

REČNIK  
KNJIŽEVNIH  
TERMINA

UREĐIVAČKI ODBOR

prof. dr ZDENKO ŠKREB, Zagreb  
urednik za oblasti *stilistika, retorika, poetika*

prof. dr MIRON FLAŠAR, Beograd  
urednik za oblast *antički termini*

prof. dr DRAGIŠA ŽIVKOVIĆ, Novi Sad  
urednik za oblast *lirske vrste*

prof. dr ŽARKO RUŽIĆ, Novi Sad  
urednik za oblast *versifikacija*

prof. dr ZORAN KONSTANTINOVIĆ, Insbruk  
urednik za oblasti *rodovi i vrste (uopšte), mešoviti rodovi  
i vrste, pravci, pokreti, škole, grupe; literatura (naučna)*

prof. dr SVETOZAR KOLJEVIĆ, Sarajevo  
urednik za oblasti *epski rodovi i vrste (proza), i unutrašnja forma, struktura*

prof. dr NIKOLA KOLJEVIĆ, Sarajevo  
urednik za oblasti *teatar, drama (uopšte), dramske vrste*

dr VLADAN NEDIĆ, dr HATIDŽA KRNEVIĆ, Beograd  
urednici za oblast *narodna književnost*

prof. dr MIROSLAV PANTIĆ, Beograd  
urednik za oblasti *autor, izvodač, bibliografija, pismo, paleografija*

prof. dr MILAN DAMNJANOVIĆ, Beograd  
urednik za oblasti *opšte kategorije, estetika*

mr SLOBODANKA PEKOVIĆ, Beograd  
sekretar Uredivačkog odbora

GLAVNI I ODGOVORNI UREDNIK

prof. dr DRAGIŠA ŽIVKOVIĆ

INSTITUT ZA KNJIŽEVNOST I UMETNOST U BEOGRADU

REČNIK  
KNJIŽEVNIH  
TERMINA

NOLIT • BEOGRAD





---

# SARADNICI

---

- S.B. -- dr Stanislav Bajić, Beograd  
M.I.B. -- dr Miloš I. Bandić, Beograd  
D.B. -- dr Dimitrije Bogdanović, Beograd  
Z.B. -- dr Zlata Bojović, Beograd  
B.B. -- Branka Bokonić, Sarajevo  
R.B. -- dr Ranko Bugarski, Beograd  
M.Bu. -- dr Milan Bunjevac, Beograd  
J.Č. -- Jelena Čolović, Beograd  
M.D. -- dr Milan Damnjanović, Beograd  
J.D. -- dr Jovan Deretić, Beograd  
J.Do. -- mr Jelena Dobrota, Beograd  
M.Di. -- mr Mirjana Drndarski, Beograd  
Z.D. -- dr Zdeslav Dukat, Zagreb  
M.Đ. -- dr Miloš Đorđević, Beograd  
M.Đo. -- dr Mira Đorđević, Zagreb  
M.Đu. -- dr Marija Đukanović, Beograd  
Mi.Đ. -- Milorad Đuričić, Beograd  
D.Đ. -- dr Dejan Đuričković, Sarajevo  
R.Đ. -- dr Ratko Đurović, Beograd  
G.E. -- dr Gvozden Eror, Beograd  
A.F. -- dr Aleksandar Flaker, Zagreb  
M.F. -- dr Miron Flašar, Beograd  
I.F. -- dr Ivan Foht, Zagreb  
M.Fr. -- dr Marta Frajnd, Beograd  
S.G. -- dr Slobodan Grubačić, Beograd  
M.H. -- dr Mihal Harpanj, Novi Sad  
M.I. -- mr Dušan Ivanić, Beograd  
S.J. -- mr Svetomir Janković, Beograd  
V.J. -- dr Vladeta Janković, Beograd  
V.Je. -- mr Vojislav Jelić, Beograd  
Lj.J. -- mr Ljubiša Jeremić, Beograd  
R.J. -- dr Radoslav Josimović, Beograd  
M.J. -- dr Milivoje Jovanović, Beograd  
R.Jo. -- dr Raško Jovanović, Beograd  
S.K.Š. -- mr Simha Kabiljo-Šutić, Beograd  
J.K. -- dr Josip Kekez, Zagreb  
N.K. -- dr Nikola Koljević, Sarajevo  
S.K. -- dr Svetozar Koljević, Sarajevo  
R.K. -- dr Radivoje Konstantinović, Beograd  
Z.K. -- dr Zoran Konstantinović, Innsbruck  
P.K. -- dr Predrag Kostić, Sarajevo  
V.K. -- dr Veselin Kostić, Beograd  
N.Ko. -- dr Nikola Kovač, Sarajevo  
M.Kr. -- dr Mate Križman, Zagreb  
H.K. -- dr Hatidža Krnjević, Beograd  
T.K. -- dr Tvrtko Kulenović, Sarajevo  
P.L. -- Predrag Lazarević, Banja Luka  
Z.L. -- dr Zdenko Lešić, Sarajevo  
M.L. -- dr Mate Lončar, Beograd  
D.M. -- mr Dušanka Maricki, Beograd  
K.M.G. -- dr Ksenija Maricki-Gadžanski, Beograd  
S.Ž.M. -- dr Slobodan Ž. Marković, Beograd  
J.M. -- dr Juraj Martinović, Sarajevo  
M.Mat. -- dr Miodrag Maticki, Beograd  
P.M. -- dr Predrag Matvejević, Zagreb  
D.Mi. -- dr Dušan Mihailović, Beograd  
B.M. -- dr Branko Milanović, Sarajevo  
N.Mi. -- Novica Milić, Beograd  
B.Mi. -- mr Branislava Miličić, Beograd  
N.M. -- dr Nada Milošević, Beograd  
M.Mi. -- dr Mirjana Miočinović, Beograd  
M.M. -- dr Mašić Mulić, Sarajevo  
S.M. -- dr Srdan Musić, Beograd  
V.N. -- dr Vladan Nedić, Beograd  
Sl.P. -- mr Slobodanka Peković, Beograd  
R.P. -- dr Radmila Pešić, Beograd  
N.P. -- dr Novica Petković, Beograd  
S.P. -- dr Svetozar Petrović, Beograd  
D.Pl. -- dr Dušan Plavša, Beograd  
J.P. -- dr Jože Pogačnik, Osijek  
B.P. -- dr Branko Popović, Beograd  
P.P. -- Predrag Protić, Beograd  
D.P. -- dr Dušan Puhalo, Beograd  
D.Pu. -- mr Dušan Puvačić, Beograd, London  
Z.R. -- dr Zvonimir Radeljković, Sarajevo  
V.R. -- Vladan Radovanović, Beograd  
D.R. -- dr Dejan Račić, Beograd  
Ž.R. -- dr Žarko Ružić, Beograd  
Lj.S. -- dr Ljiljana Samurović, Beograd  
Lj.Sek. -- dr Ljerka Sekulić, Zagreb  
M.S. -- dr Miodrag Sibinović, Beograd  
S.S. -- dr Svetlana Slapšak, Beograd  
M.St. -- mr Mirjana Stefanović, Novi Sad  
S.St. -- mr Svetlana Stipčević, Beograd

Z.Š. -- dr Zdenko Škreb, Zagreb  
M.Š. -- dr Miloslav Šutić, Beograd  
I.T. -- dr Ivo Tartalja, Beograd  
G.T. -- mr Gordana Todorović, Beograd  
M.T. -- Miroljub Todorović, Beograd  
I.U. -- dr Ivanka Udovički, Beograd

S.V. -- dr Slobodan Vitanović, Beograd  
D.V. -- dr Dragiša Vitošević, Beograd  
T.V. -- dr Tihomir Vučković, Beograd  
D.Ž. -- dr Dragiša Živković, Novi Sad  
B.Ž. -- Branimir Živojinović, Beograd  
V.Ž. -- dr Viktor Žmegač, Zagreb

---

# POPIS NAJČEŠĆE KORIŠĆENIH PRIRUČNIKA

---

## NA ENGLISKOM JEZIKU

- Cassell's Encyclopaedia of World Literature*, ed. S. H. Steinberg, New York, 1953  
*Dictionary of World Literature, Criticism, Forms, Technique*, ed. Joseph T. Shipley, Totowa, New Jersey, 1953  
*The Oxford Companion to American Literature*, James D. Hart, New York, 1956  
*Glossary of Literary Terms*, M. H. Abrams, New York, Chicago, San Francisco, Toronto, London, 1957  
*The Oxford Companion to the Theatre*, ed. Phyllis Hartnoll, London, 1957  
*Poetry Handbook, A Dictionary of Terms*, Babette Deutsch, New York, 1957  
*The Oxford Companion to French Literature*, ed. Sir Paul Harvey, J. E. Heseltine, Oxford, 1959  
*A Handbook to Literature*, William Flint Thrall, Addison Hibbard, New York, 1960  
*Everyman's Dictionary of Music*, Eric Blom, London, New York, 1962  
*Encyclopedia of the Opera*, David Ewen, New York, 1963  
*The Concise Oxford Dictionary of Music*, Percy A. Scholes, London, New York, Toronto, 1964  
*The Reader's Great Encyclopaedic Dictionary*, vol. 3, London, Montreal, Cape Town, 1964  
*Encyclopedia of Poetry and Poetics*, ed. Alex Preminger, Princeton, New Jersey, 1965  
*Language of the Specialists, A Communications Guide to Twenty Different Fields*, ed. Mario Pei, New York, 1966  
*The Oxford Companion to Classical Literature*, ed. Sir Paul Harvey, Oxford, 1966  
*A Reader's Guide to Literary Terms, A Dictionary*, Karl Beckson, Arthur Ganz, London, 1966  
*The Concise Oxford Companion of the Theatre*, ed. Phyllis Hartnoll, London, Oxford, New York, 1972  
*The Oxford Classical Dictionary*, ed. N. G. L. Hammond, H. H. Scullard, Oxford, 1972

## NA NEMAČKOM JEZIKU

- Kurschners Biographisches Theater-Handbuch*, hers., Herbert A. Frenzel, Hans Joachim Moser, Berlin, 1956  
*Wörterbuch der Kunst*, Robert Heidenreich, Wilhelm von Jenny, Stuttgart, 1957  
*Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, B. 1–IV, Paul Merker, Wolfgang Stammeler, Berlin, 1958–1984  
*Handbuch der Weltliteratur*, Hans W. Eppelsheimer, Vittorio Klosterman, Frankfurt am Main, 1960  
*Sachwörterbuch der Literatur*, Gero von Wilpert, Stuttgart, 1961  
*Deutsches Literaturlexikon*, Wilhelm Kosch, Bern, München, 1963  
*Reallexikon der Germanischen Altertumskunde*, Johannes Hoops, Berlin, New York, 1976  
*Theologisches Lexikon*, her. Hans Heinrich Jentsen, Herbert Trebs, Berlin, 1981

## NA FRANCUSKOM JEZIKU

- Dictionnaire du Ballet Moderne*, Fernard Hazan, Paris, 1957  
*Encyclopédie de la Musique*, Pasquella, Paris, 1958  
*Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*, Henry Morier, Paris, 1961  
*Dictionnaire de Cinéma*, Jean Mitry, Paris, 1963  
*Encyclopédie de la Musique*, Frank Onnen, Paris-Bruxelles, 1964  
*Dictionnaire de la Littérature française contemporaine*, André Bourin, Jean Rousselot, Paris, 1966  
*Dictionnaire des littératures*, Philippe van Tieghem, Paris, 1968  
*Dictionnaire de la Poésie française contemporaine*, Jean Rousselot, Paris, 1968

#### NA RUSKOM JEZIKU

- Театральная энциклопедия*, red. С. С. Мокульский, Москва, 1961  
*Краткая литературная энциклопедия*, т. 1–8, Москва, 1962–1975  
*Энциклопедический словарь*, Москва, 1963  
*Кинословарь*, Москва, 1966

#### NA ITALJANSKOM JEZIKU

- Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Firenze, 1954  
*Scrittori e idee*, Dizionario critico della letteratura italiana, Enrico M. Fusco, Torino, 1956  
*Dizionario storico manuale della letteratura italiana*, Vittorio Turri, Torino, 1959  
*Dizionario Universale della letteratura contemporanea*, ed. Arnoldo Mondadori, Verona, 1959

#### NA POLJSKOM JEZIKU

- Słownik terminów literackich*, Teoria i nauki pomocnicze literatury, Stanisław Sierotwiński, Kraków, 1960

#### NA BUGARSKOM JEZIKU

- Речник на литературните термини*, София, 1968

#### NA SRPSKOHRVATSKOM JEZIKU

- Enciklopedija Jugoslavije*, Zagreb, 1955  
*Enciklopedija Leksikografskog zavoda*, Zagreb, 1959  
*Enciklopedijski rječnik lingvističkih naziva*, Rikard Simeon, Zagreb, 1969  
*Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, ur. Anđelko Badarina, Zagreb, 1979  
*Rečnik grčke i rimske mitologije*, Dragoslav Srejšević, Aleksandrina Cermanović, Beograd, 1979  
*Rječnik simbola*, prir. J. Chevalier, Zagreb, 1983 (prev.)

---

## PREDGOVOR

---

*Rečnik književnih termina*, koji je rađen kao naučni projekat u Institutu za književnost i umetnost u Beogradu i koji sada izlazi pred čitaoce, obuhvata oko 2.500 termina na preko 130 autorskih tabaka. Na njemu je radilo deset urednika i blizu sto saradnika iz nekoliko naših univerzitetskih centara (Beograda, Zagreba, Sarajeva, Novog Sada, Osijeka, Banja Luke), sa osnovnom namenom da našim čitaocima pruže terminološki rečnik koji će, pored opštih, internacionalnih, i posebnih, nacionalnih termina pojedinih književnosti, obuhvatiti i termine koji su nastali u našim, jugoslovenskim književnostima i koji označavaju specifično naše književne pojave i pojmove. Tako su u naš *Rečnik* ušli posebni termini iz naše usmene i srednjovekovne književnosti, iz srpsko-hrvatske versifikacije, kao što se u obradi svih termina nastojalo da se ukaže na takve pojave i na takve primere i u našim književnostima. Namera je, dakle, bila da se stvori terminološki rečnik koji će biti rezultat rada naših književnih stručnjaka i koji će, zasnivajući se na današnjim znanjima nauke o književnosti, dati čitaocima informacije ne samo iz stranih nego i iz jugoslovenskih književnosti. Zbog toga se, prilikom koncipiranja izrade ovog *Rečnika*, nije išlo na neka lakša rešenja: da se, npr., prevede neki strani rečnik književnih termina, a da se naši specifični termini ubacuju ili da se već postojeće obrade termina popunjavaju i našim materijalom. Naoko lakše, možda bi ovakvo rešenje bilo i teže, a svakako zametnije i nepotpunije. Zbog toga je i Republička zajednica kulture Srbije finansirala ovaj projekat kao *kapitalno delo* za sve vreme njegove izrade.

Izrada *Rečnika* trajala je relativno dugo. Prvi projekti i alfabetar urađeni su još 1965. i 1966. godine; tokom sledeće dve godine pojedini termini bili su razdeljeni saradnicima u Institutu i van Instituta. Izradom *Rečnika* rukovodili su prvih godina prof. dr Vojislav Đurić, Branimir Živojinović, prof. dr Dušan Puhalo i prof. dr Zoran Konstantinović, a

početkom 1970. godine formiran je i Uređivački odbor *Rečnika*, u koji su ušli: prof. dr Dragiša Živković kao glavni i odgovorni urednik, i profesori: dr Zdenko Škreb, dr Stanislav Bajić, dr Zoran Konstantinović, dr Miroslav Pantić, dr Vladan Nedić, dr Svetozar Petrović, dr Svetozar Koljević i dr Milan Damjanović — kao urednici za pojedine srodne grupe termina. Tokom vremena neki urednici su se promenili; sadašnji sastav Uređivačkog odbora dat je na unutrašnjoj naslovnoj strani *Rečnika*.

Što se tiče izbora termina i njihove obrade, išlo se za tim da se *Rečnikom* uglavnom obuhvate termini evropske književnosti (grčke i rimske, anglo-američke, francuske, nemačke, ruske, italijanske, španske i naše književnosti), sa relativnim udelom orijentalnih termina arapske i turske, japanske, kineske i indijske književnosti. Veličina članaka o pojedinim terminima zavisila je od značaja i obuhvatnosti pojma koji se nekim terminom obeležava. Najopširnije obrade termina kreću se od 300—500 redaka; srednje obuhvataju oko 100 redaka; termini koji samo registruju pojedinu pojavu kreću se oko 10—15 redaka. Pri tome nije se išlo unapred na klasifikovanje termina prema njihovoj današnjoj široj ili ređoj upotrebi, dakle na podelu: »književna terminologija« — »istorija književne terminologije«, nego su svi termini obrađivani prema njihovom značaju koji su imali i u prošlosti i koji imaju u sadašnjosti. S tim u vezi nastojali smo da u *Rečnik* uđu i termini iz novijih metodologija nauke o književnosti (fenomenološko, strukturalističko i semiotičko proučavanje književnosti). U *Rečnik* su ušli i neki termini iz graničnih oblasti sa književnošću (iz *lingvistike*, *filozofije*, *estetike*, *psihologije*, *paleografije*, *bibliologije* i slično).

## STRUKTURA I GRAFIČKA PREZENTACIJA ČLANAKA

*Odrednice*, kao i ceo *Rečnik*, štampaju se latinicom, u našem izgovoru i u fonetskoj transkripciji, onako kako je određeno *Pravopisom srpskohrvatskoga književnog jezika* za pisanje stranih reči (*akademija*, *dendi*, *intermeco*). U zagradi se stavlja skraćena oznaka iz kog jezika potiče ta reč, originalna skripcija i prevod te reči:

**DENDI** (eng. *dandy* — elegantno odeven čovek)

**EPIFANIJA** (gr. ἐπιφάνεια — pojavljivanje)

**ŽURNAL** (fr. *journal* — dnevnik, novine)

U slučajevima kada strani termin nije odomaćen u našoj, fonetskoj transkripciji, on se piše u originalnoj skripciji, dodaje se oznaka iz kog jezika potiče, a u zagradi se daje fonetski izgovor tog termina i doslovan prevod:

**CHANSON DE GESTE**, fr. (šanson de žest — junačka pesma)

**DEUS EX MACHINA**, lat. (deus eks mahina — bog iz mašine)

**WELTSCHMERZ**, nem. (veltšmerc — svetski bol).

U ovim slučajevima ti termini su dati na odgovarajućem mestu i u fonetskoj transkripciji sa uputnicom (→) na taj termin u originalnoj skripciji:

**ŠANSON DE ŽEST** → *Chanson de geste*

Tamo gde je bilo moguće i uobičajeno, strani termini su upućivani na naše:

**ANŽAMBMAN** (fr. *enjambement*) → **Opkoračenje**

**INSPIRACIJA** (lat. *inspiratio*) → **Nadahnuće, stvaralački proces**

Ako je strani termin manje poznat, davan je i u originalnoj skripciji, sa uputnicom na naš prevod termina:

**LAKE SCHOOL** → **Jezerska škola**

**LOST GENERATION** → **Izgubljena generacija**

Određenu teškoću i neujednačenost u grafičkoj prezentaciji predstavljali su oni termini čije je pisanje manje ili više uobičajeno u originalnoj skripciji, odnosno u fonetskoj transkripciji. Tako imamo: **KANTATA, KARAKTER, KOLON, KOMEDIJA**, ali: **CARMINA BURANA, COMMEDIA ERUDITA, CORRESPONDANCE** i slično. Čitalac *Rečnika* će u takvim slučajevima morati da potraži dati termin i pod C i pod K.

Odrednice su sve date u istočnoj, ekavskoj varijanti; u jezik pak obrađivača nije dirano. Zapadna varijanta pojedinih odrednica upućivana je na istočnu varijantu, gde je i obrada data (**KAZALIŠTE** → **Pozorište**, **SROK** → **Rima**).

*Struktura članka* obuhvata: etimologiju reči (ukoliko je potrebno da se ona dâ u širem obliku nego u zagradi uz odrednicu), kratku definiciju (ili definicije pod 1, 2, 3, kada imamo više značenja nekog termina), istoriju pojma u stranim i u jugoslovenskim književnostima, najzad, širu završnu definiciju. Pri tome se uvek težilo da teorijska objašnjenja i tumačenja budu primarna. Primeri su davani samo ako su neophodno potrebni i ako je moguće davati ih (duži primeri uopšte nisu davani).

*Literatura o terminu* daje se uvek u originalnoj skripciji, hronološkim redom, bez obzira da li je reč o našoj ili stranoj literaturi. Navode se pre svega monografije i posebne knjige, a samo u pojedinim slučajevima posebne studije u časopisima ili u zbornicima. Kod knjiga data je samo godina izdanja, a kod časopisa i godina izlaženja i broj sveske. Ako je neko strano delo prevedeno kod nas, navodi se naš prevod, a ne original, a u zagradi se označava da je prevod (*prev.*).

Obimnija literatura daje se samo uz veće i značajnije termine; kod manjih termina pod *Lit.* upućuje se na literaturu njima nadređenog pojma.

*U samoj obradi* termin se ne ispisuje ceo, već samo početno slovo termina sa tačkom. Upućivanje u tekstu na druge termine vrši se



pomoću strelice (→) ispred termina na koji se upućuje. Ukazivanje na suprotnu pojavu označava se skraćenicom *supr.* Pomoću strelice vrši se upućivanje i u literaturi kada se upućuje na literaturu nadređenog pojma.

*Inicijali* obrađivača članka dati su na kraju članka, u donjem desnom uglu. Razrešenja inicijala nalaze se u spisku saradnika.

Na kraju, Uređivački odbor zahvaljuje svima institucijama i pojedincima koji su doprineli da se ovaj zamašni posao privede kraju: Republičkoj zajednici kulture Srbije, koja je finansirala ovaj projekat; Institutu za književnost i umetnost u Beogradu, u čijoj se organizaciji ovaj projekat i ostvario, kao i direktorima Instituta: dr Predragu Palavestri i dr Miodragu Matickom, koji su vodili najveći deo organizacionih poslova. Posebno zahvaljujemo svima saradnicima na *Rečniku*, kao i srekretarima Uređivačkog dohora: mr Simhi Kabiljo-Šutić i mr Slobodanki Peković, mr Mirjani Drndarski, dr Svetlani Slapšak, od kojih su S. Slapšak i S. Peković učestvovala i u obimnim završnim poslovima, a Slobodanka Peković od početka do kraja izrade *Rečnika*.

Nadajući se da će čitaoci i korisnici *Rečnika* naći u njemu najpotrebija obaveštenja o pojedinim pojmovima iz nauke o književnosti, želimo da *Rečnik* doprinese daljem razvoju rada na proučavanju književnosti kod nas.

U Beogradu, decembra 1984.

UREĐIVAČKI ODBOR

# A

**AB OVO** (lat. *ab ovo* – od jajeta, up. i lat. posloviću *ab ovo usque ad mala* – »od jajeta do jabuka« – »od početka do kraja (ručka)«) – Naširoko i nadugačko pričanje, »od Kulina bana«. Hvaleći Homera što svoju *Ilijadu* počinje usred zbivanja (→ **in medias res**), a ne pripovedanjem o Ledinom jajetu iz kojeg je rođena Helena, Horacije podrazumeva u *Epistolama* (II, 3) da radnja epskog dela već od početka treba da bude usmerena ka raspletu. *Ab ovo* je i danas negativna kritička ocena početka priče ili radnje, koja podrazumeva da je → **ekspozicija** razvučena i da sadrži pojediniosti koje su u dalekoj i nevažnoj vezi s → **radnjom**. Supr. → **in medias res**.

Lit.: → **radnja**.

S.S.

**ABECEDARIJ** (lat. *abecedaribus* – koji se odnosi na abecedu, tj. alfabet) – Termin sa višestrukom upotrebom. Označava *bukvar*, zatim i svaki popis imena, pojmova i dr. poređanih abecednim redom (kao registri pravnih knjiga u 14. i 15. v), najzad abecedni akrostih, *Abecedarii*, tj. psalmi ili himne u hrišćanskoj literaturi, poređani po abecednom redu, npr. Avgustinov psalam *Contra partem dominati* iz 4. v.

K.M.G.

**ABREVIJACIJA** (lat. *abbreviatio* – skraćivanje) – Kratica, grafička redukcija, skraćivanje reči na taj način što se piše ili samo prvi deo jedne (ili više) reči, a ostatak se pri čitanju podrazumeva (tzv. *suspensije*), ili se pišu početna i završna slova, gdekad i koje slovo iz sredine, a sve ostalo se ispušta (tzv. *kontrakecije*). Npr. staroslov. Бъ – Богъ; оѣъ – отьъ; ѣс ѣс – Исусъ-Христосъ; агль – ангелъ.

*A.* su se upotrebljavale radi brzine pisanja i radi uštede prostora za pisanje, a u svetim knjigama za sakralne pojmove.

Lit.: L. Schiaparelli, *Avviamento allo studio delle abbreviature latine nel medio evo*, 1926; P. Lehmann, *Sammlung und Erörterung der lat. Abkürzungen*, 1929; A. Cappelli, *Lexicon abbreviaturarum*, 1961; P. A. Grun, *Schlüssel zu alten und neuen Abkürzungen*, 1966; И. Попрић, *Смапокрочењу језук*, 1975.

H.K.

**ACTA APOSTOLORUM**, lat. (*Dela apostolska*) – Jedna od kanonskih knjiga *Novog zaveta*, koja govori o širenju hrišćanstva i o radu apostola Petra i Pavla. Pripisuje se evangelisti Luki, mada pojedini autori smatraju da nije jedinstvenog porekla. Pisana je verovatno oko 63. g.n.e., odmah posle prvog tamnovanja sv. Pavla u Rimu. Autor se oslanja na sopstveno iskustvo i mnoge usmene i pisane izvore. Po ugledu na kanonska *A. a.* i *helenistički roman* (→ **helenizam**) stvorena su u 2–6. v. apokrifna *A. a.* sa mnogim motivima narodne književnosti; u njima su sačuvani i tragovi gnostičkih učenja. (*Dela Pavla i Tekle, Dela Petrova, Jovanova, Andrijina* i dr.). Neka od ovih *A. a.* došla su u sr.v. do naših krajeva (legenda o Tekli iz 13. v., a iz 15. v. *Dela apostola Andrije i Mateje među ljudožderima, Dela apostola Petra i Andrije među varvarima*, i dr.)

Lit.: B. Reicke, *Glaube und Leben der Urgemeinde*, 1957; H. Conzelmann, *Die Apostelgeschichte*, 1963.

M.Di. – S.S.

**ACTA DIURNA**, lat. (dnevni spisi) – Pominju se i kao *acta urbis* (gradski spisi). Termin je označavao neku vrstu dnevnih novina u

starom Rimu, koje je osnovao Cezar 59. g. pre n.e. i od kojih su nam citati sačuvani od 58. g. pre n.e. do 3. v. Donosile su vesti iz javnog i političkog života, odluke Senata, dočnije vesti o carskoj porodici, ali i privatne vesti. Izlagale su se svakog dana na belo okrečenoj tabli (→ **album**).

Lit.: A. Dresler, *Über die Anfänge römischen Zeitungswesens*, 1933; N. Mayer, *Was wissen wir von den Acta diurna*, 1940. M.Di.

**ACTA MARTYRUM**, lat. (Akta martirum – *Dela mučenika*) – Zapisi koji govore o stradanjima hrišćanskih mučenika. Dele se na tri grupe: 1. zvanični zapisi sa suđenja mučenicima (*acta, gesta*), 2. zapisi hrišćanskih pisaca koji su bili očevidci ovih mučenja, ili su se u pisanju koristili svedočenjima očevidaca, i 3. zapisi kasnijih pisaca (*passiones*). Svi ovi zapisi nisu podjednako autentični: prvi su originalni i verodostojni, drugi su to samo delimično, dok su ovi treći pravi religiozni romani. → **Hagiografija**. M.Di.

**ACTE GRATUIT**, fr. (akt gratui – bezrazložni, nemotivisani čin) – Pojam koji je u književnost u prvom redu uveo A. Žid, posebno u romanima → **sofijama**: *Loše okovani Prometej* (1899) i *Podrumi Vatikana* (1914). Suprotno autonomno moralnom činu, kako ga shvata Kant u svojoj teoriji kategoričkog imperativa, *a. g.* bio bi autonomni čin kao izraz čiste spontanosti, apsolutne slobode bića. *A. g.* simbolizuje pokušaj da se biće oslobodi svega što dolazi spolja, što mu se nameće, i da uhvati vezu sa svojom, ničim izvan sebe neuslovljenom suštinom. Ovaj čin je samo teorijski izvodljiv; u praksi on vazda ostaje neostvarljiv (npr. filozofska farsa Lafkadijevih napora u *Podrumima Vatikana*). No samo razmišljanje o ovom činu treba da pomogne ličnosti da potpunije i skladnije ostvari spoj između onoga što jeste i onoga što treba da bude. S.V.

**AD SPECTATORES**, lat. (upućeno gledaocima) – obraćanje glumaca publici na otvorenoj sceni; postupak skoro isključivo vezan za → **komediju**. *A. s.* nesumnjivo ruši dramsku iluziju, i zato se u klasičnim teorijama drame često smatra greškom. Sa druge strane, omogućava poigravanje dramskom radnjom i pojačava komički efekat dijaloga na sceni. U starijoj antičkoj komediji, odn. u Aristofanovim komadima, koji i inače nemaju posebno čvrstu dramaturgiju, *a. s.* se mnogo upotrebljavalo; bilo je povezano sa invektivnim karakterom

takve komedije, i žrtve šala su prozivane iz publike, u situaciji kada je cela država zapravo bila u publici. Postupak se nije izgubio u potonjoj komediji, pa *a. s.* ima i u Plautovim komadima. *A. s.* koje je zabeleženo u tekstu treba odvojiti od glumačkih *improvizacija* karakterističnih za neke vrste komedije (→ **com-media dell'arte**). S.S.

**AD USUM DELPHINI**, lat. (za dofenovu upotrebu) – Oznaka na izdanjima lat. klasičnih pisaca koja su se pripremala za lekturu fr. prestolonaslednika (fr. *dauphin*), sina Luja XIV (kraj 17. v.). Ta je izdanja pripremao Pjer-Danijel Ije, biskup iz Avraša, dodat kraljevskom vaspitaču Bosijeu za pomagača. 1670. god. Iz tako pripremljenih tekstova bile su izbrisane sve nezgodne i nepristojne reči i rečenice da bi se sprečio njihov nepovoljan uticaj na mladog kraljevića. U tu svrhu izdanja su bila propraćena i posebnim komentarom. Danas se ova fraza primenjuje ironično za svaku osakaćenu knjigu, izjavu ili sl., koja je smišljeno i tendenciozno pročišćena ili preuđešana u određene svrhe i za određen krug ljudi (v.i → **dajdžest**).

Lit.: E.R. Curtius, *Evropska književnost i latinsko srednjovekovlje*, 1971 (prev.). K.M.G.

**ADAMIZAM** (prema biblijskom Adamu – vraćanje jednostavnosti u jezičkom izrazu i u slikama) → **Akmeizam**.

**ADAPTACIJA** (lat. *adaptare* – prilagoditi) – 1. Uz *pozajmicu*, *imitaciju*, *oponašanje*, *varijaciju* i *parafrazu* jedan od vidova *kongruencije* (podudaranja dva teksta), kada se osobine originala preoblikuju onako kako odgovara adaptatorovim idejnim i estetskim shvatanjima, ili da bi se original približio ukusu publike (npr. *posrbļjavanje*) ili određenom uzrastu (adaptacija za onladinu; → **Ad usum Delphini**) ili odgovorio nekim opštim potrebama (→ **dajdžest**), a također u slučaju kada se delo prenese u neki drugi žanr (prozni prevod poezije) ili književni tekst pripremi za pozornicu (→ **pozorišna obrada**), za radio i televiziju. – 2. → **Pozorišna obrada**.

Lit.: D. Đurišin, *Die wichtigsten Typen literarischer Beziehungen und Zusammenhänge* (»Vergleichende Literaturforschung«, 1972, S. 82–85); T. Kowzan, *Littérature et spectacle dans leurs rapports esthétiques, thématiques et sociologiques*, 1975; B.F. Dick, *Authors, Actors and Adaptions: Literature as Film – Film as Literature*, 1978; H.O. Berg, *Die Transformation von Erzählwerken in Fernsehspielen*, 1968. Z.K.

**ADESPOTA** (gr. ἀδῆσποτα — bez gospodara, bez autora). — Književna dela, ili tekstovi uopšte kojima se ne zna autor. Termin se ne upotrebljava za dela čiji su autori tradicijom utvrđeni (kao Homer, npr.) niti za velika anonimna dela (kao *Biblija*), već za dela kojima se ime autora izgubilo. Tako, npr., uz izdanja Vergilijevih dela ide tzv. *Vergilijev dodatak*, u kojem je nekoliko *a.* ili samog pesnika ili nekog drugog autora neizvesnog porekla — možda samog Vergilija, a možda nekog drugog pesnika bliskoga stila i epohe. Od → **anonima** se *a.* razlikuju po tome što autori nisu svojom voljom odlučivali o autorstvu teksta. *A.* se najčešće upotrebljava u terminologiji antičke istorije književnosti, i u istorijama književnosti do pojave štampane knjige. S.S.

**ADINATON** (gr. ἀδύνατον — nemoguće) — Termin antičke → **retorike**, posebna vrsta → **perifraze** ili → **hiperbole** kojom se iskazuje nešto što je preuveličano do nemogućeg. Najčešći oblik *a.* predstavlja opisno iskazivanje pojma »nikad« pominjanjem neke prirodne nemogućnosti, npr. »Kad na vrbi grožđe rodi« ili »Kad se sunce rodi na zapadu«. Petrarkisti su oživelj *a.* u celoj Evropi. Oni su ga koristili prvenstveno u ljubavnoj poeziji, ističući surovost svojih dama ili potvrđujući svoju večnu ljubav i vernost. Starofr. pesnici negovali su posebnu vrstu *a.*, → **fatras**.

Lit.: R.H. Coon, »The Reversal of Nature as a Rhetorical Figure«, *Indiana Univ. Studies* 1928, 15; H.V. Canter, »The Figure A. in Gr. and Lat. Poetry«, *AJP* 1930, 51; E. Dutoit, *Le Thème de l'adynaton dans la poésie antique*, 1936; J.G. Fucilla, *Studies and Notes*, 1953; H. Lausberg, *Elemente der literarischen Rhetorik*, 1963<sup>2</sup>. S.K.Š.

**ADLIGAT** (lat. *adligatum*, odn. *alligatum* — privezano) — Više publikacija ili rukopisa povezanih u jednu svesku (povezivanje se vrši iz praktičnih razloga) u cilju lakšeg čuvanja, publikacija i rukopisa manjeg obima, jedno-stavnijeg smeštaja i katalogizacije. Z.B.

**ADONIJSKI STIH** (gr. Ἀδωνίς, Ἀδώνιος — redi oblik za Ἀδώνης). — U antičkoj versifikaciji kratki stih koji se sastoji od jednog daktila posle kojeg dolazi spondej ili trohej: — U U — U. Retko samostalan (u poslovičama), najčešće je korišćen kao četvrti, završni stih → **sapfine strofe**. Naziv potiče od refrena pesama u kojima se oplakivala Adonisoava smrt: ὦ τὸν Ἀδώνην (= jadni Adonis!).

Lit.: → **Metrika, antička**.

V.J.

**ADVERZATIV** (lat. *adversativus* — okrenut, suprotstavljen) — U gramatici, sveza koja izražava suprotnost prema glavnoj rečenici (ali, nego, međutim, itd.). U stilistici nizanje rečenica sa suprotnim značenjem bez veznika, → **asindeton**. M.Di.

**AED** (gr. ἄοιδός — pevač, bard) — Pevač i pesnik kod starih Grka u dohomerskom periodu. Za razliku od kasnijih → **rapsoda**, *a.* su sami sastavljali pesme, koje su, kao i naši narodni pevači i → **gustari**, pevali pred različitim grupama slušalaca, u prvom redu na dvorovima velikaša. *A.* su bili putujući pevači i pesnici koje su naročito pozivali da zabavljaju goste na svetkovinama i gozbama. Prateći se muzikom sa forminge, kitare ili lire, oni pevaju pesme o bogovima i herojskim podvizima, ali opevaju i sopstvene doživljaje. Pored toga *a.* pevaju i pesme koje su čuli od drugih, naročito starijih pesnika-pevača. Tako oni usmenim putem prenose narodno predanje o slavnoj prošlosti i junacima, obavljajući na taj način funkciju koju kasnije preuzimaju pisci istorije (→ **logografi**). *A.* su, pevajući svoje i tuđe pesme, improvizovali i menjali epizode i detalje, ali su koristili pri tom već postojeće tipične formalne i sadržajne epske elemente (→ **epika**). U *Ilijadi* slavne junačke podvige pevaju sami junaci (npr. Ahilej), dok se *a.* spominju samo pri pogrebnoj svečanosti. U *Odiseji* se, međutim, pojavljuju profesionalni pevači (Femije, Demodok), koji se uvažavaju podjednako kao proroci, lekari ili graditelji. Za Herodota *a.* predstavlja »najboljeg u ljudskoj vrsti« (*Istorija*, I, 24).

Lit.: M.N. Đurić, *Istorija helenske književnosti*, 1951.; R. Scalys, »From Pheonius to Ions«, *Révue des études grecques*, 1957, 70; A. Lesky, *Geschichte der griechischen Literatur*, 1963<sup>2</sup>. K.M.G.

**AFEREZA** (gr. ἀφάρεσις — oduzimanje) — 1. U gr. i lat. prozodiji »obrnuta → **elizija**«. tj. uklanjanje → **hijata** na granici reči izostavljanjem vokala na početku naredne reči kad se prethodna završava vokalom. U srphrv. stihu *a.* je veoma retka, a javlja se radi svodenja stiha na određen broj slogova, npr. u nedavno objavljenim zbirkama dosad neobjavljenih Vučkovih rukopisa: »Imao sam svoga adžuvana, / Pa je mene 'džuvan ostavio«. U primeru koji se i ranije navodio: »Svadbu 'graše za nedelju dana« jedni pretpostavljaju i mogućnost → **siniceze** (*svadbu igraše*). To bi se moglo pretpostaviti i za Kranjčevićev stih (s apostrofom koji upućuje na aferezu): »Kako li je srcu momu / u čas nade kad ne 'made«. Kao *a.*

navode se i primeri: 'vako, 'nako i sl., ali u narodnoj poeziji oni dolaze po prirodi dijalekatskog govora pevača, dok su u umetničkoj poeziji funkcionalno upotrebljeni (često kod Zmajca). — 2. Svako izostavljanje glasova (slogova) na početku reči. Često se nalazi u ital. jeziku. Ima ga i u srp. poeziji, npr. kod L. Kostića: »Bože 'seljene i svakog kutka«.

Lit.: → Hijat.

Ž.R.

**AFORIZAM** (gr. ἀφορισμός — određenje, ograničenje, definicija, misao) — *A.* ili domišljaj svojevrsna je »umjetnička« varijanta narodne → **poslovice**. U svom učestalijem obliku sastoji se od sažete nevezane prozne rečenice, dok se može javiti i u obliku → **strofe** od dva ili četiri stiha. Sadržajno je zbijen i misaono gust, a donosi neku općevažuću, duboku misao, do sjetku, mudrost, pravilo ili iskustvo. Za *a.* je bitna iznijansiranoš misli i lapidaran ali duhovit izraz. Za razliku od poslovice *a.* nije toliko izraz općeg iskustva, dok je od → **sentence** odijeljen po svojoj slobodi i ličnom opantiranju. Po svojem sadržaju sintetično općenita formula koja je izražena pregnantno i slikovito, *a.* treba očitovati autorovu duhovitost i oštroumnost. Vrlo je prikladan za izražavanje važnih životnih iskustava; zbog toga se upotrebljavao najčešće na području etike i morala. Često su ga zvali »poslovicom intelektualaca«. Njegova je primjenljivost upravo zbog uopćenosti sadržaja pogodna za različite životne situacije, a sažetost omogućava brzo pamćenje i utječe na raširenost. Mnogi su *a.* ušli iz umjetničke književnosti u narodnu i postali → **uzrečice** i poslovice. Znaci za raspoznavanje dobra *a.* jesu izvornost, oštroumnost, duhovitost i otvorenost, a stilski se najčešće koristi figurama kao što su → **antiteza**, → **paralelizam**, → **hijizam**, → **paradoks**, → **emfaza**, → **hiperbola** i tome slično. Kada bi prešao u igru protivrječnosti pojmova, pretvorio bi se u → **paradoks**. Vrsta *a.* jest i → **apoftegma**, kratka, mudra, obično sažeto izražena moralna pouka. — *A.* se zbog svojih oznaka mogao pojaviti tek nakon jačeg probijanja subjektivizma. U antiknom je razdoblju rijetkost (Hipokrat, Mark Aurelije). Stvoren je i oblikovan u 16. st. u Njemačkoj, Engleskoj i Francuskoj (Erasmus, F. Bekon, M. Montenj), a njegov rascvat pada u 17. i 18. st. kad se ističu Španjolci (F.G. Kevedo, B. Gracián, *Oráculo manual y Arte de Prudencia*, 1647, djelo što ga je 1864. na njem. preveo A. Šopenhauer), a evropsku su slavu postigli i zadržali tzv. fr. moralisti (F. La Rochefoucault, *Maximes et Réflexions*, 1665; B. Pascal,

*Pensées sur la religion*, 1670; J. de La Bruère, *Les Caractères*, 1688). U Francuskoj *a.* je i kasnije ostao omiljena samostalna književna vrsta (npr. P. Valeri). U Njemačkoj, preko koje su određeni odjeci dolazili i na slavenski jug, *a.* se pojavljuje za vrijeme romantizma (braća A. i V. Šlegel, J.V. Gete, gajio ga je H. Hajne, dok se naročito ističu djela A. Šopenhauera (*Parerga und Paralipomena*, 1850) i F. Ničea (*Menschliches — Allzumenschliches*, 1878 — 1886). *A.* ostaje omiljeni oblik u njem. književnosti na prelazu stoljeća (K. Kraus, P. Altenberg, R. Musil i dr.). U našim književnostima *a.* tek u novije vrijeme dobija samostalno značenje (pod utjecajem *Nepočešljanih misli* iz 1957. Poljaka Stanislava Jeržija Lecca), dok je u prošlosti uključen u djela poznatijih pisaca.

Lit.: F. Mautner, »Der Aphorismus als literarische Gattung«, *Zeitschrift für Ästhetik*, 1933, 27; F. Schalk, »Das Wesen der französischen Aphorismen«, *Die neueren Sprachen*, 1933, 41; F. Schalk, *Französische Moralisten*, 1949; J. Klein, »Wesen und Bau des deutschen Aphorismus«, *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 1934, 22; W. Wehe, »Geist und Form der deutschen Aphorismen«, *Die neue Rundschau*, 1939, 50; W. Grenzmann, »Probleme des Aphorismus«, *Jahrbücher für Ästhetik*, 1951. J.P.

**AGITKA** (rus. u vezi sa lat. *agitatio* — pobuda, podstrek) — Književno delo (mahom pesma) sa aktuelnom društveno-političkom tematikom, kojim autor, služeći se umetničkim kao i manje umetničkim sredstvima, nastoji da ostvari maksimalni uticaj na čitaoca ili slušaoca i da ga podstakne na delanje. Primeri takvih dela su pesme iz doba fr. revolucije (K.-Ž. Ruže d' Lila, A. Šenja) i kasnije (P.-Ž. Beranžea, P. Dipona, E. Poatjea i dr.). Umetnost *a.* se najviše razvila u rus. književnosti (D. Bedni, V. Majakovski, N. Ascejev, A. Tvardovski i dr.), usmerena protiv neprijatelja revolucije i protiv fašizma. U kritičkoj literaturi se termin *a.* pokadšto koristi u prenosnom, ironičnom smislu, kao oznaka za delo lišeno umetničke dubine i snage.

Lit.: В. Ратнер, *Эстетическое восприятие как деятельность*, 1967. M.J.

**AGITPROP** (skr. od *agitacija* i *propaganda*) — Termin iz političkog rada SKP(b) sa masama. Naročito posle oktobarske revolucije takav rad je proširen i na područje umetnosti. Slikom (plakatima), pisanom reči i recitacijama agituje se za ideje boljševizma i uz pomoć umetnosti i umetnika. Formiraju se odeljenja za agitaciju i propagandu koja nastupaju sa određenim umetničkim programom, kao

→ **kabarei**, služeći se → **songovima** i → **skečevima**. Oblik takvog rada jesu i amaterske grupe sa horskim recitalima.

Lit.: J.A. Шерковин, *Убеждение, внушение и пропитуанга*, 1969. Z.K.

**AGON** (gr. ἀγών — borba, nadmetanje, takmičenje) — 1. U antičkoj Grčkoj su se na javnim svečanim igrama (najpoznatije su bile Olimpijske, Istmijske, Pitijске, Nemejske i dr.) održavala takmičenja — panhelenski *a.* — u sportu (gimnastički), u jahanju i upravljanju kolima (hipički), muzici, pesništvu i igranju (muzički). Nagrada pobjedniku je po pravilu bio lovorov, maslinov ili bršljanov venac. — 2. U pozorišnom životu Grčke, *a.* su bila nadmetanja na kojima su se takmičili autori, horezi i glumci i dodeljivale nagrade. — 3. Deo starogrčke drame, a posebno staroatičke komedije, posvećen bici rečima između zastupnika dvaju oprečnih mišljenja; obično je svako podržavala po jedna polovina hora. Dva najpoznatija *a.* mogu se naći kod Aristofana; raspravljanje između Pravednog i Nepravednog Govora u *Oblakinjama* (gde prvi oličava prosečnog građanina demokratske Atine, a drugi sofistike novotarije u filozofiji i politici) i sukob između Eshila i Euripida u *Žabama*. → **protagonist**, **deuteragonist**, **antagonist**. V. → **Komedija**, **antička**; **tragedija**, **antička**.

Lit.: J. Duchemin, *L'agon dans la tragédie grecque*, 1945. V.J.

**AKADEMIJA** (gr. Ἀκαδημία) — Visoka naučna ustanova. Ime je dobila prema gaju posvećenom heroju Akademu u blizini Atine. Gaj je kupio Platon i tu osnovao svoju školu, *A.*, između 387. i najkasnije 361. pre.n.e. (Ukinuo ju je Justinijan 529.) Ital. renesansni naučnici, željni naučnih rasprava, prihvataju ime Platonove škole. Okupljali su se u velikim kulturnim centrima pod pokroviteljstvom nekog mecena. Moderne *a.* imaju nacionalni karakter i proučavaju razne grane nauke, književnosti i umetnosti. Broj članova *a.* je ograničen, a izbor često rigorozan. Stoga se, možda, reč »akademski« često upotrebljava u pejorativnom smislu, a za akademike se smatra da su ih sopstvena slava i vreme pregazili. Za fr. *a.*, npr., govorilo se da je »hôtel des invalides de la littérature«. Najvažnija delatnost *a.* je čuvanje i negovanje jezika, izdavanje rečnika, gramatika, nacionalnih klasika, i dodeljivanje književnih nagrada. Osobeno svakog rada *a.* je visok naučni stil ( → **akademizam**). Posle Platonove, prve *a.* se osnivaju u Italiji. Čine ih male grupe koje diskutuju o antičkoj filozofiji

ili arheologiji (*Academia Platonica*, 1474; *Academia Pontaniana*, 1433). U početku one proučavaju klasičnu lat. i gr. tradiciju, a docnije neguju narodni jezik i književnost. Slobodu misli i izraza gušila je politička i religiozna netrpeljivost, te *a.* usvajaju bizarna imena da bi bar na neki način protestovale (*Oziozi* — dokoni, *Umidi* — vlažni). Najvažnija od svih *a.* tog vremena je *Accademia della Crusca* (Firenca, 1552), koja je ozbiljnim radom na narodnom jeziku (izdali su čuveni rečnik ital. jezika 1612) postala uzor sličnim institucijama u Evropi. Druga važna *a.* je bila *Accademia dell'Arcadia* (1690, Rim), koja je vršila jak uticaj na naše krajeve, naročito na Dalmaciju i Istru ( → **Arkadija**). U Francuskoj najstarije institucije ove vrste brzo su se ugasile. Danas je najznačajnija *Académie Française* (oko 1626), a od čisto književnih *Académie Goncourt*, koja dodeljuje *Gonkurovu nagradu* i pomaže mladim piscima. U Britaniji: *Royal Society of London* (1662) i *British Academy* (1901), u SAD *American Academy of Arts and Letters*, u SSSR *Академия наук СССР*. U našoj zemlji se *a.* javljaju od 16. v. s ciljem da neguju književnost i da čiste književni jezik. Tu se u prvom redu ističe Dubrovnik (*A.* složnih, *A.* ispraznih, *A.* od šturaka), zatim Split (*A.* slovinska), Zadar, Trogir, Kopar, Piran, Rovinj, zatim Ljubljana. Ove *a.* su u 19. v. zamenjene novim društvenim i naučno-kulturnim ustanovama. U Zagrebu se, posle tridesetogodišnjih napora, osniva 1866. Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti. 1842. g. objavljen je Ustav Društva Srpske Slovesnosti, koje je 1864. preraslo u Srpsko učeno društvo, a 1886. se osniva Srpska *a.* nauka u Beogradu. Danas *a.* postoje u našoj zemlji u Beogradu, Zagrebu, Ljubljani, Sarajevu, Skoplju, Titogradu, Prištini i Novom Sadu.

Lit.: P. Erkelenz, *Der Akademiegedanke im Wandel der Zeit*, 1968; »Akademija«, *Enciklopedija Jugoslavije*, 1980<sup>2</sup>, I, s. 46–65. St.P.-K.M.-G.

**AKADEMIZAM** (gr. Ἀκαδημία — Platonova Akademija) — Robovanje estetskim shvatanjima koje je kodifikovala neka umetnička → **akademija**. U širem smislu, *a.* znači robovanje tradiciji, zvaničnoj estetskoj doktrini, strogo utvrđenim umetničkim formama, nedostatak originalnosti, podražavanje standardnim klasičnim uzorima. Doba → **klasicizma** je, npr., obeleženo vladavinom *a.* Mnogi književni pravci zasnivali su se na borbi protiv *a.*, kao npr., → **romantizam**, → **realizam**, → **secesija**, → **ekspresionizam**. M.Di.

**AKATALEKTIČAN** (gr. ἀκατάληκτος – »koji ne prestaje«, tj. »ne prekida se«) – Oznaka za stih koji je metrički potpun, tj. posljednja njegova → **stopa** ili → **metar** su celoviti, neokrnjeni. Nasuprot takvome stihu stoji → **katalektičan stih**, čija se posljednja stopa ili metar prekidaju tako da ostanu nepotpuni. U ovome slučaju stih je »catalecticus in syllabam« kada od posljednje njegove stope ili metra (u heksametru npr.) ostane samo jedan slog, a »catalecticus in bisyllabam« kada ostanu dva sloga. V. Je.

Tako je i u silabičko-tonskoj versifikaciji. Kad se npr. trohejski stih završava punom »stopom« (— U), on je *a*: »Sřce / mōje, / sřce / lūdō« (tj. — U / — U / — U / — U). Srphr. trohejski stihovi su obično *a*. Pošto se jamp-ska »stopa« završava naglašenim slogom (U—), *a*. su srphrv. jampski stihovi koji se završavaju akcentovanom jednosložnicom, kao u Pandurovićevoj pesmi »Jambi o svršetku«: »Rastō/čice / nas bō/lēst, bē/da, smřt«. Ovdje je posljednja (peta) »stopa« potpuna, jer se završava ostvarenim → **iktusom** na parnom slogu (u drugoj je akcenat izostao, te je iktus neostvaren). Tako ispevane pesme u celini veoma su retke. Srphrv. jambi, uslovno smatrani kao stopni stihovi, najčešće su → **hiperkatalektični**, kao npr. jedanaesterci. Kad su ovi skraćeni za jedan slog (tj. u obliku deseterca sa kojim se kombinuju), onda su *a*. jer se završavaju punom »stopom«. Posmatrani prosto prema broju slogova, jedanaesterci su akatalektični, a deseterci sa kojima se kombinuju jesu katalektički jedanaesterci. Jampski deseterci sa trosložnim (»daktilskim«) završetkom su *a*. stihovi, ali bez akcenatski ostvarenog petog iktusa (na 10. slogu): »I ō/vāj kā/mēn zē/mljē Sř/bijē« (Đ. Jakšić). Ako bi im se negirao peti iktus, postali bi četvoroiktusni (»četvorostopni«) hiperkatalektični stihovi (sa dva prekobrajna sloga). Zbog svega toga jednostavnije je govoriti o → **klauzuli** stiha, tj. o jednosložnim (»muškim«), dvosložnim (»ženskim«) i trosložnim (»daktilskim«) završecima.

Lit.: → **Metrika**, **antička**, → **versifikacija**.  
Ž. R.

**AKATISNIK** – Liturgijska knjiga koja sadrži → **akatiste**, a delom i → **kanone**, posvećene Hristu, Bogorodici, svecima. Sličan je *a*. kanonik. Obe knjige su bile veoma rasprostranjene i po svom tipu dovoljno otvorene za raznovrsne kombinacije sastava, kao priručne knjige za čitanja u monaškoj ćeliji (»molitveno pravilo«) ili za javno bogoslužjenje. D. B.

**AKATIST** (gr. ἀκάθιστος – nesjedalan, tj. pjesma za čijeg se pjevanja u crkvi ne sjedi, različito od sjedalnog, → **katizma**) – 1. Složen oblik pravoslavne crkvene poezije, nastao ugledanjem na *Akatisst Bogorodici*, jednu od najslavnijih i najljepših pjesama vizantijske književnosti, koja pripada krugu izvornoga kondaka ( → **kondak** 1), a autora joj pozudano ne znamo: pripisuje se nekolikim vizantijskim pjesnicima 6. i 7. v. (pa i nekolicini kasnijih); danas se ipak najčešće pomišlja da mu je glavni dio sastavio Roman Metod, a da je kasnije dopisana uvodna strofa u kojoj se Bogorodici blagodari što je Carigrad zaštitila od provale Avara, Slovena i Perzijanaca 626. U *a*. naizmjenice dolaze, u ulozi strofe, dvanaest kondaka ( → **kondak** 2) i dvanaest → **ikosa**, a prethodi im uvodna strofa koja je po funkciji kukulion izvornog kondaka a po obliku i sama mladi kondak. U *Akatisu Bogorodici* u novije je doba zapažena (S. S. Averincev) sistematska upotreba rime, ranoj vizantijskoj književnosti inače nepoznata. Kako se, različito od drugih izvornih kondaka, *Akatisst Bogorodici* sačuvao u pravoslavnoj crkvenoj službi, stvorene su pod njegovim utjecajem i nove pjesme istog oblika u vizantijskoj i staroj slovenskoj književnosti. U srpskoj književnosti veći interes za *a*. zapaža se u 16. v. kada se više *a*. prepisuje, a nastaju i dva izvorna, posvećena sv. Savi (nepoznatog autora) i prvo-mučniku Stefanu (ikonopisca Longina). U crkvenoj → **službi** mjesto je *a*. poslije šeste pjesme → **kanona**. Preko ranog latinskog prijevoda (s kraja 8. ili početka 9. v.), **Akatisst Bogorodici** je utjecao i na himnografiju zapadne crkve.

Lit.: E. Wellesz, »The 'Akathistos'. A Study in Byzantine Hymnography«, *Dumbarton Oaks Papers* IX–X, 1956; G. G. Meersseman, *Der Hymnos Akathistos im Abendland*, 1958; M. Шакога, »Акатист првомученику Стефану од иконописца Лонгина«, *Старине Косова и Метохије* II–III, 1963; С. С. Аверинцев, *Поэтика ранневизантийской литературы*, 1977; F. Keller, »Die slavischen Fassungen des »Akathistos«, *Schweizerische Beiträge zum VIII. Internationalen Slavistenkongress*, 1978. Takođe → **crkvena pesma**. S. P.

**AKCENAT** (lat. *accentus* – naglasak) – Fenomen → **prozodije** kojim se ističu neke jezičke jedinice u odnosu na druge jedinice. Osnovno sredstvo za isticanje je glasovni intenzitet, koji, jače izražen, daje tzv. dinamicki (ekspiratorni) *a*., kakav je npr. ruski, nemački i engleski *a*. Slab je intenzitet npr. francuskog *a*. U nekim jezicima karakteristično je akcentatsko variranje visine → **tona**, koji se često

uzima kao sinonim za → **intonaciju**. To su jezici sa »muzičkim« ili »melodijskim« *a.* (npr. srphrv., švedski, kineski, japanski). U užem smislu reči *a.* markira razliku u jačini (intenzitetu, ekspozitornosti), intonaciji (tonu, kvalitetu, melodiji) i trajanju (dužini → **kvantitetu**) izgovora *slogova*. Funkcija *a.* je kulminativna (objedinjuje delove reči ili grupu reči), delimitativna ili demarkativna (signal je početka ili kraja reči), i to uglavnom u jezicima sa vezanim *a.*) i distinktivna (diferencira značenja). S obzirom na mesto u rečima *a.* je u jednim jezicima slobodan (npr. u rus., nem., engl. i srphrv., sa izuzetkom poslednjeg sloga reči), a u drugim vezan za određeni slog (fr. — za poslednji, polj. — za preposlednji, češ. — za prvi). U onim prvim pesnički → **ritam** se organizuje više ili manje ravnomernim smenjivanjem akcentovanih i neakcentovanih slogova ( → **silabičko-tonska versifikacija**) ili ponavljanjem istog broja akcenata ( → **izotoničan**) u → **tonskoj versifikaciji**. U ovim drugim jezicima ritam se zasniva prvenstveno na silabičkoj samerljivosti stihova uz određenu → **cezuru**, ali se u nekima od njih javljaju i pomnuta druga dva sistema versifikacije. Slobodan *a.* u nekim jezicima ima manje ili više izraženu distinktivnu funkciju, tj. može da diferencira smisao istih oblika reči (rus. *celó* — naselje, a *célo* — radni gl. prid. od *sestí*; engl. *impórt* — uvesti, a *impórt* — uvoz; ono što je uvezeno). U vezi sa tom funkcijom objašnjava se činjenica da u takvim jezicima *a.* reči, naročito sa više slogova, izbegava slabo vreme stiha ( → **teza**), padajući po pravilu na metrički jake slogove ( → **arza**, → **iktus**). Prozodijiska karakteristika i srednja veličina engleskih i, posebno, nemačkih reči uslovljava češće ostvarenje iktusa nego što se ovaj ostvaruje u ruskom stihu. Pa ipak i u tim jezicima ponekad se *a.*, naročito jednosložnih reči, ne podudara sa iktusom, već pada na slabo vreme stiha. — U srphrv. književnom jeziku dolaze do izražaja sva tri akcenatska elementa (intenzitet, kvantitet i intonacija). Prema njihovim kombinacijama ostvaruje se sistem od četiri *a.*, a uz to i neakcentovani kvantitet. Dva su *a.* duga, a dva kratka; po jedan od njih ima silaznu, a po jedan uzlaznu intonaciju (*právdá, níka; pèsma, žena*). Posmatran iz aspekta mobilnosti srphrv. *a.* je slobodan: može da stoji na svim slogovima osim na poslednjem, a u → **akcenatskoj celini** sa proklitikama i na poslednjem slogu: *a sád, dá znám, ní ból* i u sličnim japanskim dvosložnicama, kojih ima znatno više u standardnom savremenom izgovoru nego u vukovskom. Književni *a.* je često

pokretan u okviru morfoloških paradigmi: *sistēm, od sistéma; zèlen, zelèna; govóriti, gòvorím*). Uzlazni akcenti mogu da stoje na svim slogovima osim na poslednjem, a silazni ne stoje izvan prvog sloga. Iza *a.* često se nalazi neakcentovani kvantitet (dužina): *čítam, sa ženóm, jednóm*. Za srphrv. izgovor je karakteristično to što nema oštrog kontrasta između fonetskih karakteristika akcentovanog i neakcentovanog sloga. Neakcentovani vokali se izgovaraju gotovo jednako kao akcentovani, za razliku npr. od ruskog jezika, gde van *a.* ne postoje čak ni izvesne vokalske distinkcije (npr. *o.* prema *a*). U srphrv. najčešće nema velikih intenzitetskih ili tonških razlika između akcentovanog i neakcentovanog vokala. U fonetskom poređenju sa ruskim akcentom, to je »lebdeći« *a.* Pa ipak srphrv. *a.* se javlja i u fonološkoj funkciji, naročito njegova intonacija i kvantitet: *sélo* (naselje), *sélo* (rad, gl. prid. sred. roda od *sestí*), *sélo* (poselo), *sélo* (vok. od *séla, seja*). I mesto akcenta ponekad ima distinktivnu funkciju: *imánje* (imovina), *imánje* (posedovanje); *pročítá* (prez.), *próčitá* (aor.). Smisao sledećeg teksta zavisiće od pravilno izgovorenih *a.*: *Sélo sunce za sélo, dódi, sélo, na sélo.* — Njegovo »imanje« nije sigurno. Ipak u srphrv. jeziku *a.* služi mnogo više za obeležavanje reči u njenom odnosu prema ostalim rečima u kontekstu (kulminativna funkcija) nego za diferenciranje reči koje bi se razlikovale samo mestom *a.* Ovde se pod »rečju« podrazumeva akcenatska celina kao akcentovana gramatička reč zajedno sa enklitikama, proklitikama ili bez njih (npr. *a po glásu ga je | pòznao; ú sobu je | išao*). Takva priroda akcenatskih celina posebno se manifestuje u novoštokavskom stihu, čiji se ritam organizuje njihovim ulančavanjem u određene sisteme u kojima se nameštaju i silabički i akcenatski signali ( → **silabičko-tonska versifikacija**). Tako je omogućeno i pomeranje *a.* na slabo vreme stiha. Pri tome se *a.* jednosložnih reči po pravilu atonira ( → **atoniranje**), npr. u → **troheju**: »Al' da vidiš čuda još večéga«, ili u → **jambu**: »Mí\_pút\_svoj' znamo, put bogóčovjeka«.

Lit.: → **Prozodija**.

Ž. R.

**AKCENATSKA CELINA** — Akcentovana gramatička reč zajedno sa enklitikama i proklitikama ili bez njih. Po broju slogova mogu da budu jednosložne (*dár*), dvosložne (*dára*, gen.; *dáruj, na dár ili ná dar*), višesložne (*dárujem, dárúj ga, daróvati*). U srphrv. → **silabičko-tonskoj i** → **tonskoj versifikaciji** *a. c.* imaju ulogu osnovnog organizatora ritma. Ulanča-



vajući se u određene sisteme, one uslovljavaju položaj → **cezure** i omogućavaju odgovarajući raspored → **akcenata**, kao i njihovo pomeraње sa jakog vremena na slabo vreme stiha. U vezi sa rasporedom akcenata u *a. c.* obično se govori o trohejskim (mâjka, tj.  $\acute{—}$  — ili  $\acute{—}$  U), daktilskim (čitati, tj.  $\acute{—}$  — — ili  $\acute{—}$  U U) i amfibraškim tipovima *a. c.* (*planina, u rúci*, tj. — — — ili U — U). U književnom jeziku akcentat ne može da se nađe na kraju reči, (retki su izuzeci), ali se ponekad nalazi na kraju *a. c.* (*a sâd, on, pa tî, pa jâ*), tako da se dobija ograničen broj jampskih *a. c.*, npr. u Rakićevom stihu: »Ni hòl, / ni plâč, / | ni rěc / što milost prosî«, ili u Krklečevom: »Ni tât, / ni gòst, / | ni drûg, / ni draga žena«, ili u Kostićevom (uz → **atoniranje** prve jednosložnice). *Čâs nôc, / čâs dân, / | i opet nôc / pa nôc*. Jedna *a. c.* može da ispuni ceo polustih, čak i šestosložni: »Ni\_pô\_bâbu // ni\_pô\_stričevima«. U srphrv. → **troheju** *a. c.* koreliraju u silabičkim ravnotežama, i to u ogromnoj većini dvosložnice i četvorosložnice, a u dužim polustihovima i po dve trosložnice. Težnja ka → **parnosložnoj** samerljivosti izražava se i time što se akcentat jednosložnica, najčešće na početku polustihova, obično atonira: »Ôj Mîlošu, / | nâš ròdeni /brate«. Zato cezura kao stalna → **granica reči** pada iza određenog parnog sloga (četvrtog, šestog, osmog), dakle ispred neparnih slogova. U skladu s tim, i ostale granice reči padaju ispred tih slogova. Ritam se, dakle, zasniva na silabičkoj samerljivosti *a. c.* u njihovoj korelaciji (saodnosu), a granice ispred neparnih slogova su posledica takve korelacije u ravnotežama. Prvi polustih → **jamba** razbija silabičke ravnoteže, kombinujući obično trosložnicu sa dvosložnicom (3 + 2) ili uključujući petosložnicu. Zato se menja položaj cezure i → **tempo** stiha. Otuda doživljaj drukčijeg, kontratrohejskog ritma. Razume se, zbog pretežnog padanja granica reči ili *a. c.* ispred akcentovanih *parnih* slogova (jakog vremena, → **iktusa**), nastaje silazno → **fraziranje**, koje se ipak ublažava pomeraњem cezure i akcenata, naročito na početku polustihova.

Lit.: → **Prozodija**, → **Silabičko-tonska versifikacija**. Z.R.

**AKCENATSKA JEDINICA** → **Akcentatska celina**

**AKCENATSKA VERSIFIKACIJA** → **Tonska versifikacija**

**AKCENATSKI STIH** — Tip stiha u → **tonskoj versifikaciji** čije je građenje zasnovano na

ritmičkom smenjivanju određenog broja akcenata sa promenljivim brojem nenaglašenih slogova između njih. Naziva se i »tonski s.« (»čisto tonski«). Samerljivost *a. s.* zasnovana je na »akcentatskim grupama« koje sačinjava neodređen broj nenaglašenih slogova (obično ne više od 4) okupljenih oko jednog naglašenog sloga; takva grupa obično odgovara fonetsko-sintaksičkoj jedinici (reči ili frazi s jednim akcentom). Po jednim istraživačima u izgovoru *a. s.* sve grupe su podjednake dužine, bez obzira na broj slogova u svakoj; po tome je akcentatska grupa slična muzičkom taktu. — *A. s.* se pojavljuje u poeziji posle propasti rimskog carstva, kad u književnost ulaze jezici dotadašnjih varvara, germanskih i slovenskih naroda. Dok u toku srednjeg veka, u novonastaloj poeziji romanskih naroda prevladuje → **silabička versifikacija**, zasnovana na stalnom broju slogova u stihu, u germanskoj poeziji istog perioda (tj. staronemačkoj i staroengleskoj) vlada isključivo *a. s.* Taj stih ima četiri naglašena sloga uz neodređen broj nenaglašenih, i podeljen je na dva podjednaka polustiha sa po 2 akcenta; stalna je njegova crta → **aliteracija**, te se zove i → **aliterativnim stihom**. U kasnijoj eng. i nem. poeziji *a. s.* kombinuje se sa silabičkim principom; doduše, u eng. poeziji 14. v. obnavlja se čist *a. s.* (Langland), a pokušaja takve obnove bilo je i kasnije. Međutim, teoretičari srednjeg veka i renesanse nisu bili svesni duboke promene u versifikaciji, i u svojim opisima metra uporno su se držali termina → **kvantitativne versifikacije**. Iz toga su nastala nerazumevanja i nesporazumi koji ni do danas nisu svuda raščišćeni; naročito je to slučaj u eng. i am. nauci o književnosti. Npr., u uglednoj Premingerovoj *Encyclopedia of Poetry and Poetics* (1965) susreće se u članku »Meter« tvrdnja da je eng. poezija najvećim delom akcentatska, dok bi bilo neobično lako dokazati da je ta poezija od Čosera do pojave slobodnog stiha → **silabičko-tonska** (akcentatsko-silabička), tj. da svi pesnici do početka 20. v. vode računa i o »ravnosložnosti« u stihu. D.P.

*A. s.* u rus. poeziji je stih čija se samerljivost zasniva na određenom broju akcenata, dok se broj neakcentovanih slogova (međiakcentatskih intervala) kreće od 0 do 4, ponekad i više. Najčešći su tipovi sa 3 i sa 4 akcenta. Dugo je bilo obuhvatan neodređenim pojmom »čisto tonski« stih. U najnovije vreme je utvrđeno da je to zapravo treći sistem versifikacije u rus. poeziji ( → **tonska versifikacija**) sa tri oblika: → **deoni stih** (**doljnik**), → **taktovik** i akcentatski stih. Iako ima razmer (određen broj

akcenata), smatra se da *a. s.* nema metra, jer je broj međuakcenatskih intervala sluhom neulovljiv. Jedni, međutim, nalaze metar u smenjivanju jednakog broja akcenata. Redak je u rus. poeziji do kraja 19. v., a u 20. v. je najviše izražen kod Majakovskog (često u katrenskim strofama sa 4—3—4—3 akcenta). Pokušaji razgraničenja nekih tipova *a. s.* od → **slobodnog stiha** nisu doveli do jedinstvenog gledišta. — U srphrv. poeziji *a. s.* nije proučan, ali se čini da sadrži opšte odredbe o izotonizmu i međuakcenatskim intervalima do 4 sloga, npr. u »Sumatri« M. Crnjanskog. Razume se, izotonizam nije konstantan.

Lit.: В. М. Жирмунский, *Введение в метрику. Теория стиха*, 1925; М. Л. Гаспаров, *Современный русский стих*, 1974; М. Boulton, *The Anatomy of Poetry*, 1955; Danziger-Johnson, *An Introduction to the Study of Literature*, 1965; М. Л. Гаспаров, »Русский былинный стих« (u zb.) *Исследования по теории стиха*, 1978, → **tonska versifikacija**.

Ž.R.

**AKEFAL** (gr. ἀκεφάλος — bez glave) — Naziv za stih čiji prvi slog nedostaje, koji je »obezglavljen«. Retko se javlja u klasičnoj epskoj poeziji, u → **heksametrima**, ali se često nalazi u dramskoj i lirskoj poeziji. Pindar ume majstorski da se njime služi. Putem *a.* jedna metrička stopa može da se pretvori u drugu: kada običan oblik → **glikoneja** izgubi prvi slog, nastaje → **telesilej**.

Lit.: → **Metrika, antička**.

S.K.-Š.

**AKMEIZAM** (prema gr. ἀκμή — vrh, procvat, snaga, »adamizam« — prema biblijskom Adamu, »klarizam« — prema lat. *clarus* — jasan) — Književni pokret u rus. književnosti. Predstavnici pokreta: N.S. Gumiljov, S. M. Gorodecki, A. A. Ahmatova, O. E. Mandeljštam, M.A. Kuzmin i dr. grupirali su se u krugu Цех поэтов (Pjesnički ceh) i oko časopisa Аполлон (1909—1917). Nasuprot → **simbolizmu** smatrali su zbiljskim samo materijalni svijet. Orijehtirali su se na predmetnost i jasnoću pjesničkoga jezika, poricali prekomjernu metaforiku i simboliku. Proglašavali su »povratak« pjesništva tačnom značenju riječi, zastupajući ujedno naglašeno artističko ( → **umetnost radi umetnosti**) stajalište. Posebno su nastojali oblikovati vizuelni doživljaj predmeta, pa odatle tema arhitektonskih spomenika u Mandeljštama; kultivirali su kao objekt pjesništva lik snažnog i energičnog čovjeka, koji treba da »ozdravi« čovječanstvo, pa je Gumiljov uvodio teme kolonijalnih osvajanja, konkvistadora, moreplovaca, ali i »prvobitnog« nagonskog čovjeka (odatle afričke teme

i motivi). Svijet emocija lirskog subjekta nastojali su oblikovati u isticanju pojedinih, izvana vidljivih gesti (Ahmatova). *A.* je po svojim intencijama blizak zapadnoevr. → **neoklasicizmu**, ponegdje Kiplingovu ili Danuncijevu pjesništvu (Gumiljov), ali ovaj pokret nije stvorio koherentnu stilsku grupu. U razvitku pjesništva najznačajnijih predstavnika — Mandeljštama i Ahmatove — vidljivo je napuštanje programatskih načela *a.*

Lit.: В. Жирмунский, *Вопросы литературы*, 1928; Б. Михайловский, *Русская литература XX века*, 1939; *История русской поэзии*, II, 1969. A.F.

## AKOLUTIJA → Služba

**AKRIBIJA** (gr. ἀκριβεία — tačnost, preciznost) — Kvalitet koji se rede pripisuje književnom delu, a češće naučnim radovima: podrazumeva tačno i verno prenošenje podataka i izvora, obilje navoda i dokaza, i u celini valjan dokazni postupak. *A.* može imati i manje pozitivno značenje, nagomilavanje nepotrebnih podataka. S.S.

**AKRITSKE PESME** (prema gr. ἀκρίτης — graničar). — Grupa epskih pesama i romansi u kojima se opisuju život i podvizi Digenisa Akrite, gr. junaka iz 8. v. Sačuvani rukopisi nisu stariji od 14. v. (rukopis iz Grotaferate), a novija istraživanja su pokazala da je celina ove epske tvorevine verovatnije delo učenog sastavljača, nego zbirka narodnih pesama. Na osnovu vizant. i rus. izvora utvrđeno je postojanje jednog Digenisa Akrite, koji je poginuo u borbama sa Arapima na Tauru, 788. god., ali je mnogo važnije što su nadene potvrde o *a. p.* kojima su se slavile mnogobrojne takve pogranične borbe 8. i 9. v. Velika rasprava se vodila i oko toga da li su *a. p.* ciklus herojskih pesama ili ep. Sa jedne strane, veliki broj pesama je po sadržaju i stilu bliži helenističkom romanu i ljubavnoj romansi, ali se drugi elementi blisko vezuju sa poznijom gr. epskom narodnom poezijom. Vidljiv je i uticaj muslimanske tradicije (ep o Said-Batalu), klasično nasleđe se prepoznaje u mnogim motivima *a. p.*, a izrazita je i sličnost sa vizant. istorijskom hronikom. Sadržaj pesama je istorija Digenisovih roditelja, oca muslimana i majke Grkinje, Digenisovi podvizi — dvoboji, ratovi, ženidba, gradnja zamka, i najzad smrt njegovih roditelja, junakova bolest i smrt, i smrt njegove žene. Crte Digenisovog karaktera — natčovečanska hrabrost i snaga, individualizam i osionost, navele su na poređenje sa

Markom Kraljevićem. Sigurno je da se u *a. p.* prepliću i mnogi opšti motivi epske karakterizacije i azijske i evropske tradicije: mešano ili nejasno poreklo glavnog junaka, natprirodni elementi, detinjstvo provedeno u podvizima, ali su ove pesme obeležene i jakim hrišćanskim osećanjem. *A. p.* su najznačajniji spomenik vizant. svetovne književnosti.

Lit.: C. Th. Dimaras, *A History of Modern Greek Literature*, 1974. S.S.

**AKROSTIH** (gr. ἀκροστιχίς, od ἄκρος – vrh, kraj i στιχός – stih) – 1. Vrsta pesme kod koje početna slova stiha (strofa, odnosno pasusa u prozi), čitana odozgo nadole, predstavljaju neku reč ili smisaonu celinu. Znači i samu tu reč, odn. izraz. Ključna slova se mogu naći u sredini stiha (*mezostih*), ili na kraju (*telestih*). Ostvarenje *a.* i *telestiha* zove se *akroteleuton*. Ako se ključna slova nižu po alfabetskom redu, reč je o alfabetskom akrostihu, ili → **abecedariju**; izgleda da je to najstariji poznati tip *a.* (*Plač Jeremijin*, 1–4, *Priče Solomonove* 31, 10–31 i dvanaest *Psalama*). Prvobitna namena *a.*, po svemu sudeći, bila je mnemotehnička, a u st.v. mu je pripisan i mistički značaj. Kao virtuozni oblik, *a.* se koristi od aleksandrijskog doba u gr. poeziji, kod Rimljana, kroz čitav srednji vek i renesansu, preko baroka, sve do najnovijeg doba. Najpoznatiji primeri se mogu naći kod Čosera, B. Džonsona, Vijona, Bokača, E. A. Poa i dr. Reč u *a.* najčešće predstavlja ime autora, njegove dragane ili pokrovitelja. Tako se ponekad identifikuju nepotpisani autori, čiji je potpis ponekad izostajao i radi obmane cenzure. Dubrovački pesnici (Š. Menčetić, Dž. Držić) često su se koristili *a.* U staroj srp. i mak. poeziji, *a.* se naziva → **krajegranesijom**. Poznat je primer alfabetskog *a.* kod mak. pisca s početka 10. v., Konstantina Bregalničkog («Azbučna molitva»), zatim kod Stef. Lazarevića (*Slovo ljubve*) i F. Prešerna (*Sonetni venac*). – 2. Simbolička reč koja se sastoji od početnih slova drugih reči. Najpoznatiji primer je ranohrišćanski simbol ribe: reč ICHTHYS (gr. riba) predstavlja početna slova reči Iesus–CHRistos–THEou–/H/ /Yios–Soter, koje znače Isus Hristos Božji Sin Spasilac. U moderno doba takve reči su naročito česte u vojnoj terminologiji i reklami (akronim).

Lit.: R. Knox, *Book of Acrostics*, 1924; H.H. Шульцовский, *Практическое стихосложение*, 1929<sup>2</sup>; R. Marcus, «Alphabetic Acrostic in the Hellenistic and Roman Periods», *Journal of Near Eastern Studies*, 6, XI 1947. V.J.

**AKROTELEUTON** → **Akrostih**

**AKT** → **Čin**

**AKTA DIJURNA** → **Acta diurna**

**AKTA MARTIRUM** → **Acta martyrum**

**AKTIVIZAM** (nem. *Aktivismus*) – Struja → **ekspresionizma**, nazvana po časopisu *Die Aktion*, koji je 1911–13. izdavao F. Pfemfert. Dok je krug saradnika oko časopisa zastupao ekstremne ekspresionističke tendencije u umetnosti i književnosti, K. Hiler ih iz oblasti umetnosti i književnosti prenosi u aktuelnu političku borbu i osniva pokret *a.*, koji je postojao od 1914–1916. Po svom programu pokret je pacifistički orijentisan i zahtevao je aktiviranje duhovnih snaga, pomoću kojih bi se stvorilo novo doba u istoriji čovečanstva. Hilerov organ bio je godišnjak *Das Ziel* (1916–1924), u kome su saradivali i M. Brod, H. Man i R.N. Kudenhov-Kalergi. Ne podudarajući se u svemu, aktivistima je bila zajednička pacifističko-socijalistička tendencija. Razmimoilaženja su se naročito ispoljila u shvatanju države i društva.

Lit.: H. Denker, *Der pacifistische Protest der Aktivisten*, 1962. W. Rothe, *Der Aktivismus*, 1969. Z.K.

**AKTUALNA TEMA** (lat. *actualis* – koji se tiče delovanja, praktički: fr. *actuel* – sadašnji) – Tema u kojoj se ogledaju manje ili više neposredne → **aluzije** na stvarne događaje i u kojoj se s lakoćom prepoznaju izvesna istorijska zbivanja ili idejna problematika određenog društva, vremena ili sredine. Aktualnost može označavati ili povezanost dela s vremenom i sredinom u kojima je nastalo, ili njegovo svojstvo da budi određene asocijacije na izvesne vidove života u vremenu i sredini u kojima se saopštava; pod *a.t.* se može podrazumevati grada, skup motiva, neka problematika koju grada pokreće, osnovna ideja ili poruka književnog dela; stoga se termin *a.t.* upotrebljava u različitim kombinacijama ovih značenja. Tako npr. kad govorimo o *a.t.* naturalističkog romana, mislimo pre svega na karakterističan izbor grada; kad govorimo o *a.t.* Kočićevog *Jazavca pred sudom*, mislimo pre svega na aktualnost problematike nacionalnog i socijalnog izrabljivanja u Kočićevoj sredini i vremenu; kad govorimo o *a.t.* romana M. Gorkog *Mati*, imamo u vidu aktualnost i grada, i problematike, i piševe poruke u vremenu u kojem je delo nastalo; kad govorimo o *a.t.* neke Ezopove basne, onda pre

svega mislimo na njenu alegorijsku povezanost s izvesnim pojavama onog vremena u kojem je čitavo. U užem smislu, međutim, *a.t.* se po pravilu sreće u → **angažovanoj književnosti**.

Lit.: L. Schücking, *Die Soziologie der literarischen Geschmacksbildung*, 1923; N.A. Dobroljubov, »Kada će doći pravi dan«, *Književnokritički članci*, 1948 (prev.); M. Schmolke, »Thesen zum Aktualitätsbegriff«, *Publizistik im Dialog*, 1965. Up. → **tema**. S.K.

**AKUMULACIJA** (lat. *accumulatio* – nagomilavanje) – Termin antičke → **retorike** za asindetsko (→ **asindeton**) nizanje više pojmova sličnog ili bliskog značenja, čime se pojačava afektivnost izražavanja kao kod → **ponavljanja**: »jer sve je dobro i čestito bilo / smeh, suze, želje, nade, uzdajasi.« (Rakić, »Oproštajna pesma«, 19–20). *A.* može biti i polisindetska (→ **polisindeton**): »I priroda cela zašumeće strasno, / i polja, i gore, i bašte, i vrti –« (Rakić, »Želja«, 47–48). M.Di.

**ALAMODE-KNJIŽEVNOST** (fr. *à la mode* – po modi) – U nem. književnosti obeležje prvenstveno za onu literaturu 17. v. koja je pisana po tuđoj modi, najčešće fr. i ital., pretežno za zabavnu literaturu, čiji jezik odlikuje česta upotreba stranih reči, mešanje više jezika i pretenciozan stil. Stanje u nacionalno i kulturno oslabljenoj Nemačkoj u toku tridesetogodišnjeg rata (1618–1648) i kasnije znatno je doprinelo rađanju ove pojave, koja se ogledala u nošnji, običajima i dr. U književnosti oličena je u mnogim preradama i prevodima egzotičnih romana i opera i u povremenim publikacijama, često ilustriranim, sa vestima o senzacionalnim događajima (*Neue Zeitungen*). S druge strane, *A.-k.* obeležava i književnu struju koja se opirala ovoj modi, dela pisaca koji su ismevali podražavanje svega što dolazi spolja. Otpor je prvo potekao od → **jezičkih društava**, a naročito se ispoljio u satiričnim epigramima Logaua, u Mošerovoj »viziji« (*Kraj Alamode – A la Mode Kehraus*, 1642), Grifiusovoj komediji *Horribilicribrifax* (1663), Grimelshauzenovom romanu *Teutscher Michel* (Nem. *Mihel*, 1673) i satiričnim spisima Abrahama a Santa Klare. Ova pomodna literatura i borba protiv nje izgubili su se tek u sledećem v. sa jačanjem nacionalnog duha.

Lit.: E. Schmidt, »Der Kampf gegen die Mode in der deutschen Lit. des 17. Jh.«, *Charakteristiken*, 1902, 1; *RL*, 1955, 1; J. Wachtel, *A la mode*, 1964. M.Đ.

**ALANKARAŠASTRA** – Doslovno znači na sanskrtskom »nauka o ukrasima«; jedan od

najstarijih vidova poetike. Prema njoj, lepota poezije se, poput ženske, više ističe i vidi zahvaljujući ukrasima. Alankare mogu biti figure značenja i figure forme reči. U prvu grupu idu hiperbole, metafore, igre rečima; u drugu: aliteracija, rima, ritam i dr. No iako su još od ranih vremena indijski pesnici (*kavi*) cenili element veštine u poeziji, jedan od najznačajnijih teoretičara poezije 9. v., Anandavardhana je istakao vrednost neuhvatljivog »tona« (*dhvani*), koji je prava suština poezije. R.J.

**ALBA** (provans., nem. *Tagelied*, fr. *aubade* – jutarnja pesma) – Neki smatraju da je *a.* nastala pod arapskim uticajima, neki da joj je začetnik Ovidije, a neki da vodi poreklo od povika kojim su u srednjem veku stražari sa kule najavljivali dolazak dana. Prvi put se pojavila u Provansii, krajem 12. v., a od vremena trubadura postaje samostalni žanr. Ne poseduje određen metrički oblik, ali se u većini slučajeva u refrenu javlja reč »alba«. Po pravilu, *a.* je strofična pesma, koja izražava tugu dvoje ljubavnika što dan, koji ih razdvaja, dolazi tako brzo. Ponekad je uobličena kao dijalog između ljubavnika, sa povremenim uplitanjem pesnika, a ponekad i kao reč prijatelja koji je bdeo na straži (»stražarska pesma«). Osnovna raspoloženja koja *a.* izražava jesu slast nedozvoljene ljubavi, tuga zbog rastanka, očajanje napuštene žene i sl. Svojeviti su joj čulnost i stalna prožetost strepnjom.

Lit.: A. Jeanroy, *Les origines de la poésie lyrique en France au moyen âge*, 1904<sup>2</sup>; R.F. Kaske, »An Aube in the Reeve's Tale«, *ELH*, 26, 1954, i »January's Aube«, *MLN*, 75, 1960; A.T. Hatto, »Deutsches Tagelied in der Weltliteratur«, *DVJ*, 36, 1962; *Eos*, izd. A.T. Hatto, 1965. V.J.

**ALBUM** (lat. *album* – belo) – U antičkom Rimu gipsom prevučena drvena tabla na kojoj su crnim slovima ispisivana sveštenička obaveštenja (→ **fasti**), vesti iz skupština i senata (→ **acta diurna**), spiskovi činovnika, proskribovanih i sl. U novije vreme naziv za knjigu neispisanih listova za autograme, posvete, slike, marke i sl. → **Pesmarica**.

Lit.: G. Angermann, *Stammbücher und Poesie-Albume als Spiegel ihrer Zeit*, 1971. S.S.

**ALDINEN** – Edicija značajnih klasika, koju je pokrenuo Aldus Martinijus, a nastavili njegovi brojni sledbenici. Prva knjiga posvećena Vergiliju objavljena je 1501. g. Uglavnom su ilustrovane gravirama i štampane posebnom vrstom kosog pisma, koje se danas često naziva italicko pismo; *A.* su i zbirke bibliofilskih izdanja Mančesterske biblioteke. Z.K.

**ALEGOREZA** (gr. ἀλληγορέω — tumačim opisno, alegorično, ἀλληγορία u Cicerona) — Alegorično tumačenje dela s namerom da se otkrije njegov skriveni smisao. To podrazumeva da delo ukazuje na nešto više i dublje od onoga što nam se u njemu neposredno veli. Ovaj pristup delu vezuje se za ime Teagena, koji je prvi alegorički tumačio mitove (kraj 6. v. p.n.e.), naročito Homera, objašnjavajući odnos među bogovima alegorijskom slikom odnosa i borbe suprotnih prirodnih elemenata. Poznato je alegorično-teološko tumačenje *Pesme nad pesmama* kao odnosa Isusa i crkve; Danteovo alegorično tumačenje Vergilija i Danteovo primenjivanje → **alegorije** kao principa poetike.

Lit.: J. L. Seifert, *Simdeutung des Mythos*, 1954; → **alegorija**. H.K.

**ALEGORIJA** (grč. ἀλληγορία — prenesen govor) — Termin antikle → **retorike**, označavao je isprva **metaforičko** značenje čitave rečenice za razliku od pojedine riječi kao → **metafore**: npr. u Ciceronovu govoru *Proti Pizona* (9,20): »Ja, koji sam u silnim olujama i valovima upravljao državnim brodom i neoštećena ga doveo u luku, ja da se bojim natmurena tvoga čela i duha tvoga druga?« Danas i takve metaforičke rečenice zovemo metaforama, a termin *a.* proširio je svoje značenje zahvaljujući → **alegorezi**. Ako se određen tekst mogao tumačiti tako da se značenje njegovih rečenica u cjelini u svim pojedinostima svjesno prenosilo na posve različit niz pojava o kojima u tekstu samom nije bilo spomena, a upravo u tom prenesenom značenju vidio se pravi smisao teksta, onda je *a.* dobila mnogo šire značenje od metafore, a to ju je novo značenje dovelo u blizinu pojmova → **simbola** i → **parabole**. »*A.* i simbolom označava se nešto čemu smisao ne leži u njegovoj pojavnosti, njegovu obliku, odnosno njegovim riječima, nego u značenju koje se nalazi izvan njega. Umjesto onoga što se zapravo misli reći kazuje se nešto drugo, nešto opipljivije, ali tako da se ipak može razumjeti što je to drugo« (Gadamer). Po Gadamerovu sudu tek se od 18. st. pojmovi *a.* i simbola strogo luče i stavljaju u opreku: u *a.* javni svijet upućuje na idejni i vezan je s njime »konvencijom i dogmatskom fiksacijom«, dok je u simbolu sama pojavnost po sebi već izraz idejnosti. Kosovka djevojka narodne pjesme simbol je, nije *a.* U povijesti književnosti veliku je popularnost stekla *a.* koju je fr. romansijerka Madlen de Skideri sredinom 17. st. objavila u svom velikom ljubavnom romanu *Clélie*: to je čuvena geograf-

ska karta razvoja ljubavnih osjećaja (*la carte du tendre*). Kopno koje prikazuje karta omeđeno je sa zapada burnim »morem neprijateljstva«, sa sjevera »opasnim morem« onkraj kojega se nalaze »nepoznate zemlje«. S istoka se prostire »jezero indiferentnosti«, dok sredinom karte od naseobine »novoga prijateljstva« teče na sjever »rijeka naklonosti« do grada »ljubavi iz naklonosti«, da na koncu uđe u »opasno more«. Od »novoga prijateljstva« na jugu vode na sjeverozapad pojedine stanice puta, a to su »uslužnost«, »podložnost«, »brižljivost«, »ustrajanost«, »revnost«, »osjećajnost«, »poslušnost«, »vjernost«. One dovode do tvrdoga grada »ljubavi iz zahvalnosti«, koji se nalazi na obali »rijeka zahvalnosti«, a i ona utječe u »opasno more«. I ovaj primjer pokazuje kako se bit *a.* sastoji u tom da sve pojedinosti teksta svaka za sebe točno odgovaraju svom pojmovnom adekvatu, pravom smislu teksta. Ako zbivanje teksta samo u cjelini upućuje na drugo neko zbivanje »koje se nalazi izvan njega«, a da se ne moraju podudarati pojedinosti, takav tekst zovemo **parabolom**. *A.* se cijenila i njegovala u društvenim sredinama koje su ispovijedale vjeru u točno utvrđen sistem etičkih ili vjerskih vrijednosti i koje su u njoj mogle naći slikovit »opipljiv« prikaz; tako u književnostima sr. v. i baroka, i uopće u → **dvorskoj književnosti**, gdje se javlja kao omiljeno sredstvo pjesničkoga slavljenja mogućnika.

Lit.: H. S. Newiger, *Metapher und Allegorie*, 1957; H. R. Jauss, *Genèse de la poésie allégorique française au Moyen-âge*, 1962; A. Flechten, *Allegory*, 1962; H. G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, 1965<sup>2</sup>; J. Mac-Queen, *The Allegory*, 1970; W. Bloomfield, *Allegory as Interpretation*, 1972; B. A. Sörensen, *Allegorie und Symbol*, 1972; V. Calin, *Die Auferstehung der Allegorie*, 1975; K. L. Pfeiffer, *Struktur- und Funktionsprobleme der Allegorie*, 1975; W. Erzgräber, *Zum Allegorie-Problem*, 1978; W. Haug, *Formen und Funktionen der Allegorie*, 1979. Z.Š.

**ALEKSANDRIDA** — Naziv popularnog srednjovekovnog romana o Aleksandru Velikom (Makedonskom), sačuvanog i u stsl. prevodu u više redakcija. Prvobitna gr. verzija, koja se bez osnova pripisuje istoričaru Kalistenu (4. v. p.n.e. v. → **helenizam**), pretrpela je mnogobrojne prerade još u helenističko doba, da tek u vizantijskoj književnosti dobije onaj hristijanizovani vid pod kojim ulazi u književnost slovenskih naroda. Posebno mesto u bogatoj rukopisnoj tradiciji ovog romana zauzima tzv. »Srpska Aleksandrida«.

Lit.: P. Маринковић, *Српска Александрида*, 1969. D.B.

**ALEKSANDRIJSKA ŠKOLA** — Termin koji se odnosi na gr. književnu i naučnu delatnost poslednja tri v. st. ere, čije je središte bila Aleksandrija u Egiptu sa svojom čuvenom Bibliotekom i → **Muzejem** (neka vrsta »kraljevskog učenog društva«, → **Muze**). Pored Aleksandrije, koja se naročito ističe pesništvom, filologijom i prirodnim naukama, u doba → **helenizma** kulturni centri nalaze se još u Atini (filosofija), Pergamu (→ **pergamska škola**), na Rodu, rasadniku → **azijanizma** i, najzad, u Rimu. Aleksandrijska poezija dostiže vrhunac oko 280–240. g. pre n.e., a njeni glavni predstavnici okupljaju se u »pesničke kružoke« i van Aleksandrije (na ostrvu Samu, Kosu i drugde). Tako je termin »aleksandrijski« sasvim uslovan i pre ga treba shvatiti kao stilsku oznaku književnih principa *a.š.* koje je u prvom redu formulisao i primenjivao pesnik Kalimah. On je bio protiv tradicionalnih velikih epskih formi, krupnih tema karakterističnih za homerski ep i klasičnu dramu. Kalimahova poezija je učeno pesništvo (→ **poeta doctus**), virtuozno u formalnom pogledu, pisano za malobrojnu, veoma obrazovanu publiku prefinjenog ukusa. Jezik tih pesama je izveštačen, težak i nejasan, pun neologizama, → **citata** i → **aluzija** na malo poznate mitološke i književne detalje (npr. iz *homerskih himni*, → **kikličkih pesama** i dr.). Glavni oblici ove književne škole su → **elegija**, → **epigram**, → **epifion**, zatim → **idila**. Iako preovlađuju sitni književni oblici, postoje i pesme većeg obima: ep o Argonautima Apolonija Rodanina, Rijanova *Mesenska istorija*, → **didaktički** ep Arata (*Nebeske pojave*), Eratostenovi astronomski radovi, Herodini → **mimijambi** i Likofronova *Aleksandra*. Aleksandrijska → **filologija** cvetala je u 3. i 2. v. pre n.e. U Biblioteci se počela skupljati, obrađivati, kritički izdavati i komentarisati sva ogromna književna i naučna baština starih Grka. Razvija se književna kritika i istorija književnosti, leksikografija i gramatika (→ **analogija** kao presudni princip u razvoju jezika, za razliku od pergamske filologije, koja je »branila« jezičku anomaliju, tj. nepravilnosti i promene). Sastavljani su katalozi aleksandrijske biblioteke (→ **pinake**). Nivo te ogromne filološke, bibliotekarske i arhivističke delatnosti nikada se u antici nije ponovio, iako je Rim bio pod snažnim uticajem *a.š.* Moderna poezija i književna kritika mnogo duguju aleksandrijskim poetskim principima.

Lit.: → **Helenizam**.

K. M. G.

**ALEKSANDRINAC** (fr. *le vers alexandrin* — stih aleksandrinac) — Fr. silabički stih od 12 slogova, sa → **cezurom** iza 6. sloga, stalnim naglaskom na 6. i 12. slogu i parnom ili ukrštenom → **rimom**. Pojavio se prvi put u nekim junačkim pesmama — *chansons de geste* (*Putovanje Karla Velikoga*), početkom 12. v., ali je ime dobio u 15. v. prema vrlo popularnom *Romanu o Aleksandru Velikom*, nastalom krajem 12. v. Još svečan i trom, *a.* je u delima srp. pesnika znatno redi od deseterca i osmerca. U poeziji renesanse on je češće upotrebljavan, da bi, veoma usavršen i strogo definisan, preovladao u 17. i 18. v. i postao najznačajniji klasični stih. Njegova upotreba, u nešto slobodnijem i gipkijem obliku, ostaje rasprostranjena i u doba romantizma. Tek moderni pesnici, počev od simbolista, iako mu katkada pribegavaju, čak i u ortodoksnoj formi, ipak mu pretpostavljaju stihove drukčijeg metra, manje pravilne, nesimetrične, podobnije da dočaraju nemire savremenog poetskog izraza. Kanonski pravilan, klasičan *a.* sa cezurom obavezno posle 6. sloga deli se na dva jednaka polustiha: »*Que ces vains ornements, // que ces voiles me pèsent!*« (Rasin). U dramskoj poeziji *a.* se grupišu u nizove u kojima se muške i ženske rime naizmenično smenjuju, a zev (→ **hijatus**) i → **opkoračenje** striktno se izbegavaju. Osim dva glavna naglasaka, na krajevima polustihova, vrlo su česti i pokretni naglasci, obično još po jedan u okviru polustihova, ali to nije obavezno: »*Je vais les déplorer: va, Cours, vole, et nous venge*« (Kornej); »*Je le vois, je lui parle, et mon cœur, je m'égare*« (Rasin). Romantičari su naročito razvili upotrebu unutrašnjih naglasaka, menjajući im i broj i položaj. Katkada su čak ukidali klasični tip cezure posle 6. sloga, gradeći različite rasporede naglasaka. Npr.: 4–4–4, tzv. romantičarski trimetar: »*L'ombre des tours | faisait: la nuit | dans les campagnes*« (V. Igo); ili još slobodnije: 3–5–4: »*Et Thomas, | appelé Didyme, | était présent*« (V. Igo). No takvi primeri, mada veoma retki, mogu se naći i kod klasičara: »*Seigneur, je ne rends point compte de mes desseins*« (Rasin), ili: »*Son esclave trouva grâce devant ses yeux*« (Rasin), stihovi u kojima je raspored naglasaka: 2-5-5, odnosno: 3-4-5. Pod fr. uticajem *a.* se javio i u drugim evropskim književnostima. Po broju slogova i cezuri iza 6. sloga fr. *a.* odgovara srpsrv. narodni dvanacsterac. Zatim onaj iz primorske književnosti, kao i novijeg razdoblja, koji se u nečem ugledao na fr. stih (J. Dučić, M. Rakić, A. G. Matoš).

Lit.: G. Lote, *L'Alexandrin d'après la Phonétique expérimentale*, 1913–1914; J. Roubaud, *La vieille-lesse d'Alexandre*, 1978; → **silabička versifikacija**, S.V.

## ALHAMIADO → Aljamijado

**ALIJENACIJA** (lat. *alienatio* — otuđenje, nem. *Entfremdung*, eng. *alienation*). U filozofiji: važan motiv mišljenja, najpre u gnostika, od kojih ga prihvataju srednjovekovni mistici, preko kojih dospeva do Hegela (mada i u Šelinga i Fihtea pre Hegela, ali ne tako sistematski i originalno kao kod Hegela). Kritikujući posle Fojerbaha Hegelov pojam *a.*, Marks mu je dao radikalno nov sadržaj. Tako je preko Hegela i Marksa ovaj pojam postao jedan od centralnih u današnjem, i ne samo marksističkom, mišljenju. Pojam *a.* je veoma značajan i za savremenu filozofiju umetnosti. Za Hegela *a.* znači najpre fenomen koji se pojavljuje u dijalektici odnosa subjektivnosti i objektivnosti, kao pretvaranje ljudske subjektivnosti, subjektivnosti ljudske prakse ili rada, u mrtvu objektivnost, fenomen koji mladi Hegel naziva »pozitivnost«. U tom dijalektičkom odnosu ljudske subjektivnosti prema objektima koje je ona sama stvorila savladuje se prvobitna neposrednost kako u odnosu na prirodu, tako i u odnosu na sam ljudski subjekt, koji se proizvođači otuđuje od sebe sama.

— Drugo značenje *a.* u Hegela je anticipacija Marksovog pojma »fetišizam«, jer predstavlja kapitalističku formu *a.* u građanskom društvu, čiju je ekonomiju mladi Hegel studirao. Najzad, *a.* znači predmetnost kao jedan dijalektički moment na putu samootuđenja apsolutnog duha. Priroda je za Hegela definitivno otuđeni duh i zato se samo u odnosu na istoriju može govoriti o fenomenu *a.* u razvojnem smislu i samo na tom putu apsolutni duh se vraća sebi. — U svojoj *Estetici* Hegel je u pozitivnom smislu govorio o *a.* kao procesu sličnom onom koji Marks shvata kao opredmećenje bitnih ljudskih snaga. Kritikujući Hegela, ali prihvatajući od njega motiv *a.*, Marks ga tumači bitno drugačije, povezujući filozofsko sa ekonomskim gledištem, polazeći od filozofskog pojma čoveka i shvatanja ljudske istorije kao dezalijenacije ili razotuđenja u odnosu na klasnu predistoriju. Marks je razlikovao tri oblika *a.*, najpre kao otuđenje od proizvoda rada, zatim kao otuđenje u samom procesu rada ili samootuđenja i najzad kao otuđenje od rodovske suštine čoveka ili totalno otuđenje. — U savremenoj filozofiji umetnosti i umetničkoj kritici pojam *a.* ima veliku ulogu. U socijalno-istorijskom prosuđivanju

često se moderna umetnost globalno osuđuje kao otuđena, što treba da znači nehumana ili čak »izopačena«. Ali takve globalne osude su sada prevaziđene i samo diferencirana ocena jednog umetničkog dela može sadržati termin i pojam *a.* kako u odnosu na umetnički prikazan svet, tako i u odnosu na umetničko stvaranje. Pri tome je važna i psihologija fenomena *a.* Tako na pr. Kamijev *Stranac* ili pak Kafkin *Proces* služe produkljenoj književnoj kritici da ukaže na fenomen *a.*

Lit.: G.W.F. Hegel, *Fenomenologija duha*, 1955 (prev.); Hegel, *Estetika*, I–III, 1952–1964 (prev.); Marx-Engels, *Rani radovi*, 1967<sup>9</sup> (prev.); Đ. Lukač, *Mladi Hegel*, 1959 (prev.); M. Perniola, *L'alienazione artistica*, 1970. M.D.

**ALILUJARIJ** (gr. ἁλλήλουίῳριον) — Stih koji se izgovara na poziv »aliluja« (jevr. hallelujah, hvalite Boga!) na bogoslužjenju, neposredno pred čitanje jevanđelja, tematski uslovljen sadržinom jevanđeljskog → **začela**.

Lit.: Ch. Thodberg, *Der byzantinische Alleluarionzyklus, Studien im kurzen Psaltikonstil*, 1966. D.B.

**ALITERACIJA** (lat. *ad* — k, blizu, i *littera* slovo) — Stilski postupak i u pojedinim jezicima, uglavnom u starijim epohama, faktor ritmičke organizacije stiha, ponekad i proze, u vidu ponavljanja istih suglasnika ili suglasničkih grupa u nizu reči, naročito u inicijalnom položaju. Javlja se u svim jezicima, u narodnoj i umetničkoj poeziji. Ispoljava se više u stihu, u poslovicama i izrekama, nego u pripovednoj prozi: »Oj devojko, draga dušo moja« (lirski deseterac); »Vojsku kupi Kulin Kapetane« (epski deseterac); »Svačiju slušaj, a svoju smatraj« (poslovica); *O svetski slome, o strašni sude* (L. Kostić). Najizražajnija je *a.* u akcentovanim slogovima na početku reči. Tako se javila kao jedan od faktora metričke organizacije stiha (→ **aiferativni stih**) u germanskoj poeziji. Na osnovu nje utvrđen je u staroj poeziji nekih naroda sistem nekadašnje akcentuacije dotičnih jezika. *A.* se uključuje šire u → **stilske figure** (ponekad u »figure dikcije«), a uže u → **eufoniju** (»zvučna ponavljanja«, »fonika«, sa sinonimima »orkestracija«, »instrumentacija«). Pošto *a.* podvlači zvučnu izražajnost stiha, često pesnici i analitičari pridaju ponovljenim suglasnicima određeni smisao. Ž.R.

Kao stilska figura *a.* je poznata u svim evropskim knjiž., ali se u većini njih pojavljuje samo kao sporadičan ukras (npr. u srphrv. nar. poeziji poznati su primeri: »Slavu slavi srpski car Lazare«, »Ona poji po putu putnike« i sl.).

Kao faktor ritmičke organizacije nalazi se u starogermanskoj poeziji: u stihu se redovno nekoliko puta ponavlja početni suglasnik (→ **aliterativni stih**). Pošto je to u nekom smislu zamena rime, Englezi je nazivaju i *head-rhyme*, početna rima. U eng. poeziji *a.* je do danas vrlo raširena, a u nekim periodima bila je korišćena i u umetničkoj prozi (→ **jufjuizam**). *A.* je redovno upotrebljavana, na razne sistematizovane načine, i u velškoj i irskoj poeziji, od njenih najstarijih tekstova.

Lit.: → **Eufonija**, → **stilske figure**. D.P.

**ALITERATIVNI STIH** — Starogermanski stih sa sistemom → **aliteracije**, četiri glavna akcenta (po dva u oba polustiha) i neograničenim brojem slogova između akcentata. Zato ga ubrajaju u → **akcentatski stih**, kao oblik → **tonske versifikacije**. U staronemačkom stihu se ispred akcenta, koji je obično na prvom slogu reči, najmanje 2–3 puta ponavlja isti suglasnik, npr. u »Pesmi o Hildebrandu«: *Hiltibrant enti Hādubrant || untar hērtun twēm*. Suglasnik u aliteraciji (ovde *h*) redovno stoji pred prvim akcentom u drugom polustihu. Aliteracija je u *a.s.* elementarni oblik »unutrašnje« rime, koja povezuje akcentovane slogove, a ponekad prelazi i u »etimološku« rimu. Kasnije se, od 13. v., formirala rima na kraju stiha. Sličan je i staroengleski stih, npr. u dugom spevu »Beowulf«. *A.s.* se razvio i u burjatskoj poeziji.

Lit.: E. Sievers, *Altgermanische Verslehre*, 1893; В. Жирмунский, *Рифма, её история и теория*, 1923; В.М. Жирмунский, *Введение в метрику*, 1925; A. Heusler, *Deutsche Versgeschichte mit Einschluß des altenglischen und altnordischen Stabreimers*, 1925–1929; Г.О. Туденов, *Бурятское стихосложение*, 1958; M. Halle and S.J. Keyser, *English Stress*, 1971; → **tonska versifikacija**. Ž.R.

**ALKEJSKA STROFA** — Strofa od četiri alkejska stiha (→ **logaedski stih**): prva dva su jedanaesterci, treći deveterac a četvrti deseterac. Njena shema nije jedinstvena ni u klasičnoj, ni u novoj evropskoj, ni u našoj poeziji. Prvi put se nalazi u odama pesnika Alkeja sa Lezbosa (oko 600. g. p.n.e.). Odomaćila se u rimskoj poeziji preko Horacija. U novije vreme njome su se, između ostalih, koristili Klopštok i Helderlin u Nemačkoj, Tenison u Engleskoj, A. Brjusov u Rusiji. Kod nas su poznati pokušaji L. Mušickog, I. Mažuranića, P. Preradovića i dr.

V.J. Veoma je zanimljiv pokušaj Sterije u pesmi »Stefanu Dušanu«: »Mūžu grōmōvni, / / sūdu potōmstva stōj! (— — U — —, — UU — U —) Mišć jūnāčkē, / / dāvno ti řs klōnū, (— — U —

— UU — U —). S vécem, s pōbēdā//blēskom jāsniēm (— — U — —, — U — U) Vekove ūdēc, u čāmi mrāka. (— UU — UU — U — U). Pesnik primenjuje težu shemu, ali je uspeo da odabere reči tako da ostvaruje gotovo sve kvantitete prema njoj. Retko naše kratke slogove uzima kao duge »po položaju« (npr. u prvoj reči krajnje *u* ispred *gr*).

Lit.: O. Francabaderna, *Contribuzioni alla storia dell' alcaica*, 1928; G. Highet, *The Classical Tradition*, 1949; N. A. Bonavia — Hunt, *Horace the Minstrel: a study of his sapphic and alcaic lyrics*, 1954; B. Snell, *Griechische Metrik*, 1957<sup>2</sup>; → **metrika antička**. Ž.R.

**ALKMANOV STIH** (nazvan po gr. horskom pesniku Alkmanu, iz 7. v. st. e.) — Sastoji se od → **akatalektičkog** ili → **katalektičkog** daktilskog tetrametra (odn. → **dimetra**) u kome je dozvoljena zamena → **dakta** u → **spondejem** u prvoj i drugoj, a retko u trećoj stopi. Shema: — UU — UU — UU — UU. Primer: *Certus enim promisit Apollo* (Hor. *Carm. I, 7, 28*). Ovaj stih se često upotrebljavao u drami. Horacije ga kombinuje sa nekim drugim stihom, a u tome mu je uzor Arhiloh. Tzv. alkmanški distih kod Horacija nastaje od → **heksametra** i *a. s.* Ponovljen ovaj distih čini strofu (→ **arhilohijske strofe**).

Lit.: → **Metrika, antička**. V.Je.

**ALMANAH** (verovatno od arap. *al-manākh* — kalendar) — Prvobitno, kalendarske astronomske table. U 15. v. prenose se sa Orijenta u Evropu i dopunjuju korisnim savetima, obaveštenjima o istorijskim događajima, praznicima, vašarima i sl. Sve do 18. v. sinonim je za → **kalendar**. Od tada, *a.* je zbirka radova iz određenih oblasti, najčešće književnih, obično tematski grupisanih (npr. u Francuskoj — *Almanah muza*, 1764–1833). U nas se *a.*, u obliku književnog zabavnika, prvo javlja u Sloveniji (1779, *Pisanice od lepeh umetnosti*), pa u Vojvodini (1815, »Zabavnik« D. Davidovića; 1826, »Danića« V. Karadžića); i u Hrvatskoj (1823). Obično se izdaje jednom u godini, ili s vremena na vreme, ali ne periodično kao → **časopisi**.

Lit.: V. Champier, *Les anciens almanachs illustrés*, 1885; F. Kadnoska, *Die Almanache im gesellschaftlichen und literarischen Leben*, 1973. Sl.P.

**ALOGIZAM** (od gr. ἀλογίζομαι — nerazuman sam) — Stilska figura slična → **oksimoronu**. Namerno se ruši logička veza u govoru da bi se, spajanjem protivrečnih pojmova, postigao ironični ili komični efekat (»Ženidba vrapca Podunavca«). Sintaksička pravila se



pri tome formalno ne narušavaju, ali su sva shvatanja, pojmovi i misli uzajamno suprotstavljeni (npr.: mudra budala). Sl.P.

**ALONIM** (od gr. ἄλλος — drugi, i ὄνομα — ime) — Vrsta → **pseudonima**, kad se pisac služi imenom nekog drugog pisca. Obično se ovakvome postupku pristupa zbog koristi, da se delu pribavi autoritet i uspeh već poznatog imena, pa je u većini zemalja zakonima o → **autorskom pravu** zabranjena upotreba *a.* Postupak je naročito karakterističan na tržištu → **trivijalne**, → **bulevarske književnosti**, gde se javlja poseban tip *a.*, sa tvrdnjom da je delo »prevedeno«, najčešće sa eng. S.S.

**ALTERNIRAJUĆA VERSIFIKACIJA** (lat. *alternare* — izmenjivati) — Termin pod kojim se podrazumeva → **silabička versifikacija** romanske poezije u rimovanim distisima, sa ravnomernim jednosložnim alterniranjem (→ **skandiranje**, »stakatni« izgovor). Isticanjem neparnih ili parnih slogova dobijao se trohejski ili jampski ritam. Preneta je iz severne Francuske krajem 12. v. u nem. poeziju, u kojoj je dotada vladala → **tonska versifikacija** (ili »akcenatska«), sa slobodnim rasporedom akcenata u stihu i slobodnom rimom. Najpoznatiji pesnik koji je pevao u stihovima organizovanim po sistemu *a. v.* jeste Hajnrih fon Feldeke. Vremenom je nemački govorni akcent počeo da se podudara sa → **metričkim akcentom** (ili → **iktusom**). Nestajale su nepravilne varijacije → **anakruze**, tj. proizvoljno mešanje trohejskih i jampskih stihova. Pa ipak, pod uticajem narodne pesničke tradicije i zbog veze poezije sa muzikom, bilo je prisutno razilaženje govornog akcenta i metričke sheme alterniranja. Reformišući nemačku metriku (1624. g.), Opic se ugleda na antičku shemu jamba i troheja, podvlačeći da ulogu kvantiteta preuzima prirodni akcent. Tako je uveden princip → **silabikotonske versifikacije**. Ipak se još u toku → **baroka** obnavlja tonska versifikacija. — Neki versolozi, naročito nemački, drže da i u klasičnom francuskom stihu vlada *a.v.* (F. Saran), dok većina predstavnika francuske metrike insistira na ulozi »pokretnih« akcenata, koji variraju ritam unutar polustihova. Jedni ubrajaju u *a.v.* i ruski silabički stih (iz 17. i 18. v.) u njegovoj prvoj fazi razvitka (M. Xapitan).

Lit.: → **Versifikacija**; → **silabička versifikacija**.

Ž.R.

**ALUZIJA** (lat. *allusio* — govorenje o jednoj stvari dok se misli na drugu) — → **Stilska figura** iskaza koja ostvaruje svoje značenje

upućujući na neki poznati događaj ili na neko delo, lik, ili situaciju (Pirova pobjeda, homerski smeh, neće mačka slanice). U najširem smislu, svaka vrsta metaforičkog izražavanja (→ **metafora**) ima aluzivan karakter; u književnosti, međutim, *a.* prvenstveno obeležava usmeravanje čitaočevih asocijacija u pravcu nekog drugog književnog dela ili mita. Naročit značaj ove vrste imaju mitološke *a.* u klasičnoj i klasicističkoj poeziji; primere ovakvih *a.* nalazimo u našoj poeziji kod L. Mušickog, kod Njegoša, V. Ilića, S. S. Kranjčevića i dr. Ovakve mitološke i književne *a.* mogu biti i strukturalno šire razvijene, kao kompozicijska osnova neke pesme, → **alegorije**, → **parodije**, → **travestije**, naročito dela koja se u svom dejstvu oslanjaju na formalne ili sadržinske paralele i kontraste s nekim ranijim delom (→ **herojsko-komični ep**). Pored toga, *a.* može da se odnosi i na određeni događaj, ličnost ili aktuelnu društvenu ili političku situaciju; ovakve *a.* ili sistem *a.* često nalazimo u osnovi satiričnih dela, naročito u političkoj i društvenoj → **satiri** (R. Domanović, »Voda«, »Stradija«). U novijoj poeziji *a.* postaje važan element pesničkog izražavanja ambivalentnog doživljavanja sveta (Valerijevo *Mornarsko groblje*, Eliotova *Pusta zemlja*, kod nas T. Ujević, *Lelek sebra*, *Kolajna*).

Lit.: B. Popović, »O vaspitanju ukusa«, *Ogledi*, 1959; I. A. Ričards, »Aluzivnost moderne poezije«, *Načela književne kritike*, 1964, (prev.): Z. Ben-Porat, *The Poetics of Literary Allusion*, 1976. B.M.—S.K.

**ALJAMIJADO** (šp. *alhamiada*). — Šp. transkripcija arap. reči *al aġamiyya* a znači »nearapski« (tud). Ovim terminom su muslimani u Andaluziji prvobitno nazivali romanske govore svojih severnih suseda na Iberijskom poluostrvu. Krajem sr. v. ova reč dobija drugo značenje, koje i danas ima: šp. i port. jezik pismeno fiksiran ne latinicom već arap. slovima. Literatura sačuvana na aljamijskom jeziku naziva se *a.* Pored tekstova versko-pravne sadržine, pesničkih sastava uglavnom didaktičke prirode, prozaičkih priča koje se odnose na Proroka, a i na biblijske epizode, najveći šp. tekst je tzv. *a.* verzija legende o Aleksandru Velikom. — Od 16. v. u Bosni su se, uz dela pisana na arap., tur. i pers. jeziku, počeli pojavljivati i tekstovi na našem jeziku, ali pisani arap. alfabetom. Ovakvih tekstova, sličnih *a.* tekstovima, kod nas ima mnogo manje (oko pedeset knjiga). Za najbolji tekst ove vrste u nas smatra se pesma Salih Gašovića o Muhamedovom

rođenju, tzv. »mevlud«. U Bosni se *a.* književnost zadržala do prvog svetskog rata.

Lit.: F. Bajraktarević, *O našim Mevludima i o Mevludu uopšte*, 1937; Werner Lehfeldt, *Das serbokroatische Alhamiadi Schriftum der Bosnisch-Hercegovinischen Muslime. Transkriptionsprobleme*, 1969. M.Đu.

**AMATER** — (fr. *amateur* — ljubitelj) — Čovek koji se nekom naučnom ili umetničkom oblašću bavi bez posebnog obrazovanja u toj oblasti, i to ne kao svojom profesijom. U negativnom značenju, *a.* je neko ko se bez pravog razumevanja upušta u umetnost (v. → **diletant**). *A.* se, međutim, mogu posmatrati kao najaktivniji deo književne i umetničke publike, kao nekonvencionalni tip umetničkog obučavanja. Sa druge strane, amatersko kolekcionarstvo ili izdavaštvo (v. → **samizdat**) je neophodan sastavni deo književne proizvodnje. Po modelu profesionalnih književnih i umetničkih udruženja, *a.* osnivaju svoja, koja najčešće imaju za cilj popularizaciju književnosti i umetnosti (amaterski književni klubovi i udruženja, dramske, horske, igračke, muzičke družine) i profesionalno napredovanje svojih članova. S.S.

#### AMBIGVITET → Dvosmislenost

**AMBIJENT** (lat. *ambire* — obilaziti, opkoljavati; otud — sredina, okolina) — U proznim književnim delima: društveno-istorijski i geografski prostor u kome se odvija radnja; u poeziji: manje ili više imaginaran, prirodni, mitološki ili društveni svet u kome počinje da se formira objektivni doživljaj pesničkog subjekta, ili — koji se stapa s unutrašnjim stanjima tog subjekta. *A.* je u prozi jače izražen nego u poeziji, mada su kod nekih pesnika subjektivni doživljaji izrazito ambijentirani. (Krlježina lirika je npr. često vezana za *provincijski a.*) Karakter društvene situacije u *a.*, ponekad je, u proznom književnom delu, presudan za tok radnje i za karakterizaciju pojedinih ličnosti (Balzakovi romani, ili društveni roman 19. v. uopšte). *A.* takođe bitno uslovljava → **atmosfera**, a od njega zavise i → **opis**, → **perspektiva** i → **tačka gledišta**. *A.* može biti: *realan*, *irealan*, *simboličan* i *fantastičan*. Realistički prikazani prostori, odnosno, sredine realnog sveta su određene vrste *realnog a.* To su: *predeli* (*a.* — pejzaž kod Turgenjeva); *naselja* (*a.* čaršije kod Andrića, ili dva često kontrastna *a.*: gradski i seoski); *unutrašnji prostori građevina* (unutrašnjost barake, odnosno, kasarne u Krlježinim novelama: *Baraka pet B* i *Tri domobrana*, unutraš-

nost manastirske zgrade u Matavuljevom romanu *Bakonja fra Brne*). *Realni a.* je ponekad toliko nesvakidašnji i tajanstveni da deluje kao irealni *a.* (pripovetke nemačkih romantičara). *Irealni a.* je izmišljeni konkretni prostor — najčešće »onaj svet«, odnosno, raj ili pakao (narodne bajke, Dante, Milton). *Simbolički a.* je realni ili irealni *a.* koji ima određeni duhovno-emocionalni smisao (*a.* zatvora u Andrićevoj *Prokletej avliji* je simbol neograničene vlasti i tiranije). Svaki od tri pomenuta *a.* može da bude istovremeno i *fantastični a.* Olujaci, selo i ljudi koji u njemu žive, iz istoimene Andrićeve novele, istovremeno su i *realan* i *simboličan* i *fantastični a.* Ponekad se pod *a.* podrazumeva i društveno-istorijski ili geografski prostor u kome je delo nastalo i koji se u njemu opisuje (**milje**); no u neposrednoj vezi s književnošću *a.* uglavnom označava onaj imaginarni svet u kome se tema umetnički otelovljuje, koji može manje ili više verno da odslikava neki realni prirodni ili društveno-istorijski prostor, ali koji uvek — kako u svojim dokumentarnim, tako i u fantastičnim vidovima — omogućuje tematici njeno imaginativno dejstvo i određuje njen umetnički smisao. → **sredina**.

Lit.: → **sredina**.

M.Š.

**AMBIVALENTNOST** (lat. *ambi* — oba; *valere* — vredeti) — U psihologiji *a.* označava istovremeno privlačenje i odbijanje, osećanje ljubavi i mržnje u isti mah, tj. skup istovremenih protivrečnih reakcija, odnosno svojstvo neke osobe ili pojave da izazove takve reakcije. U književnosti *a.* je svojstvo nekog dela, situacije, karaktera ili nekog drugog stilskog ili kompozicionog elementa koje izaziva protivrečna tumačenja ili protivrečne osećajne, misaone i moralne reakcije. *A.* Don Kihota ogleda se npr. u tome što klasicizam vidi u njemu smešnog zanesenjaka, a romantizam tragediju neshvaćenog idealiste. Prema Empsonovoj podeli *a.* je jedan od tipova → **dvosmislenosti**, dosledna artikulacija nekog dubljeg unutrašnjeg protivrečja koja se ostvaruje tako što dva značenja nekog književnog iskaza predstavljaju »upravo suprotna značenja određena kontekstom, tako da je totalni efekat ukazivanje na fundamentalni rascep u piščevom duhu«.

Lit.: W. Empson, *Seven Types of Ambiguity*, 1956; → **dvosmislenosti**, H. Pongs, *Ambivalenz in moderner Dichtung*, 1966. S.K.

**AMBLEM** (od gr. ἄμβλημα — utisnuto, ukras) — Fr. izgovor gr. riječi koja je kao

termin → **poetike** stekla najširu popularnost u 16. i 17. st. u lat. tekstu knjige milanskoga pravnika Andreasa Alciatusa (1492–1550), izdane 1531. u Augsburgu pod naslovom *Emblematum liber*. Ljudski je društveni život pun stalnih → **simbola**, znakova s općepriznatim određenim značenjem, npr. križ kao simbol kršćanstva, sidro kao simbol postojanosti i vjernosti, srp i čekić kao simbol komunizma. Naklonost prema primitivnoj simbolici dovela je do stvaranja takvih simbola, a. Jedan im je izvor helenističko zanimanje za egipatske hijerogliffe, koji su smatrani tajnim pismom: Horapoloovo djelo *Hieroglyphica* iz 5. st. n.e. prevedeno sa koptskog na gr., doprlo je početkom 15. st. do Italije, početkom 16. štampano je u gr. i lat. prijevodu. Tumačenje hijeroglifa, koji su se pored toga stali upotrebljavati kao ornament, odgovaralo je zanimanju toga doba za pitagorejsku simboliku, antiknu mitologiju, mistiku → **kabale**, starozavjetne motive i sr.v. → **alegorezu**. S druge strane, od kraja se 14. st. proširio običaj, najprije u Burgundiji i Francuskoj, a onda u Italiji, da građani patriciji i učenjaci na šesiru ili odijelu nose medalje s natpisima koje su se zvale *impresae*. Taj duh primitivne simbolike 16. st. našao je svoju kodifikaciju u djelu Alciatusa; u njemu se svaki a. sastoji od tri dijela: slike, natpisa (*inscriptio*) koji joj tumači simboličko značenje, i teksta ispod nje (*subscriptio*), u vezi sa slikom, većinom u stihu, ali i u prozi, uzeta najčešće iz antikle književnosti. Npr. slika prikazuje kako kiša pada na biljke, a *inscriptio* tumači da božji blagoslov donosi bogatstvo; pas požudno gleda kako lav razdire plijen, a *inscriptio* tumači da je to želja bez nade da se ispuni – tekst ispod slike primjenjuje se na baštinika koji požudno očekuje smrt bogata rođaka, u duhu se naslađuje, ali usta mu ostaju suha. Alciatus je imao mnogobrojne nasljednike u sastavljanju i izdavanju zbornika a. A. su brzo prodrli u književnost 16. i 17. st. Evropska književnost toga doba puna je a.; ali bez posebnog proučavanja a. malokad će ih današnji čitalac moći prepoznati. Bilo bi dobro da termin a. uđe u stalnu upotrebu za općepriznate stalne simbole.

Lit.: L. Volkman, *Bilderschriften der Renaissance*, 1923; M. Praz, *Studi sul Concettismo*, 1939; *Emblemata, Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI u. XVII Jhrh.*, 1967; D. Sulzer, *Zu einer Geschichte der Emblemtheorie*, 1970; A. Buck, *Die Emblemantik*, 1972; S. Penkert, *Emblemforschung*, 1972; A. Henkel, A. Schöne, *Emblemata*, 1976.

Z.Š.

**AMERIKANIZAM** – 1. U širem smislu označava svaku lingvističku osobenost kojom se jezik Amerikanaca razlikuje od standardnog engl. jezika. Uticaj a. (fonetskih, leksičkih i sintaktičkih) najizraženiji je u Engleskoj, ali se u prodiranju specifično am. reči i obrta oseća i u šp., fr. i nem. jeziku, dok se kod nas svodi na upotrebu nekih reči (džez, džip, kviz); – 2. U duhovnom pogledu pokret koji je nastao krajem prošlog veka i koji se snažno odrazio i na književnost (*modernizam*); – 3. U Latinskoj Americi a. (*americanismo*) sinonim za → **kreolizam** (*criollismo*), pokret koji je osnovao H. Santos Čokano a koji odbacuje strane uticaje zahtevajući povratak na samostalno kulturno razvoje od početka kolonijalnog doba, sintezu indijanizma i iberizma, što bi imalo da se ogleda u odabiranju specifično latinskoam. literarne građe i u negovanju posebnih izražajnih oblika; – 4. Termin iz → **lingvistike** koji označava reč iz jezika američkih indijanaca prenetu u španski jezik.

Lit.: F. Santamaria, *Diccionario de americanismos*, 1945; F. Klein, *L'Americanisme*, 1949; H. R. Warfel, *American English and its Cultural Setting*, 1956; F. Santamaria, *Diccionario de mejicanismos*, 1959; A. Zamora Vicente, *Español de América*, 1967; E. Quesada, *El Criollismo en Literatura*, 1972; F. Lázaro Carreter, *El español fuera de España*, 1972; *Diccionario ilustrado Sopena: Americanismos*, 1982.

Z.K. – Lj.S.

**AMFIBOLIJA** (gr. ἀμφιβολία – dvostrukost, dvosmislenost) – Termin antičke → *retorike*, dvosmislenost nekog iskaza koja nastaje kao posledica dvojakog značenja neke reči ili dvoznačnog odnosa više reči unutar jedne rečenice. A. se, dakle, zasniva na → **homonimiji**, → **polisemiji** ili na dvosmislenoj gramatičkoj konstrukciji (→ **dvosmislenost**). Stilističari odbacuju a. kada se javlja kao greška protiv jasnosti (npr. »Dete ujelo prase«). Svesno upotrebljena a. jeste stilska figura kojom se, kao → **igram rečima**, postizu humoristički i satirički efekti. Npr., u Andrićevoj »Priči o kmetu Simanu« razgovor između age i kmeta Simana često se odvija u a. Kada aga, kome Siman više neće da daje danak, kaže: »Ode ti, Simane, daleko«, upotrebljavajući *otići daleko* u smislu *preterati*, Siman se pretvara da je ovu sintagmu shvatio u njenom osnovnom značenju i odgovara agi: »Mogu ja danas da idem kud god hoću«.

S.K. – Š.

**AMFIBRAH** (gr. ἀμφίβραχος – sa obe strane kratak) – Trosložna stopa u antičkoj metrici duga četiri more, sastavljena iz dva kratka i jednog dugog sloga između njih:

U – U; u silabičko-tonskoj versifikaciji stopa koja ima tri sloga od kojih su prvi i treći nenaglašeni, a srednji naglašen. Ima ga u srphrv. trosložnim akcenatskim celinama (*lepôta, u sjâju*), ali bi u stihu dao nategnut i neprirodan ritam zbog jednoličnog → **fraziranja**. Otuda se samo pojedinačni stihovi javljaju kao u okviru osnovnih (trohejskih ili jampskih) stihova, npr. u narodnoj pesmi: »Mi dodosmo ovde / pred popove dvore...«. U Zmaja: »Odlâni mi, tugu, / Oj, zagrlj, sestro...«.

Lit.: → **Metrika, antička**, → **versifikacija**. H.K.

### AMFIMACER → Kretik

**AMFITEATAR** (gr. ἀμφιθέατρον, lat. *circus* – gledalište sa svih strana) – 1. U starom Rimu monumentalna građevina elipsastog, ili kružnog oblika. Imala je najčešće zatvorenu kružnu arenu popločanu ili nasutu peskom, ograđenu visokim zidom, sa uzdignutim podijumom za privilegovane gledaoce i s velikim stepenastim gledalištem sa svih strana. U *a.* su se održavale gladijatorske bitke, borbe sa divljim zverima, velike spektakl-predstave bitaka, pa čak i pomorske bitke (*naumahije* – za šta su se arene posebnim uređajima punile vodom). Arena je imala i specijalne podzemne prolaze za naročite pozorišne efekte. Prvi *a.* je verovatno dao sagraditi J. Cezar 46. g. p.n.e. U Pompeji je, prema starim zapisima, 70. g. p.n.e. bio podignut *a.* za 15 hiljada gledalaca. Najveći pak *a.* bio je Koloseum u Rimu (80. g. n.e.) za 87 hiljada gledalaca. Rimski *a.* očuvani su i u drugim mestima a kod nas u Puli, Solinu (Splitu), Caviatu i Čitluku. – 2. Danas se u pozorištu *a.* nazivaju polukružno uzdignuta mesta u parteru, iza zadnjih redova, a ispod prve galerije. D.Mi.

**AMOIBAJA** (gr. ἀμοιβῆαιος – naizmeničan, koji se smenjuje) – Sve vrste pesama u gr. književnosti koje se smenjuju, u → **tragediji** i → **komediji**, između hora i glumaca, delova hora međusobno ili između dva glumca, ali i u drugim vrstama i žanrovima: u → **horskoj lirici** i u kraćim lirskim formama (gozbene pesme i sl.). Aristotel u *Poetici* određuje *a.* kao pesmu sa scene. Up. → **monodija**, → **komos**. S.S.

**AMPLIFIKACIJA** (lat. *amplificatio* – uvećavanje, proširivanje) – Termin antičke → **retorike**: pojačavanje izraza i njegova značenja i izražajnosti opširnijim opisivanjem, promatranjem predmeta s raznih gledišta uz iscrpno

prikazivanje svih aspekata, dodavanjem sinonimnih riječi, atributa itd. Zajedno s **akumulacijom** (gomilanjem) *a.* je podvrsta **nabiranja**, a razlika je među njima u tome što se kod akumulacije ide za tûn da se čitalac (odnosno slušalac) impresionira prostim navođenjem velikog broja detalja kao da se hoće postići fotografska preciznost opisa, dok se kod *a.* nastoji izgraditi neka više psihološka nego formalna → **gradacija** time što se smisao produbljuje, obogaćuje i čini značajnijom, uzvišenjem. Po drugima akumulacija nastoji prikazati predmet opisa sa što više riječi, što raznolikije, dok *a.* prikazuje što više različitih aspekata. Pri tome služi se **sinonimima**, **atributima**, **komparacijom**, **kontrastima** i dr. U antici naročito se upotrebljavala u pohvalnim govorima pa su postojala i neka *opća mjesta*, tipični oblici pohvale: odavanje priznanja i pohvale protivniku koga je hvaljenik pobijedio, opis veličine i težine njegova oružja, opis teškoća i žrtava koje su podnesene radi neke stvari i sl. U novije vrijeme ovamo se pribraja svako uvećavanje i širenje izraza npr. izborom riječi, nizanjem kontrasta i dr. Z.D.

**ANACENOZA** (gr. ἀνακένωσις – opštenje, saopštavanje) – Termin antičke → **retorike**, vrsta → **dubitacije** u kojoj se govornik obraća slušaocima pitanjem šta da radi, i na koje kasnije sam daje odgovor: »Mrzini i volim, / Zašto je to tako, / možda ćeš da pitaš. / – Ne znam. Ali osećam da je tako / i muke moje potvrđuju to« (Katul, »O svojoj ljubavi«). M.Di.

**ANADIPLOZA** (gr. ἀναδίπλωσις – udvajanje, udvostručenje) – Termin antičke → **retorike** koji je u antičko doba označavao opšti pojam za ponavljanje istih reči koje su se tako naglašavale i isticale. U tom smislu, stari rim. i gr. stilističari izjednačavali su *a.* sa → **palilogijom**, → **epizeuksom**, → **anastrofom**. U modernoj stilistici, *a.* se različito definiše, većinom kao posebna pesnička figura ponavljanja u kojoj se poslednja reč (grupa reči) jedne rečenice ili stiha javlja kao početna reč (grupa reči) sledeće rečenice ili stiha. U ovom značenju, *a.* je jednaka savremenoj upotrebi → **palilogije**. *A.* se često javlja u našoj narodnoj poeziji: »Te si tako rano *uranila*, / *uranila* u svetu nedelju« (V. St. Karadžić, *Srp. nar. pjesme*, II, 3), ili »Već me pitaj majko, *kom sam ruku dala*, / *kom sam ruku dala* i srce predala« (isto, I, 561). U kratkoj lazaričkoj pesmi od tri stiha *a.* je dosledno sprovedena: »Igliče venče *nad vodu cveta*, / *nad vodu cveta*,

*nad vodu vene, / nad vodu vene, nad vodu spada»* (V. Nedić, *Antologija*, 19). Bliska joj je → **figura etymologica** (etimološka figura).

S.K.-Š.

**ANAFORA** (od gr. ἀναφορά — dizanje; ponavljanje /reči/) — Termin antičke → **retorike** za određene figure → **ponavljanja**: — 1. u širem, danas zastarjelom, značenju isto što i → **paralelizam**. — 2. U užem značenju: ponavljanje iste riječi odnosno grupe riječi na početku više stihova ili strofa u poeziji, odnosno više rečenica ili rečeničnih dijelova u prozi, npr.: »Svaki nosi po trideset strijela, / Svaki nosi po dvadeset pušaka...« (nar. pjesma); »Uranila Kosovka devojka, / Uranila rano u nedelju / ... Zasukala bijele rukave, / Zasukala do beli lakata...« »Kosovka devojka«). Kao analogija toj vrsti *a.*, koja se naziva stilističkom, spominje se gdjekad u teoriji fonička *a.* (ponavljanje glasova), npr.: I cvrči, cvrči cvrčak na čvoru crne smrče... (Nazor, »Cvrčak«), i kompozicijska *a.* (ponavljanje istih motiva na početku više epizoda), npr.: prije svake bitke u narodnoj epskoj pjesmi opisuje se naoružavanje junaka. Inače se razlikuje fonička (glasovna, zvukovna) *a.* pri čemu se može raditi i o homonimima, a ne mora se ponavljati baš ista riječ, leksička *a.* i sintaksna *a.* Ponekad se razlikuje *a.*: ponavljanje riječi na početku stiha, od → **epanaphore**: ponavljanje riječi na početku članaka u stihu. Suprotna je *a.* → **epifora**. Obje zajedno čine → **simpleklu**. Primjeri za *a.*: Proljetna kiša nije ko druge. / Proljetna kiša rastapa tuge (Cesarić, »Proljetna kiša«); Noćas se moje čelo žari. / noćas se moje vjede pote / ... (T. Ujević, »Notturmo«). Z.D.

**ANAGNORIZAM** (gr. ἀναγνώρισις — prepoznavanje) — Po Aristotelu (*Poetika*, XI) onaj dio tragične radnje u kojem se dešava »prelaženje iz nepoznavanja u poznavanje, a zatim u prijateljstvo ili neprijateljstvo s onim licima koja su određena za sreću ili za nesreću«. Najbolje je ako je povezano sa preokretom (→ **peripetija**), tj. ako preokret nastupi kao posledica prepoznavanja. *A.* može biti između dva lika (Orest i Elektra, Orest i Ifigenija), a može označavati i trenutak u kome neki lik shvati zabludu (→ **hamartija**) u kojoj se nalazi u pogledu tuđeg ili svog porekla ili nekog svog čina (Edip shvata da je majčin suoznik i očevo ubica). Kao efikasan način izazivanja »sažaljenja ili straha«, *a.* je jedan od bitnih elemenata Aristotelove teorije o tragediji. U *Poetici* (XVI) Aristotel razlikuje

pet načina prepoznavanja: po znacima, ono koje udesi sam pesnik, po sećanju, na osnovu zaključivanja i ono koje se zasniva na krivom zaključivanju drugog lica.

Lit.: → **Tragedija, antička**

V.J.

**ANAGOGIJA** (gr. ἀναγωγή — vođenje na više, uzdizanje) — Alegorijsko, mističko tumačenje nejasnih mesta u *Bibliji*; traženje tajnog i skrivenog smisla u nekom književnom delu. Takvo je tumačenje biblijske priče o tome da je u novostvorenoj, devičanskoj zemlji, izraslo ogromno bogatstvo rastinja i poslužilo za stvaranje tela prvog čoveka; anagogičko tumačenje videlo je u ovoj priči alegoričku sliku deve Marije od koje se rodio Hristos.

Lit.: K. H. Best, *Probleme der Anagogie-Forschung*, 1973; R. Anttila, *Anagogie*, 1977; → **alegorija**, → **alegoreza**. H.K.

**ANAGRAM** (od gr. ἀνά — unatrag i γράμμα — slovo) — Vrsta → **glasovne igre**, reč ili rečenica koja se dobija promenom reda slova u nekoj reči ili rečenici; jedino pravilo koje važi u tom postupku jeste da sva slova prvobitnog teksta moraju biti zastupljena u novostvorenom sklopu. Pronalazak *a.* neki pripisuju Likofronu iz Halkide, a neki starojevrejskim kabalistima. Kao što se često dešava sa → **igramama reči**, mnoga razdoblja su *a.* pripisivala religiozni i mistični značaj. Tako su poznati anagrami: *Ave maria, gratia plena, Dominus tecum u Virgo serena, pia, munda et immaculata*, ili Pilatovo pitanje (Jovan, XVIII, 38) *Quid est veritas? u Est vir qui adest*, tj. Hristos. Mnogi književnici su koristili *a.* svojih imena kao → **pseudonime**; najpoznatiji takvi slučajevi su kod Kalyina (Calvinus-Alcuinus), Voltera [Voltaire-Arouet I. j., tj. (Fransoa Mari) Arue mladi], Rablea (François Rabelais-Alcofrabas Nasier), Grimelshauzena (čak sedam različitih *a.*) i dr. U *a.* se mogu nalaziti i naslovi pojedinih književnih dela, kao i imena pojedinih ličnosti (npr. u Njegoševoj *Luči mikrokozma* Napoleone se naziva Noelopan, Cezar — Razec, a Aleksandar Veliki — Asketa preko Aleksa). *A.* je bio naročito omiljen i često korišćen u doba baroka. *A.* u enigmatički imaju vrlo široku primenu i kao vid zabave korišćeni su od najstarijih vremena. Tako je poznato da je Luj XIII imao »kraljevog anagramatistu«. — Poseban vid *a.* je → **palindrom**. Najpoznatije zbirke *a.* su Mautnerova (1636) i Štenderova (1673). → **Anonim**.

Lit.: L. Lalanne, *Curiosités littéraires*, 1857; E. Disraeli, *Curiosities of Literature*, 1871; Dobson, *Literary Frivolities*, 1880; Jean Starobinski, *Les mots*

*sont les mots: Les anagrammes de F. de Saussure.*  
1971. V.J.

**ANAHORIZAM** — Termin novovekovne poetike, napravljen po analogiji sa → **anahronizmom** (drugi deo složenice gr. χρόνος — vreme, zamenjen je s χώρα — zemlja), a stvorio ga je Lovel. Nastaje kada se neko mesto geografski pogrešno odredi, npr. kada Šekspir okruži Češku morem. S.L.P.

**ANAHRONIZAM** (gr. ἀναχρονισμός — premeštanje u vremenu) — Postavljanje nekog događaja, ličnosti, prizora, samog jezika, ili bilo čega drugog, u vreme kad nisu postojali. Nekad je to omaška (kao časovnik u Šekspirovom *Juliju Cezaru*), nekad hotimično odbačeno sredstvo i osnova humorističkog i satiričkog dejstva književnog dela (kao u *Jenki na dvoru kralja Artura* Mark Tvena, ili u Domanovićevoj pripovesti «Kraljević Marko po drugi put među Srbima»); pre svoga vremena, kao u pomenutom Tvenovom delu, *prohronizam* (ili → **prolepsa**); posle svoga vremena, kao u Domanovićevoj pripovesti, *parahronizam*. Lj.J.

**ANAKLAZA** (gr. ἀνάκλασις — savijanje, povijanje) — 1. U antičkoj versifikaciji *a.* označava zamenu mesta dugog i kratkog sloga unutar jedne stope ili između kraja jedne i početka druge stope, čime se postiže živost i raznolikost u stihu, ili se olakšava skandiranje. *A.* se često javlja u → **jonskim stihovima**; npr.: U—U— se menja u —UU—. — 2. U stilistici, *a.* se javlja u obliku dijaloške → **dijafore**, kada sagovornik ponavlja istu reč u prome-njenom, pogrešno shvaćenom, katkad emfatičnom (→ **emfaza**) značenju. S.K-Š.

**ANAKOLUT** (gr. ἀνακόλουθος — nedosledan, koji ne prati) — Termin antičke retorike za podvrstu → **elipse**, koji označava neki nesklad u gradnji složene rečenice, npr.: »O čardače, ognjem sagorio! / Veče si mi mladoj dodijao, / Šetajući sama po čardaku« (nar. pesma). Apsolutni nominativ i pretvaranje udaljene zavisne rečenice u glavnu, dva su najčešća oblika *a.* *A.* je pogreška nedovoljne stilske obrade ili odraz nesređenog mišljenja i nastaje usled nagle promene ili prekida u govoru, ali ga pisci upotrebljavaju i svesno kao → **stilsku figuru**. Ovakav način izražavanja često je bio pomodan i prihvaćen način izražavanja (hrišćanska retorika), a u pesničkom jeziku se upotrebljava kao izraz uzbu-

đenja. *A.* je čest u Platonovim dijalozima i u Šekspirovim dramama. → **Anadiploza**. S.L.P.

**ANAKREONTIKA** (»pesme u Anakreontovom stilu«, novija izvedenica od lat. *anacreonticus* — anakreontski; up. *bucolica* — pastirske pesme; *bucolicus* — pastirski, → **bukolička književnost**, → **georgike**) — Vrsta kraćih lirskih pesama o ljubavi, vinu, prijateljstvu i radostima života. Ova vrsta pesama, sastavljena u jednostavnim stihovnim oblicima, nazvana je po gr. (jonskom) liričaru Anakreontu (Teos u M. Aziji, 6. v. st.e.). U antičkoj gr. i lat. književnosti pesme ove vrste, pisane po ugledu na Anakreonta, sastavljane su naročito u vreme poznije → **helenizma**, pa sve do u vizantijsko doba (bilo ih je i sa hrišćanskom tematikom!). Zaostaju za originalnim Anakreontovim pesmama i u pogledu umetničkog kvaliteta i u pogledu raznovrsnosti oblika i sadržine. Nastavljaju samo neke vrste Anakreontove poezije: ljubavne i vinske i gozbene (συμποσιακά) pesme. Anakreonta poznajemo iz njegovih fragmentarno sačuvanih pesama kao pesnika iz dvorskih krugova koji svojom pesmom doprinosi kultivanom uživanju u radostima života, ljubavi, vina i gošćenja. Ti fragmenti, međutim, ničim ne potvrđuju legendu o Anakreontu kao većito pripitom starcu opsednutom ljubavnim prohtevima. Anakreontika populariše upravo tu netačnu predstavu o Anakreontu, koju nalazimo u epigramima *Palatinske antologije* (rkp. iz 10. v.) i, naročito, u malom zborniku tzv. *Anakreontea* (*Anacreontea*, lat. naziv dali su zbirci moderni izdavači), sačuvanom u dodatku ove antologije. Ta zbirka, pripisana bez osnova Anakreontu, sadrži oko 60 vinskih i ljubavnih pesama iz književnosti helenističkog i carskog doba. To su lake igrarije različite umetničke vrednosti. Stihovi pesama su metrički monotoni i konvencionalni. Ipak je za ove pesme već antički rimski filolog Aulo Gelije (2. v. p.n.e.) smatrao da su originalne tvorevine Anakreontove, pa je ovakvo uverenje dugo vladalo i u novijoj evropskoj književnosti. Prvo moderno izdanje zbornika *Anakreontea* (A. Etien, 1554) izazvalo je talas *a.* u fr. i evropskoj književnosti. *Anakreontea* mnogo je uticala na → **Plejadu** (P. Ronsar), čiji je jedan član (Belo) preveo *Anakreontea* i na fr. (1556). Obnova Epikurove filozofije (P. Gasandi) daje takođe podstrek fr. *a.* u 17. i 18. v. (Šolije, La Far, Parni, Dora, Berten, Piron, Grese, Volter). Kao tanana i vragolasta, namešteno naivna i konvencionalna, na efekat i poentu sračunata poezija, cveta naročito u

razigranoj i frivolnoj aristokratskoj književnosti → **rokoko**. (Na *a.* utiče i slikarstvo toga doba: Vato, Fragonar, Buše). Uski krug ustaljenih tema začinjen je kako reminiscencijama na antička božanstva ljubavi (Venera, Amor) i vina (Bakho), tako i dahom eudemonističke galantnosti rokoko. Jasnoća, logika i simetrija iskaza i kompozicije ostvaruju laškoću spoljašnjeg i unutrašnjeg oblika. Pored zbornika *Anakreontea*, među uzorima ove *a.* još su i fragmenti Anakreontovih originalnih pesama, Horacijeve pesme o vinu, prijateljstvu i ljubavi, neke Katulove pesme i neki epigrami iz *Grčke antologije*. *A.* se u 17. i 18. v. razvija i u drugim evropskim književnostima (naporedo sa → **idilom**, odn. → **eklogom**, i → **pastirskom književnošću**), pri čemu fr. uzori često imaju važnu ulogu. Ugledajući se na Gvarinija (1538–1612), ital. anakreontičare i podražavaoce Ronsara, u Dubrovniku javlja se kao anakreontičar I. Bunić Vučić (umro 1658). Iz *Anakreontea* i Anakreonta prevodili su u 16. v. Babulinović i Dinko Ranjina, a u 18. Luko Bunić. U Engleskoj *Anakreontea* prevodi T. Stenli (1625–78), a fr. uticaj i klasicistička strujanja podstiču razvoj eng. *a.* (Herik 1591–1674; Voler 1608–87; Prajer 1664–1721; Gej 1685–1732; Mur 1779–1852, koji prevode i podržavaju Anakreonta). Pod fr. i eng. uticajem stoje i brojni nem. anakreontičari iz decenija oko 1750. Na njihovom čelu je krug oko Glajma, u kome nastaje i prvi nem. prevod Anakreonta bez rima (1746), Ue i Gec (1760). Među anakreontičarima su i Hagedorn, Lesing i Jakobi. U Rusiji cveta krajem 18. i početkom 19. v. (prevodi M. Lomonosova i A. Kantemira; pesme M. Heraskova, G. Deržavina, K. Batjuškova, P. Vjazemskog, A. Deljviga, H. Jazikova, mladoga Puškina). Kod nas iz Anakreonta i antičkih anakreontičarskih pesama prevode u *Srpskom Letopisu* i *Golubici Lukijan Mušicki* (1825), Jeftimije Jovanović (1828), Jakov Živanović (1830), Vukašin Radišić (1839) i dr.

Lit.: E. Egger, *L'hellénisme en France*, 1869; L. Weber, *Anacreontea*, dis. 1895; M. Medić, »Anakreont, Šiler i P. Petrović Njegoš«, *LMS* 218, 1901; F. Ausfeld, *Die deutsche anakreont. Dichtung des 18 Jh.*, dis. 1907; L. A. Michelangeli, *Anacreonte e la sua fortuna nei secoli*, 1922 i W. Schroeder, »Anakreon im Wandel der Zeiten«, *Hum. Gymn.* 1926; M. Meunier, *Sappho, Anacréon et Anacréontiques*, 1932; H. Chamard, *Histoire de la Pléiade*, 1939–40; Th. Nissen, *Die byzantinische Anakreonten*, 1940; C. M. Bowra, *Greek Lyric Poetry*, 1961<sup>2</sup>; H. Zeman, *Die deutsche anakreontische Dichtung*, 1974.

M.F.

**ANAKREONTSKI STIH** (gr. ἀνακρεόντειον μέτρον) — Stih nazvan po Anakreontu s Teosa (6 v. p.n.e.). Najčešći su kataletički jampski dimetar /U–U–U–U– i jonski dimetar s → **anaklazom** /UU–U/–U–. Njime su se služili gr. tragičari, smenjujući ga s čistim jonskim metrom, zatim Seneka i Beotije, a u novije vreme Longfelou.

Lit.: → **Metrika**, **antička**.

M.Di.

**ANAKRUZA** (gr. ἀνάκρουσις — predudar, preludij; vraćanje) — Naziv za jedan ili više početnih nenaglašenih slogova do prve → **teze** u antičkom stihu, odnosno do prvog ostvarenog → **iktusa** u silabičko-tonskoj versifikaciji. Termin je uveo G. German kao princip vraćanja svih klasičnih stihova na silazni → **ritam**: Uobičajen je i nem. naziv *Auftakt* — predudar. Primer iz → **jamba**: »Jer znađem sebe i slaba i jaka, / Jer slutim sebe, u svetlu i sjeni, / I jao meni, dakle — blago meni!« (T. Ujević). *A.* je jednosložna u jambu i → **amfibrabu**, dvosložna u → **anapestu**, a nulta u → **troheju** i → **daktilu** (jer oni počinju naglašenim slogom). Zaključak o »silaznom« ritmu klasičnih metara, odnosno o istovetnosti ili srodnosti unutrašnje strukture različitih stopa, izvodi se na osnovu sheme koja ostaje kad se izoluje *a.*:

trohej: O – U – U – U – U  
jamb: U – U – U – U – U  
daktil: O – UU – UU – UU  
amfibr.: U – UU – UU – UU  
anapest UU – UU – UU – UU

Drugi, koji tome ne pridaju značaj, ukazuju na realno zvučanje *reči* u stihu i na → **granice reči**, prisutne u svesti. U svakom slučaju termin *a.* je koristan kao tehničko sredstvo za tipologiju metara koji se iz stihova u stih slobodno (proizvoljno) smenjuju (»varijacije anakruze«).

Lit.: B. M. Жирмунский, *Введение в метрику*, 1925; D. Živković, *Ritam i pesnički doživljaj*, 1962; → **Metar**, → **versifikacija**. Sl.P. – Ž.R.

**ANALEKTA** (gr. ἀνάλεκτα — izabrano) — Odabrani radovi, zbornik radova jednog ili više autora posvećen istoj ili srodnoj tematici. *A.* je i zbirka rasprava, pesama, odabranih stranica. Sl. → **antologija**. H.K.

**ANALI** → **Letopis**

**ANALITIČKA DRAMA** — Vrsta drame čija radnja ne obuhvata niz zbivanja koja prethode tragičkom konfliktu (predistorija, uvod), već

samo njihove posledice, zaoštavanje koje neposredno vodi ka katastrofi. Prava radnja, koja nije obuhvaćena sižejnim tokom *a. d.*, ali ga uslovljava, odigrala se pre početka konflikta, i tokom igre se polako otkriva (Sofoklov *Kralj Edip*, Šilerova *Veronica od Mesine*). Naturalistička drama je po svojoj strukturi u većini slučajeva tipična *a. d.*, koja je, odstranivši klasični → **zaplet**, omogućila širu i dublju prezentaciju sredine i karaktera (Ibsen, Hauptman, Krleža).

Lit.: T. M. Campbell, *Hebbel, Ibsen and the Analytic Exposition*, 1922; → **Dramska književnost**. M.Mi.

**ANALIZA** (gr. ἀνάλυσις — razrešenje, rastavljanje) — U hemiji razlaganje neke supstance na sastojke, određivanje elemenata od kojih se sastoji neki spoj ili smesa; raščlanjivanje na sastavne delove; ispitivanje međusobnih odnosa i pojedinačnih funkcija sastavnih delova unutar njihove celine. U književnosti raščlanjeni element može biti formalno-stilska jedinica (stopa, stih, scena, čin, poglavlje i sl.) ili pak semantička jedinica (sintagma, rečenica, paragraf, situacija i sl.). Formalno-stilska jedinica može se posmatrati u okviru određene stilističko-retoričke kategorije, književne → **konvencije** ili svoje semantičke funkcije; a semantička jedinica — u užem ili širem semantičkom kontekstu dela, u svom spoljašnjem istorijskom, sociološkom, misaonom ili etičkom zaokruženju, u okviru svojih istorijskih asocijacija ili pak svog jezičkog dejstva na savremenog čitaoca. Tako je moguće razlikovati dve osnovne vrste *a.*: formalnu i semantičku. Formalna *a.* — naročito ako je reč o → **zatvorenim formama**, omogućuje sagledavanje upotrebe, pravilnosti i odstupanja, određenog stilskog i izražajnog sredstva unutar književne konvencije iz koje ono potiče, te tako nudi pouzdane estetičke pretpostavke širih kritičkih određenja i razmatranja (npr. formalna *a.* Šekspirovog soneta unutar petrarkističke tradicije). U svom lošijem vidu takva *a.* može postati i jalovo raščlanjivanje i razmatranje nebitnog; tako Krleža ističe da se efekat, značenje i potencijal neke lirske pesme ne mogu određivati pomoću formalne, kulturnoistorijske *a.* jer takva *a.* može biti samo »nuzilustrativna« s obzirom da lirske pesme nisu »porculanski modeli«, »anorganska masa, ispečena po nekim kemijskim principima i formulama«. Semantička *a.* u svom lošijem vidu može da postane prepričavanje dela »svojim rečima«; u svom boljem vidu ona ukazuje na relevantne elemente

istorijskog i asocijativnog konteksta određene formalne ili semantičke jedinice dela, razmatra funkciju te jedinice unutar dela kao celine, otkriva semantičke mogućnosti dela i omogućuje potpunije uočavanje njegovog unutrašnjeg bogatstva. Temeljita formalna i semantička *a.* obično su preduslovi naučno zasnovane → **interpretacije**. Stoga je *a.* postala u novije vreme ne jedan od mogućnih, nego sastavni deo svih → **pristupa književnom delu**, svih kritičkih, naučnih i nastavnih metoda u izučavanju književnosti, podjednako karakteristična za ruske formaliste, nemačku nauku o književnosti, anglosaksonsku → **novu kritiku**, metodologiju školske nastave (fr. → **explication de texte**; eng. → **close reading**). Kod nas je važnost analitičkog pristupa književnosti izričito zastupao još Škerlić (»Naučni metod književne istorije od Žorža Renara«, 1900); B. Lazarević je isticao potrebu stvaralačke »analize radi sinteze i intuicije« nasuprot »analize radi analize«; no *a.* kao opšte načelo pristupa književnosti najsystematskije je isticao B. Popović (»Teorija reda-po-reda«, »O vaspitanju ukusa«); u novije vreme niz podrobnih *a.* većeg broja dela naše književnosti, kao i ogleda koji razmatraju probleme analitičkog pristupa književnom delu, objavljen je u časopisu »Umjetnost riječi«. *A.* je danas osnovni vid rasvetljavanja kako istorijskih i asocijativnih naboja, tako i metaforičkog dejstva književnog dela, polazna pretpostavka svakog razumevanja i vrednovanja; »kritički rad je«, po rečima I. Sekulić, »analitički rad, a *a.* najmoćnija moć čovečjeg uma«, jer »ko jedno vidi, ne vidi ništa; ko vidi hiljade pojedinosti, vidi jedno — to jest, najzad, teorijsku istinu«.

Lit.: J. Wisdom, *Interpretation and Analysis*, 1931; Б. Поповић, »Теорија реда-по-ред«, »О васпитању укуса«, »Једна критичка анализа«, *Олеги*, 1959; Ј. Шкерлић, »Научни метод књижевне историје од Жоржа Ренара«, *Саборна дела*, VI, 1964; М. Н. Морозова, »О поредбеној стилистичкој анализи«, *Umjetnost riječi*, 1964, 1; J. Derossi, »Teškoće u analizi umjetničkog književnog djela«, *Umjetnost riječi*, 1964, 2; R. Velek, O. Voren, *Teorija književnosti*, 1965 (prev.); И. Секулић, »О критичким издањима«, *Саборна дела*, XII, 1966; L. Spalatin, »Lingvistika i literarna analiza književnog djela«, *Umjetnost riječi*, 1968, 2; I. A. Richards, »Pjesnički proces i književna analiza«, *Mogućnosti*, 1968, 5–6 (prev.); A. Behrmann, *Einführung in die Analyse von Verstexten*, 1970; *Einführung in die Analyse von Prosatexten*, 1971; H. Glinz, *Text-Analysen und Verstehenstheorie*, 1973; M. Titzmann, *Strukturele Text-Analysen*, 1977. S.K.



**ANALOGIJA** (gr. ἀναλογία – podudaranje) – Sličnost ili podudaranje u jednoj ili više crta između različitih pojava i sistema: – 1. U logici – izvođenje zaključaka na osnovu jednog obeležja o drugom; – 2. U lingvistici – načelo pravilnosti i zakonitosti u jeziku (npr. stvaranje izvedenih reči na osnovu već postojećih kombinacija i fleksija; – 3. U književnoj kritici – razmatranje i vrednovanje nekog književnog dela i pojava na osnovu njegovih *a.*, tj. zajedničkih crta ili dodirnih tačaka s nekim drugim delom, delima ili pojavama. Kao naučni i kritički metod u izučavanju književnosti, *a.* je posebno značajna u komparativnim razmatranjima. *A.* je dobila svoje mesto i u proučavanju usmenog narodnog stvaralaštva (npr. M. Perijevo – A. Lordovo proučavanje homerske epike na osnovu mogućih *a.* s našom živom epskom tradicijom). Ovaj način zaključivanja može da ima dragocenu saznavnu vrednost, iako se mora oprezno primenjivati, jer je u osnovi hipotetičnog karaktera. B.M. – S.K.

**ANAMNEZA** (gr. ἀνάμνησις – podsećanje) → **Reminiscencija**

**ANANIM** (gr. ἀνώνυμος – unatrag, ὄνομα – ime) – Vrsta → **pseudonima**, koji nastaje kada se ime čita od kraja, tj. kada se piše ili izgovara obrnutim redom slova, odnosno glasova. Na primer u Njegoševoj *Luči mikrokozma* imena nekih čuvenih osvajača i vojskovođa data su kao *a.*: *Noelopan* (Napoleon), *Razec* (Cezar), *Askela* (Aleksa, od Aleksandar Makedonski). Poseban oblik → **anagrama**. S.K.-Š.

**ANANKE** (gr. ἀνάγκη – sudbina, nužnost) – Pojam kojim je u staroj gr. filosofiji označavan princip nužnosti i prirodnih zakona; kao sudbina koja je jača od ljudske, pa čak i od božje volje (npr. iracionalna nužnost u Platonovu dijalogu *Timaj*). Izražavajući jedan od najznačajnijih filozofskih pojmova, ova reč je imala dugu evoluciju još od homerskog perioda, kada je njeno značenje bilo mitsko i sasvim konkretno: »okovi, jaram, veza«. Daljim metaforičkim razvojem u svakodnevnom govoru, zatim kod pesnika i filozofa (ofitčari, Parmenid, Empedokle, Demokrit, Eshil, Sofokle, Euripid), njeno značenje postaje ekspresivno i apstraktno. U gr. tragediji *a.* kao sudbina odlučno određuje razvoj i ishod dramskog zbivanja. Kod Aristotela *a.* označava logičku nužnost, što čini veliki napredak u shvatanju *a.* npr. od Parmenida kod koga je ona još uvek svemoć-

na mitska boginja koja upravlja bićem. Gr. shvatanje *a.* najbolje je izraženo Demokritovim rečima da se »Ništa ne događa bezrazložno, nego sve s razlogom i nužnosti« (atomisti Leukip i Demokrit. frg. 39. prev. N. Majnarić) ili kod Epikura: »Nužnost vlada neograničeno, dok je slučaj nepostojan« (*Poslanica Menekeju*, 134–135a, prev. M. N. Đurić). – U novijoj književnosti *a.* se javlja u *Podrumima Vatikana* A. Žida, prev. M. Ristić, 1955.

Lit.: H. Schreckenberg, *Ananke*, 1964. K.M.G.

**ANANTAPODOZIS** (gr. ἀνανταπόδοσις – izvrtanje, korelacija; odnos delova rečenice) – Termin antičke retorike koji označava poseban oblik → **anakoluta** a nastaje prećutkivanjem završne rečenice. SLP.

**ANAPEST** (gr. ἀνάπαιστος – odbijen nazad) – Metrička stopa od dva kratka i jednog dugog sloga (obrnut → **daktil**), odnosno – u → **silabičko-tonskoj versifikaciji** – od dva nenaglašena posle kojih dolazi jedan naglašeni slog (UU – npr. u vidu → **akcenatske celine**: ako dāš). U *a.* se dva kratka sloga mogu zameniti jednim dugim, ali postoji i mogućnost da se dužina razloži u dva kratka sloga. *A.* je prvobitno (naročito u katalektičkim oblicima) bio ritam marša i ratničkih pesama; imao je široku primenu, samostalan ili u kombinaciji sa drugim stopama, u gr. lirici i dramskoj poeziji, a naročito u komičnim horovima (*aristofanski stih*). Rimljani su ga upotrebljavali prvenstveno u dramskoj poeziji (Plaut, Seneka). U srphrv. poeziji *a.* ne postoji, osim u neuspelim eksperimentima.

Lit.: A. Raabe, *De metrorum anapaesticorum apud poetas Graecos usu*, 1912; → **metrička antička**; → **versifikacija**. V.J.

**ANASTASIMATARION** (gr. ἀναστασιματάριον) – U vizantijskoj i slovenskoj rukopisnoj tradiciji naziv muzičkog rukopisa u kome su sabrane vaskrsne → **stihire**. Melodije ovih pesama obeležene su → **neumskom notacijom**. D.B.

**ANASTROFA** (gr. ἀναστροφή – obrt, okretanje) – Termin antikne retorike za jednu od četiri promjena uobičajena reda izražavanja: *a.* mijenja uobičajen slijed dviju susjednih riječi. U antici je lat. ekvivalent *a.* → **inverzija**, dok se danas termin inverzija upotrebljava u mnogo širem značenju. *A.* postiže poseban zvučni efekt, ritam ili rimu, ili se njome nešto ističe. Z.Š.

**ANCEPS** (od lat. *ambo* — oba i *caput* — glava; dvoglav, dvoličan) — U **antičkoj** → **metrici** opšti ili neodređeni slog (*syllaba anceps*, »ambivalentni«), koji po potrebi funkcionise kao kratak (⊖) ili dug (⊕). Tako se kratak slog na kraju stiha — zbog pauze — može smatrati dugim. U → **jambu** opšti slog može da bude prvi slog → **metra** (tj. → **di-podije**).

Lit.: → **Metrika, antička**.

Ž.R.

**ANDRIJANTA** (prema gr. ἀνδριάντας — kip, statua) — Knjiga koja sadrži 31 besedu Jovana Zlatoustog »o statuama«, što ih je Jovan još kao previzator održao građanima Antiohije (387). Pod tim nazivom poznata u staroj slovenskoj književnosti: redak srp. rukopis *a.*, iz 15 v., sačuvan je u manastiru Trojice pljevaljske (br. 10).

D.B.

**ANECDOTA** (gr. ἀνέκδοτος — neizdat) — Sažeto ispričan doživljaj ili događaj iz života sa efektnom → **poentom**. Antički Grci su *a.* nazivali delo koje nije objavljeno, nego potiče iz usmene tradicije, kasnije se time označavao neštampani rukopis ili deo rukopisa. U vreme Rimljana, pod pojmom *a.* podrazumeva se nepoznata, tajna istorija iz privatnog života poznatijih ljudi (vizantijski istoričar Prokopije opisuje skandale na dvoru cara Justinijana 527—565). Pod *a.* se podrazumeva zanimljiva priča o nekoj istorijskoj ličnosti. Priča je kratka, doživljaj neobičan, sa duhovitom poentom. Pripovedanje je najčešće objektivizirano, sa naglašavanjem bitnih momenata za dati društveni trenutak. U *a.* su podvučene osnovne odlike junakovog lika, a situacija je oštro ocrtana.

Lit.: P. Slijepčević, »Anegdota kao umetničko delo«, *Zapisi*, 1929. L. Brownlow, *The Anatomy of Anecdote*, 1960

S.Ž.M.

**ANGAŽMAN** (fr. *engagement* — angažiranost, angažovanost) — Upotrebljava se bilo samostalno, bilo u terminima kao »angažirana (angažovana) književnost«, »angažirana (angažovana) poezija«, »angažirana (angažovana) umjetnost«. *A.* označava aktivan stav umjetnika prema društvenoj i političkoj stvarnosti, određenost prema aktuelnosti, vojlu da se »promijeni svijet« i, obično, borben odnos prema onome što tu promjenu zaustavlja. Na žalost, oznake poput »angažirana (angažovana) književnost« ili »angažirana (angažovana) poezija« pa i sam *a.* upotrebljavaju se u značenjima koja su najčešće aproksimativna, a ponekad neodređena do dvosmislenosti. *A.* je u većini svojih znače-

nja blizak pojmu → **tendencija**, upotrebljavano sredinom prošlog st. u Njemačkoj, a zatim u književnostima na koje su njemačke literature i jezik vršili posredno ili neposredno utjecaj. Marks, Engels, Mering, kao i pisci skloni idejama prve, druge i treće internacionale, — a i naši lijevi pisci između dva rata — koristili su termin »tendencija« umjesto *a.* *A.* se kao književnokritički (i književno-politički) pojam naglo proširio iza drugog svjetskog rata, premda ga u Francuskoj zatičemo već ranije. Tako npr. u okviru personalističke grupe oko časopisa *Esprit*, koristio se prije drugog svjetskog rata u značenju bliskom *vjernosti* ili *privrženosti* odgovarajućoj ideji, pozivu ili principu: »Riječi bez angažmana pretvaraju se u elokvenciju« (E. Mounier: *Révolution personaliste et communautaire*, 1933, str. 255; vidi srodnu upotrebu na str. 30, 70, 90. istog djela). Nakon iskustva u drugom svjetskom ratu i sudjelovanje literature u okviru »pokreta otpora«, problem *a.* dobio je znatno na težini. Žan-Pol Sartre je odigrao značajnu ulogu u afirmaciji *angažirane književnosti*, zalažući se za nju i praktično (svojim dramama, romanima, člancima) i teorijski. U njegovu djelu *Što je književnost* prvi put je s izvjesnom sistematičnošću razradivan pojam *a.* »Pisac je angažiran kad nastoji steći najbistriju svijest da je uključen (u situaciju — napomena P.M.), tj. kad nastoji za sebe i za druge prevesti *a.* iz neposredne spontanosti u smišljenost. Pisac je posrednik u punom smislu riječi, a njegov *a.* je posredništvo« (*Situations*, II, str. 24). Sartre, međutim, smatra da se pisac može »angažirati« u prozi, ali da je pjesnički *a.* isto toliko nemoguć kao i, npr., muzički ili slikarski: »Tko bi se usudio iziskivati od slikara ili muzičara da se angažiraju« (isto, str. 65). Zahvaljujući ugledu i utjecaju fr. književnosti, termin *a.* proširio se svijetom u svojoj izvornoj formi: Nijemci ga koriste ne prevodeći ga (v. Theodor W. Adorno: »Die Dialektik des Engagements« u *Noten zur Literatur*, tom III); Italijani upotrebljavaju ponekad svoje termine »impegno« ili *letteratura impegnata*, ali najčešće se koristi preuzeti fr. pojam u obliku *littérature engagée* ili *engagement*; na anglofonom području sličan je slučaj, s tim da se obično riječi adaptiraju odgovarajućem jeziku, kao npr. u nas u *angažiranost* ili *angažovanost*, *angažirana (angažovana) poezija* i sl. Ova proširenost upotrebe doprinijela je da riječ postane isuviše općenitom i izgubi svaku precizniju mogućnost odredbe. Poznati Lalandov *Le Vocabulaire technique et critique de la philosophie* daje npr. uz riječi *engagement* i *engagé* slijedeće objašnjenje: »S jedne stra-

ne angažirana je misao ona koja uzima zbiljski moralne i društvene posljedice sadržane u sebi, a s druge ona koja priznaje obavezu prema projektu (najčešće kolektivnom) čije je načelo prethodno usvojila... *A.* se suprotstavlja bilo volji za življenjem u bjelokosnoj kuli, bilo 'disponibilitetu' (raspoloživosti) kakav je zagovarao Andre Žid, bilo pak želji da se započne s filozofijom bez presupozicija... S obzirom na to da je ovaj termin uvelike u modi, potrebno je u svakoj prilici pobliže ispitati što želi reći autor koji ga upotrebljava. «Nije teško naći npr. potvrda za nedefiniranost pojma *a.* Tako npr. Bašlar sigurno ne misli ni na kakvu militantnu političku akciju kad piše: »U mnogim prilikama poezija predstavlja angažman duše« (*La poétique de l'espace*, str. 5). Neodređenost u uporebi ove riječi susreće se i u samog Sartra: on npr. govori o *totalnom angažmanu* Malarmea — pjesnika inače poznatom po svom radikalnom → *larpurlartizmu* — ili pak o Floberovom *književnom angažmanu*... Osnovna razlika u upotrebi dolazi od toga da li se angažman situira u jedan subjektivni i privatni domen (kao u spomenutom Bašlarovom tekstu) ili pak na plan »objektivnog, socijalnog, kolektivnog i sl., što se vidi i u sljedećem Sartrovu navodu: »U najradikalnije dezangažiranog pisca fr. književnosti — Flobera — bijesni dezangažman samo je naličje jednog totalnog angažmana koji se začeo još u djetinjstvu« (M. Conbat i M. Ryballka, *Les Écrits de Sartre*, str. 429). Fr. komparatista Etiijambli zaključuje svoje razmatranje o neadekvatnosti termina *a.* citatom iz jednog teksta filozofa Ž. Vala: »Riječ angažman je odveć nejasna. Treba se osloboditi [*dégager*] takve riječi« (R. Etiemble: *La littérature dégaée*, str. 19). Premda se ne može uzeti kao književnoteorijska odredba, a se da opisati kao »stav« ili »ponašanje«. U tome smislu on se suprotstavlja tzv. → *eskapizmu* i → *umetnosti radi umetnosti*« te ga kao takvog možemo pobliže odrediti: za razliku od »*umjetnosti radi umjetnosti*«, koja umjetničko djelo namjenjuje uskom krugu elitnih duhova, *angažirana umjetnost* u pravilu teži da posreduje na jednoj široj, *kolektivnoj* ili *socijalnoj* razini; (to je svakako jedan od razloga zbog kojih se *angažirana književnost* u srednjoj Evropi, a i u Jugoslaviji između dva rata, zvala *socijalnom*); nadalje, suprotstavljajući se shvaćanju po kojem umjetničko djelo nema *svrhovitosti* (finaliteta), *a.* u stvari stavlja naglasak na *funkciju* (→ *funkcija književnosti*) i podrazumijeva → *tendenciju* umjetnine, odbijajući svako zatvaranje u pri-

vatne sfere i tzv. »kulu bjelokosnu«, *angažirana* djela teže da djeluju na razinu javnosti, u *situaciji* (Sartr). Umjesto proklamirane *bezrazložnosti*, *a.* afirmira potrebu za efikasnošću. To bi bile njegove osnovne opće odrednice. U našoj književnoj i književnoteorijskoj terminologiji, *a.* se udomaćio poslije rata, potisnuvši upotrebu riječi *tendencija*, kao i naziv *socijalna literatura*. Mnóstvo primjera to potvrđuje: »Danas se mnogi pitaju« — veli M. Krleža — »treba li literatura da se *angažira* politički? Ustrajne propovijedi o depolitizaciji literature uperene su i danas protiv socijalistički tendencioznih strujanja« (citirano prema *Razgovorima s Krležom*, 2. izd., str. 159). — U pisaca koji su se afirmirali poslije rata, termin *a.* potpuno je zamijenio *tendenciju*: »Sadržaj i oblik angažovanja stvar je (piševe) moći i izbora« — veli D. Čosić — »Čini mi se, nema 'viših' i 'nižih' angažovanja... nema umetnikovih i neumetnikovih prostora i angažovanja, zadataka i dužnosti ako se poštuje priroda umetnikovog subjekta« (*Akcija*, str. 270 — 271). Zanimljivo je spomenuti da i pisci koji su prije rata bili pobornici *tendencije* u *socijalnoj literaturi* koriste danas termin *a.*; tako Radovan Zogović u pjesmi s naslovom *Pjesnicima neangažovanim* razumijeva pod *a.* potrebu zauzimanja stava u okvirima društveno-političke stvarnosti: »Neangažovan, tu između palikuće koji u rancu nosi požar, / i napalmiranog pogorela sa kojim čak, neotkidiva, sjenka gori? [...]« (*Književne novine*, 23. XI 1968).

Lit.: J. P. Sartre: »Qu'est-ce que la littérature«, *Situations II*; Theodor W. Adorno: »Die Dialektik des Engagements«, *Noten zur Literatur*, J. Mander: *The Writer and Commitment*, 1961; P. Matvejević: *La Poésie de circonstance, Etude des formes de l'engagement poétique*, 1971. P.M.

## ANGAŽOVANA KNJIŽEVNOST → Angažman

ANGRY YOUNG MEN, eng. (engri jang men — mladi gnevni ljudi) → **Mladi gnevni ljudi**

ANKETA, KNJIŽEVNA (fr. enquête — istraga, istraživanje) — Skup izjava, odgovora više ljudi o jednom problemu iz područja književnog života, organizovano ispitivanje, prikupljanje podataka o nekom važnom pitanju iz aktuelne književne problematike. Anketa se sprovodi u većem krugu ljudi odabranih slučajno ili po principu uzoraka, a vode je naučne institucije, književna udruženja, časopisi i pojedinci. K. a. može da bude i metod pomo-

ću koga se ispituje javno mnjenje, kulturni radnici i dr. Kao oblik izražavanja ona je skup izjava, stavova i mišljenja više ljudi različitih ili istih kategorija o jednoj istoj društveno i kulturno važnoj temi. Do tog stava dolazi se obično odgovorom na samo jedno pitanje, mada ima k. a. koje sadrže odgovore i na nekoliko pitanja. → **Intervju**. M.St.

### ANONIMACIJA → Paronomasija

**ANONIM** (gr. ἄνωνυμος – bezimen) – Označa za nepoznatog autora, ili onoga koji krije ime (iz političkih, društvenih i sl. razloga), ili se predstavlja pod drugim ili tuđim imenom. U anonimnu književnost ubrajaju se mnoga dela narodne književnosti, nekoliko antičkih dela (spev *Pervigilium Veneris*, *Roman o Aleksandru*) i mnoga sr. v. dela → **šansone**, → **sage**, → **fablioi**, razni politički, satirični i sl. spisi. Često iz straha od posledica pisci su se skrivali pod → **pseudonimom**, → **kriptonimom**, → **anagramom**, naročito u 16. i 17. v. Mnogi pisci su, najviše u 18. i 19. v., svoja prva dela štampali anonimno (Gete, Viland, Klopštok, Herder, V. Skot i dr.). Danas se često za bezvrednog pisca kaže da je *a*. Postoje i rečnici anonimnih dela, među kojima su najpoznatiji: A. A. Barbier: *Dictionnaire des ouvrages anonymes et pseudonymes*, Vol. 1–4, suppl. 1, 1872–1889; J. M. Querard: *Les supercheres littéraires*, t. 1–3, 1869–1870; M. Holzmann-H. Bohatta: *Deutsches Anonymen-Lexikon* 1501–1850, Bd. 1–6, 1902–1911; G. Melzi: *Dizionario di opere anonime e pseudonime di scrittori italiani o come che sia aventi relazione all Italia*, Vol. 1–3, 1848–1859; S. Helkett – J. Laing: *Dictionary of anonymous and pseudonymous English literature*, Vol. 1–7, 1926–1934; A. Taylor – F. J. Masher, *The Bibliographical History of Anonyma and Pseudonyma*, 1951; *Catalogue général des livres imprimés – Auteurs, Collectivités, Anonymes*, 1–6, 1966. S.I.P.-K.M.G.

**ANTAGONIST** (gr. ἀνταγωνιστής – protivnik, suparnik) – *A.* je direktni i glavni protivnik → **protagoniste**. Ulogu *a.* u gr. drami obično je tumačio → **deuteragonist** promenišvi masku. Najtipičniji oblici antagonizma dva heroja su otvoreni sukob (kralj Klaudije i Hamlet), sukob sudbinom određen (Saul i David), ogorčena borba (Hamlet i Laert), potajna intriga (Agamemnon i Klitemnestra, Otelo i Jago).

Lit.: → **Tragedija, antička**

S.I.P.

### ANTANAKLAZA → Anaklaza

**ANTEPENULTIMA** (lat. *ante* – ispred i *penultima* – preposlednja) – Slog ispred preposlednjeg, odnosno treći od kraja. M.Đi.

**ANTEPIREMA** (gr. ἀντεπίρημα – Poslednji od četiri simetrična dela u → **parabazi** starogr. komedije). *A.* recituje horovoda drugog poluhora posle → **antode**, koju je otpevao taj poluhor. U simetričnom odnosu prema → **epiremi**, ona je sastavljena, kao i epirema, najčešće u trohejskom tetrametru, a takođe je komično-satirične sadržine, npr. u Aristofanovim *Vitezovima*, u *a.* je iskazana pohvala atinskim konjima koji su u ratu podneli mnoge nevolje.

Lit.: → **Komedija, antička**

S.K.-Š.

**ANTIBAHIJ** – Starogr. metrička stopa koja se sastoji od dva duga i jednog kratkog sloga: – – U. Predstavlja obrnuti → **bahij**. Naziva se i *palimbahij*. V.J.

**ANTIBARBARUS** (od gr. ἀντί – protiv, βάρβαρος – negrički, tuđinski, varvarski) – 1. Knjiga u kojoj se nalaze pravila i uputstva kako treba izbegavati → **varvarizme** i → **tuđice**, odnosno grube greške protiv čistote jezika i stila. – 2. *A.* označava i knjigu u kojoj se nalazi popis varvarizama u određenom jeziku. Poznati *a.* su: Krebs-Schmalz *A. der lateinischen Sprache*; Keller, *Deutsches A.*; Scherfflig, *Französisches A.* – 3. Jezički čistunac, protivnik upotrebe stranih reči i varvarizama. – 4. U širem, prenosnom smislu, *a.* se upotrebljava da označi borbu protiv duhovnog, idejnog varvarstva (M. Križža, *Dijalektički anti-barbarus*, 1963). S.K.-Š.

**ANTICIPACIJA** (lat. *anticipatio* – uzimanje unapred, predupređivanje) → **Prolepsa**.

**ANTIČKI ROMAN** → Naziv je nastao prenošenjem modernog termina → **roman** na takve spise helenske i rimske književnosti koji nisu samo tematski i tipološki bliski srednjovekovnom i ranom novovekovnom romanu, nego su i neposredno uticali na njegov razvoj. Antička teorija književnih vrsta ignorisala je ovaj tip zabavno-popularne proze čiji puni razvoj pripada tek vremenu poznatog helenizma i rimskog carstva. Otuda autori antičkih romana obeležavaju svoja dela različitim, mahom nespecifičnim terminima: ἱστορία, μῦθος, δρᾶμα (u vizantijsko doba), δραματικὸν πλῆσμα, *fabula*, *sermo Miliusius*. – Pokušaji defini-

sanja književne vrste antičkog romana i tipološkog razvrstavanja njegovih nama poznatih dela suočavaju se sa sličnim teškoćama kao i teorijsko određivanje pojma *a. r.* uopšte. Autor najnovije sintetičke studije o *a. r.* B. E. Peri, ubraja, na primer, među »prave romane« samo ljubavne i avanturističke, a to će reci dela Haritona, Ksenofonta iz Efesa, Longa, Heliodora, Ahila Tatija, zatim gr., prehrišćanski prototip Pseudo-Klimentovih *Prepoznavanja* i lat. tekst *Povesti o Apoloniju, kralju Tira*. Pri tome, smatra da među najizrazitije crte »pravog romana« antike treba ubrojati i to da je njegov junak »privatno lice lišeno istorijskog značaja«. Ipak, kako sam priznaje, njegova definicija *a. r.* ne obuhvata dovoljan broj čisto literarnih elemenata (»materiju«, tehniku, posebne estetske ideale *a. r.* i sl.). Upravo stoga nije dovoljno ubedljivo ni Perijevo potpuno odvajanje »pravog romana« od drugih, genetski i tipološki srodnih spisa antičke pripovedne književnosti, koje većina stručnjaka bez oklevanja svrstava u oblast antičke romaneskne proze (tzv. istorijski, mitološki, utopistički roman; apokrifna *Dela apostolska*; Filostratov *Život Apolonija iz Tijane*). Tip obimnije romaneskne pripovesti u prozi, koja mora da je nastala rano, iz usmenog predanja, poznajemo samo iz tzv. *Romana o Esopu* (naslovi u rukopisima »Život Esopov« i sl.). Delo je pripadalo anonimnoj popularno-zabavnoj književnosti. Po paleografskim i jezičkim obeležjima sačuvani rukopisi i verzije gr. teksta pripadaju poznijoj antici (izdanja na osnovi papirusa iz 2–3. v.). Posredno znamo da su obimni delovi *Romana o Esopu* bili poznati Greima već u 6. v. st. e. Stoga neki stručnjaci (A. Leski) stavljaju u to rano razdoblje i sam nastanak ovog »romana«. Pouzdano je da izreke i basne, uzrečice i dosetke, priče o lutanjima i stradanjima legendarnog tvorca gr. basne – od kojih je roman satkan – potiču iz najstarije književnosti maloazijskih Jonjana. Strukturalno anonimna romaneskna povest o životu mudrog roba Esopa ima bisku paralelu u staroorijentalnom *Romanu o Ahikaru* (staroarmejski tekst na egipatskim papirusima iz 5. v. st. e.). Moderni istoričari književnosti često navode kao prvog pravog predstavnika *a. r.* Ksenofontovo *Vaspitanje Kira* (Κύρου παιδεία). Ovo delo klasične antičke proze 4. v. st. e. nazivaju i vaspitnim istorijskim romanom. Međutim, Ksenofont ne prikazuje samo vaspitanje Kira Starijeg, već ceo njegov život. Istorijske činjenice preinačava proizvoljno. One čine okvir za sliku idealnog monarha i utopističke patrijar-

halne zajednice. Delo je, dakle, blisko spisima sa filozofsko-političkom tendencijom, koje su, pored Platona i Ksenofonta, sastavljali i drugi Sokratovi učenici (npr. Antisten). Stoga, prirodno, u *Vaspitanju Kira* ljubavna tematika nije vezana za Kirov vladarski lik. Upletena je u delo samo epizodnim pripovedanjem o supružanskoj vernosti Panteje, lepe žene Artabanove. Kiničar Onesikrit sastavio je, krajem 4. veka st. e., spis *Kako je vaspitan Aleksandar* (πῶς ὁ Ἀλέξανδρος ἤχθη, sačuvani malo-brojni fragmenti), verovatno po ugledu na Ksenofonta. Kao učesnik u Aleksandrovim vojnim pohodima Onesikrit je predstavnik one rane helenističke memoarsko-istoriografske književnosti iz koje je proizašla i romaneskna povest poznata kao *Roman o Aleksandru* (naslovi rukopisa *Život Aleksandra Makedonskog* i sl.). Sačuvane poznoantičke verzije gr. teksta ovog »romana« pripisane su Kalistenu (rođen oko 370. st. e.), autoru izgubljenog panegiričkog spisa *Dela Aleksandrova* (Ἀλεξάνδρου πράξεις). Jedan roman o Aleksandru, sastavljen u obliku pisama, nastao je u krugu retorzovane književnosti helenizma već oko 100. g. st. e. (sačuvani fragmenti). Tekst Pseudo-Kalistenovog *Romana o Aleksandru*, poznat u većem broju verzija, nastao je verovatno tek u 3. v. n. e. nevestom kompilacijom spomenutog epistolarnog romana i drugih izvora. I naziv *Roman o Troji* obeležava skupinu pretežno izgubljenih antičkih spisa pseudoistoriografsko-romanesknog tipa, u kojima je slobodno ispredana priča o trojanskom ratu. Termin »mitološki roman« ovde nije na mestu. Stvarni preduslovi za razvoj ovog romana stvoreni su, naime, sekularizacijom mita i legende u mlađoj helenskoj istoriografiji. Ranog predstavnika imao je, verovatno, već u izgubljenom *Trojanskoj povesti* (Τρωϊκά, početak 2. v. st. e.) istoričara Hegesianakta iz Troade. Dobu ranog rimskog carstva pripada gr. original (fragmenti na papirusima) *Dnevnika o trojanskom ratu*, sačuvanog u kratkoj lat. verziji (*Ephemeris belli Troiani*). Fiktivni autor ovog dela je Diktis Kričanin, gr. saveznik i tobožnji očevidac rata. Kratka *Povest o propasti Troje* (*Historia de excidio Troiae*) sačuvana nam je samo u lat. verziji (iz 5–6. v.) i pripisana je protrojanski raspoloženom Daretu Frižaninu. – Antička romaneskna proza obuhvata i spise koje najčešće obeležavamo terminima putopisni i utopistički roman. Taj »roman« helenizma najviše je determinisan etnografskim zanimanjem helenističke istoriografije, spekulacijama političke filosofije i naglašenim osećanjem helenističkog čoveka, stanovnika veli-

kih gradova i podanika monarhičkih, administrativno čvrsto organizovanih država, da pripada jednom više ili manje dekadentnom razdoblju. U ovu skupinu ubraja se i izgubljeni spis *O Hiperborejcima* (Περὶ Ὑπερβορέων) filozofski usmerenog pisca Hekataja iz Abdere (oko 350–290. st. e.). Prosvetiteljske težnje izražene su u punoj meri u *Sveštenom zapisu* (Περὶ ἱερογραφίᾳ) Euhemera iz Mesene (oko 340–260. st. e.), koji poznajemo samo posredno. Sadržavao je utopistički prikaz društvenog uređenja izmišljenog ostrva Panhaje i racionalističko tumačenje helenske mitologije i religije. Naziv »roman« zaslужuju potpunije srodna dela u kojima je težište na fantastično-avanturističkoj tematici. Ovo je slučaj u Jambulovom utopističkom romanu (možda već 2. v. st. e.), delu nepoznatog naslova i obima. Iz sačuvanog izvoda ne vidi se da li je delo, koje je opisivalo lutanja duga deset godina, pripovedalo i o ljubavnim avanturama. Ali u izvodima i odlomcima iz dela Antonija Diogena *Čuda s one strane Tule* (Τὰ ἕτερῃ Θούλην ἑπιστά 24. knj., kao *Odiseja*; možda 1. v. n. e.) fantastika putopisnih izveštaja združena je, u sporednim tokovima izlaganja, sa erotskom komponentom. Delo je blisko ljubavno-avanturističkom romanu ne samo nizom motiva već i složenijom tehnikom pripovedanja. Skupina ljubavno-avanturističkih romana obuhvata najveći broj obimnijih spisa koje s pravom možemo smatrati romanima u užem smislu, tj. »pravim romanima« (B. E. Peri). Ovi romani pripadaju umetničkom spisateljstvu daleko potpunije nego sačuvane romaneskne pripovesti o Esopu i Aleksandru. S jedne strane, razvili su postepeno složenu tehniku komponovanja i naracije (uokvirena priča; epizodno, retrospektivno i diskontinuirano pripovedanje; dvostruki nizovi zapletâ, glavni i sporedni; pripovedanje u prvom licu; besede za i protiv, deklamatorski odseci; → **ekfrase**). Na drugoj strani, u tematskom i motivskom pogledu, ljubavno-avanturistički romani pokazuju veću homogenost (čak i stereotipnost) nego ostali oblici antičke romaneskne književnosti (razdvajanje, stradanje i ponovno združivanje dvoje zaljubljenih; izlaganje dece, → **anagorizam**, → **deus ex machina**; putovanje, bura na moru i brodolom, gusari i razbojnici, spletke ljubomornih suparnika, prividna smrt, spasavanje iz grobnice i sl.). U obe ove oblasti osetni su uticaji starijih i razvijenijih književnih vrsta — počev od istoriografsko-etnografske i retorske proze helenizma, preko helenističke ljubavne elegije i nove komedije, do tragedije (naročito Euripidove) i

herojskog epa. Opšta hronologija razvoja gr. ljubavnog romana danas ima pouzdaniju osnovu nego u drugoj polovini prošlog v., kada je započelo moderno izučavanje ove antičke književne vrste (A. Šasang, E. Rode, E. Švarc). Tada su nastanak i cvetanje *a. r.* vezivani za procvat retorske proze u tzv. drugoj sofistici (od oko 100. n. e. do u 5–6. v.). Danas, na osnovu novijih papiroloških nalaza, stavljamo pojavu ljubavno-avanturističkog romana u 2–1. v. st. e. Haritonov roman premešten je sa začelja na čelo sačuvanih dela, a Ksenofont iz Efesa iz 4–5. v. u početak 2. v. Sva poznata dela ove vrste karakteriše pretežno ozbiljan ton i idealizovani prikaz ljubavi i vernosti zaljubljenog para. Stoga se ta dela nazivaju još i »idealističkim romanima«. Po tipu i vremenu nastanka mogu se razlikovati dva stupnja: stariji, presofistički, i mlađi, sofistički roman. U ovom drugom tehniko kazivanja je složenija i izraz je jače obojen stilskim sredstvima retorskog manirizma. Najstariji poznati ljubavno-avanturistički roman je tzv. *Roman o Ninu* (oko 100. st. e.). Fragmenti, iz 1. v. n. e., o ljubavi i braku Nina i Semiramide i vojnim poduhvatima koji mladog asirskog vladara odvajaju od njegove drage. Delo nastavlja razvojnu liniju nagoveštenu u helenskoj istoriografiji prve polovine 4. v. st. e. u *Persijskoj istoriji* (Περσικά, 23. knj.) Ktesije sa Knida, pisca sklonog proizvoljnom, romansiranom prikazivanju orijentalnog dvorskog ambijenta. Ovamo spada, prema osnovnim odlikama, i tzv. *Roman o Sesonosisu*, legendarnom egipatskom vladaru (fragmenti na papirusima iz 3–4. v., moguće je da potiče i iz 1. v.). Kao većina presofističkih romana delo se nadovezuje na istoriografsko predanje. Hariton iz Afrosidije pisac je najstarijeg, u potpunosti sačuvanog ljubavnog romana *Hajreja i Kalifroja* (Τὰ Περὶ Χαίρεων καὶ Καλλιφρόων 8 knj., 1. st. e., ili 1–2. v.). Tema (razdvajanje, stradanje, ponovno združivanje mladih supruga) i stereotipni motivi gotovo su isti kao i u romanima dočasnijeg, sofističkog razdoblja. Samo, Hariton izlaže jednostavnije, pravolinijski. Za istoriografiju vezuje se jezičkim elementima (obrti iz Herodota, Tukidida i, naročito Ksenofonta), kao i uvođenjem likova iz sicilske ekspedicije. I za *Efeške povesti* (Ἐφεστικά 5 knj.) Ksenofonta iz Efesa može se reći da pripadaju starijem, presofističkom romanu. Datovanje sačuvanog teksta u početak 2. v. danas se retko osporava (odlomak na papirusu iz tog st.). Tipu presofističkog romana pripadao je, verovatno, i izgubljeni gr. original *Povesti o Apoloniju, kralju Tirskom* (možda 2.

v.), koja nam je poznata iz pozne lat. verzije (*Historia Apollonii regis Tyrii*, 5–6. v.). Tipu sofistickog romana pripadaju izgubljene *Vavilonske povesti* (Βαβυλωνιακά, kraj 2. v.) retora Jambliha iz Sirije. Delo nam je poznato iz izvoda i fragmenata. Od bogate produkcije sofistickih romana sačuvana su nam tri dela znatnih kvaliteta. Roman aleksandrijskog retora Ahila Tatija *Leukipa* i *Kleitofont*. Τὰ κατὰ Λευκιπτην καὶ Κλειτοφῶντα 8 knj.) treba, prema novijim analazima, staviti u kraj 2. v. Stilska nastojanja druge sofistike i težnja da se osveži kliše nasleden od starijeg romana vidljivi su u ovom delu. Uglavnom pravolinijsko izlaganje prekidaju umetnute besede, monolozi i pisma, prirodoslovna razmatranja, mitologumena i proroštva, te sofisticka razmatranja o opštim temama. Ipak, najizrazitiji pretstavnik tzv. sofistickog romana je *Etiopska povest* (Αἰθιοπικά 10 knj.) o doživljajima Teagena i Harikleje, delo Heliodora iz Emesa. Nastalo je, verovatno, u drugoj četvrtini 3. v.; ali nije sasvim isključeno ni datovanje u 4. v. U koncepciji ovog romana znatan udeo imaju elementi poznoantičke religioznosti (kult sunca). Od ostalih dela ove vrste Heliodorov roman se izdvaja naročito virtuoznom tehnikom pripovedanja i komponovanja, neposredno nadahnutom primerom *Odiseje*. Posebno mesto među sofistickim romanima zauzima pastirsko-idilični roman *Dafnid* i *Hloja* (Ποιμενικά κατὰ Δάφνην καὶ Χλόην 4 knj., 2–3. v., pre nego 4). Putopisnog elementa ovde nema, avanturistički je veoma redukovan. Središnja tema je stvarno psihološka — kako dva naivna »deteta prirode« otkrivaju ljubavne patnje i igre. Spoj idiličnih i realističkih crta, koji podseća na Teokritove pastoralne idile, začinjjen je pomalo frivolnom erotikom. Jezički izraz je traženo jednostavan, ali u najvećoj meri retorski izgrađen, obogaćen lirski intoniranim ekfrasama prirode i prikazima raspoloženja. Sažetost i jedinstvo radnje ovog romana manje obima sećaju na tehniku nove antičke komedije. Pitanje kako je nastao helenistički »idealistički« ljubavni roman rešavano je u modernoj nauci o književnosti veoma nesaglasno, i to, po pravilu, ukazivanjem na genetsku zavisnost ljubavnog romana od jedne, ili, češće, od većeg broja književnih vrsta. Ljubavni roman je, tako shvaćen kao proizvod »ukršta« helenističke ljubavne novele (→ *novela*) (prisutne u helenističkoj ljubavnoj elegiji) sa etnografsko-putopisnim »romanom« (E. Rode); — kao neposredni izdanak helenističke istoriografije, koja je prigrlila patetiku i dramatiku tragedije (E. Švare); — kao sjedinjenje

zastarelog epa sa tom privlačnom, ali kapricioznom istoriografijom, obdarenom darovima dramske književnosti i ljubavne poezije (O. Vajnrajh). Neki ispitivači misle da mogu prepoznati prave začetke ljubavnog romana u pripovestima koje su patetično obradivane u retorskim školama (L. Đangrande); — ili u vencima novela (O. Šisel fon Flešenberg); — ili u lokalnim ljubavnim legendama tipa priča o Akontiju i Kidipi ili Heroji i Leandru, koje su rado literarno uobličavali učeni pisci helenizma (B. Lavanjini). Opravdano ukazivanje na moguće staroorijentalne uzore (J.V. Barns), posebno na uzore iz orijentalne religijske književnosti (K. Kerenji), uslovalo je i hipotezu koja srazmerno pozni roman vezuje za kultnu sferu, isto onako kao što su za kultnu sferu prvobitno bile vezane helenska epika, lirika i drama. Prema ovoj veoma spornoj hipotezi, svi sačuvani ljubavni romani, izuzev Haritonovog, predstavljaju religiozne tekstove sa skrivenim mističkim značenjem (R. Merkelbah). Pobrojani pokušaji tumačenja geneze ljubavnog romana unapredili su razumevanje tekstova ove književne vrste i poznavanje književne tehnike njihovih autora. Ali, suštinu problema bolje osvetljava sociološki pristup. Jer, glavni podsticaj za razvoj ljubavnog romana jeste onaj tip literarnog interesovanja koji je život helenističkog razdoblja razvio u širokim slojevima čitalačke publike (B.E. Peri). Mala skupina antičkih dela koja obeležavamo terminom komično-satirični (ili komično-parodistički i fantastično-burleskni) roman, ima u svakom od nama poznatih dela obeležja strogo individualnog literarnog stvaralaštva. Dela iz ove skupine nisu, kako se čini, nastala kao neposredan odgovor na sklonosti i zahteve široke čitalačke publike, pa se ova vrsta romana i nije razvila u popularan, bogato zastupljen tip antičke romaneskne proze. Najstariji poznati komično-satirični roman je Petronijev *Satirikon* (*Satiricon*, grafije naslova neujednačene u rukopisima; 16 ili više knj.; sredina 1. v.). Sačuvan je veći broj fragmenata, od kojih najobimniju celinu čini opis društva i gozbe kod skorojevića Trimalhiona (tzv. *caena Trimalchionis*). Petronije se parodistički oslanja na motive i tehniku gr. »idealističkih« romana, a istovremeno daje realistično-karikaturnu sliku društvenog života i književnog ukusa svoga doba. Roman Apuleja iz Madaure, obrazovanog predstavnika druge sofistike, nosio je u lat. originalu naslov *Preobraženja* (*Metamorphoses*, 11 knj., 2. v.). Delo je poznatije pod naslovom »Zlatni magarac«. To je samostalna obrada jednog gr. uzora,

koji je i sam pripadao tipu komičnog ili komično-satiričnog romana. Osnovnu pripovest o čoveku pretvorenom vladžbinama u margarca, Apulej je dopunio ne samo brojnim i obimnim umecima u stilu miletskih priča (*Udovica iz Efesa* i sl.) i alegorične bajke (*Amor i Psiha*), već i simbolično-mističnim tumačenjem celog dela (u 11 knj.). Prevažno literarna parodija je *Istinita povest* (Ἰσθινησία ἱστορία, 2 knj.) Lukijana iz Samoata (2. v. n.e.). Ovaj roman ismeva izveštaje o neobičnim krajevima i neverovatnim poduhvatima kakve su izobilno donosili putopisno-avanturistički romani. srodna pseudoistoriografska i putopisno-geografska dela, pa i *Odišeja*. Nastanak i struktura rimskog komičnog romana (Petronije, Apulej) ne mogu se objasniti uticajem jednog formativnog uzora ili jednog predmeta parodističke kritike. U tom romanu produženo epizodno pripovedanje, čiji je tok ispresecan digresijama različite sadržine i obima (novele; razmišljanja o životu i književnosti; literarna parodija), služi se elementima i metodima naracije poznatim iz → **menipske satire** i ljubavnog romana, iz miletskih priča i raznih putopisnih dela. Nije dovoljno ubedljiva teza o jedinstvu i zajedničkoj predistoriji grčko-rimskog ljubavnog i komičnog romana (F. Verli). U hrišćanskoj književnosti antike takođe se razvila proza sa romanesknim obeležjima. Predstavnici »hrišćanskog romana« su, prvo, romaneskne pripovesti sadržane u *Apokrifnim delima apostolskim* (npr. *Dela Tomina*, *Dela Andrije i Matije* – sa putovanjem u zemlju ljudoždera; *Dela Pavla i Tekle* – sa sublimacijom erotskog motiva, itd.). Razvijen oblik takvih romanesknih pripovesti sačuvan nam je u Pseudo-Klimentovim *Prepoznavanjima* (*Recognitiones*, lat. Rufinova verzija iz 4. v.; gr. varijanta u *Homilijama*). Moderni ispitivači smatraju ovo delo prvim pravim romanom hrišćanske književnosti i pretpostavljaju da je nastalo na osnovu nekog paganskog gr. prototipa (iz 1. v.?). Sporno je treba li računati sa znatnijim neposrednim uticajem paganskog putopisno-avanturističkog i ljubavnog romana na tzv. hrišćanski roman uopšte. Brojne motivske podudarnosti nisu dovoljna potvrda takve neposredne zavisnosti. Otuda i hipoteza da tzv. hrišćanski roman neposrednije nastavlja prehrišćansku pripovednu književnost širih slojeva, na koju se, delimično, oslanjao i razvijeni paganski roman helenističkog razdoblja (R. Seder). Dcla antičke romaneskne proze znatno su uticala na razvoj srednjovekovnog i novovekovnog evropskog romana. Popularne ro-

maneske pripovesti o Esopu i Aleksandru, koje su već u antičko doba bile predmet anonimnih obrada i dopuna, preradivane su i proširivane i u vizantijskoj i u ostalim evropskim književnostima srednjeg veka. Verovatno u 14. v. nastaje i gr. *Pesma o Aleksandru* (*Aleksandrida*), koja je, u stvari, slobodno u stihove pretočeni Pseudo-Kalisten. Ovu temu srednjovekovni Zapad preuzima preko lat. verzija romana o Aleksandru (Julije Valerije, 3. v.; epitoma iz 8. v. – *Liber de marte testamento-que Alexandri Magni*). Lat. *Diktis* i *Daret* pružili su osnovu za razvoj srednjovekovnog *Romana o Troji* (Bano de Sent Mor, K. fon Virzburg itd.), koji je, kao prevod sa fr., ponovo dospoe u gr., vizantijsku književnost (anonimni *Trojanski rat*, u političkim stihovima). Ovi romani su iz vizantijske ili iz zapadnih književnosti dospeli i u našu srednjovekovnu književnost (→ **Aleksandrida**). *A. r.*, pre svega sofisticirani, bio je omiljeno štivo obrazovanih Vizantinaca i predmet filološko-retorskih, odnosno filozofsko-alegoričkih tumačenja, počev od 5. v. (aleksandrijski novoplatoničar Filip Filosof) pa sve do pada Carigrada (Fotije, Mihajlo Psel i Jovan Evgenik raspravljaju o Heliodoru, Jamblihu, Ahilu Tatiju). U doba humanističke renesanse Komnina javlja se i vizantijski ljubavno-avanturistički roman klasicističkog smera, oslonjen na antičke uzore (u prozi E. Makremvolit; u stihovima N. Evgenijan, K. Manasa i T. Prodrum). Heliodor, Ahil Tatije i Longo prevode se od polovine 16. v. i na glavne zapadnoevropske jezike. Naporedo sa antičkom bukolikom, kojoj je blizak Longo, ljubavni *a. r.* ostavlja jasne tragove u pastoralnoj, *arkadijskoj* (→ **Arkadija**) i srodnim delima (Tasso, *Aminta*, 1580; Sir Philip Sidney, *The Countess of Pembroke's Arcadia*, 1590). Heliodorov roman poslužio je kao uzor ljubavnim romanima 16. i 17. v. Servantes sastavlja hristijanizovani ljubavni roman heliodorovskog tipa *Stradanja Persilesa i Sigizmunde* (1617), a niz najpoznatijih fr. romanopisaca oslanja se na sličan način na predanje antičkog pastirskog i ljubavno-avanturističkog romana (O. d'Irfe, M. l'Roj de Gombervil, La Kalprened, Gdica d'Skideri). Mesto normativnog uzora dodeljuje Heliodoru i rana teorija evropskog romana (P.-D. Ije, 1670). Uz načelo tradicionalne poetike da se književna vrsta definiše kategorijama iz dvojne sheme *materia-forma* (odn. *res-verba*), ovaj antički uzor, nađen u poznogrčkom romanu, uslovio je u baroknoj književnoj teoriji poistovećivanje radnje romana sa ljubavnom intrigom i izjednačavanje



tehnike romana sa narativnom i kompozicionom tehnikom herojskog epa. Otuda i pojavu novog antibaroknog, »realističkog« i humoriističkog romana, prvo u Engleskoj, a zatim i u ostalim evropskim književnostima 18. v., prati polemička i parodiistička osuda shvatanja o isključivo ljubavnoj tematici, o obaveznoj idealno-patetičnoj stilizaciji i šablonskoj »epskoj« tehnici romana (Filding, Stern, Viland). U srp. književnosti presudni korak od romana heliodorovske orijentacije (čije izdanke imamo i u barokno sentimentalnoj prozi M. Vidakovića), ka satirino-parodiističkom romanu sa realističkim težnjama (tipa eng. i nem. romana 18. v.), učinio je odlučno već J. St. Popović (posle viteško-herojskog *Boja na Kosovu*, 1828, parodični *Roman bez romana I*, 1838).

Lit.: F. Chassang, *Histoire du roman dans l'antiquité grecque et latine*, 1859, 1862<sup>2</sup>; E. Rohde, *Der griechische Roman*, 1876, 1914<sup>2</sup>; E. Schwartz, *Fünf Voträge über den griechischen Roman*, 1896, 1943<sup>2</sup>; O. Schissel v. Fleschenberg, *Entwicklungsgeschichte des griechischen Romans im Altertum*, 1913; П. Поповић, *Милован Бугакоаућ*, 1932; R. Helm, *Der antike Roman*, 1948, 1953<sup>2</sup>; B. Lavagnini, *Studi sul romanzo greco*, 1950; F. Altheim, *Roman und Dekadenz*, 1951; J. W. B. Barns, *Akten des 8 Kongress für Papyrologie*, 1956; R. Merkelbach, *Roman und Mysterium in der Antike*, 1962; O. Weinreich, *Der griechische Liebesroman*, 1962; G. Giangrande, *Eranos*, 1962, 60, 132; F. Wehrli, *Museum Helveticum*, 1965, 22, 133 id.; P. Маринковић, *Српска Александрида*, 1969; B. E. Perry, *The Ancient Romances*, T. Hägg, *Narrative Technique in Ancient Greek Romances*, 1971; K. Kerényi, *Der antike Roman*, 1971. M.F.

ANTIČKI STIH → **Metrika, antička**

ANTIDRAMA → **Drama apsurda**

ANTIFON (gr. ἀντίφωνον od ἀντίφωνέω – odgovarati, uzvraćati reč ili pesmu) – 1. Crkvena pesma od manjeg broja stihova iz → **psaltira** (uglavnom 3 stiha), koje naizmenično pevaju dva poluhora, odn. »leva« i »desna« pevnica. Poreklom verovatno iz antičke drame, naizmenično recitovanje ili pevanje stihova odomacilo se najpre u Antiohiji, a potom u liturgijskom obredu širom Vizantije, pa čak i na području zapadne crkve, gde se gubi u 13. v. U vizantijskoj himnografiji ima više vrsta *a.*, prema tome kome kadi se i na kome bogoslužnju pevaju (*a.* izobraziteljni, svakidašnji, praznični i stepenski). – 2. *Antifon katizme* – jedan od tri dela na koja je raščlanjena svaka → **katizma** u psaltiru; svaki *a.* obuhvata više psalama ili veći broj stihova

(npr. prvi *a.* prve katizme sadrži prvih 6 psalama).

Lit.: E. Wellesz, *A History of Byzantine Music and Hymnography*, 1961; Л. Мирковнћ, *Православна музика*, I, 1965; Б. Трифуновић, *Азбучник српских средњовековних појмова*, 1974. D.B.

ANTIFRAZA (gr. ἀντιφρασις – nazivanje suprotnim pojmom) – Termin antikne → **retorike** za figuru → **litote**, osobito u slučaju kad se riječ upotrebljava u potpuno suprotnom smislu od njena osnovna značenja, naročito ako se pojam izražava zanijekanim suprotnim pojmom; time je *a.* srodna → **ironiji** (Oj djevojko, *ne mnogo lijepa, / Ni lijepa, ni roda velika* | – nar. pjesma). Z.Š.

ANTIKA (nem. *Antike, antik*, od fr. *antique*, lat. *antiquus* – starinski, drevni) – Naziv za period evropske političke i kulturne istorije u kome je vodeća uloga pripadala staroj Grčkoj i Rimu. Značenje geografskog naziva *Grčka* odviše je usko da obezbi prostiranje starogrčke civilizacije, čija su rana sedišta bila ne samo na gr. kopnu već i u M. Aziji, na Siciliji i jugu Italije, a docnije i u Egiptu, Siriji, Indiji; značenje etnika *Grk* opet je odviše široko, jer se primenjuje i na stanovništvo novijeg, vizantijskog ili modernog doba, a nosioci stgr. civilizacije niti su svi bili Grci, niti su se služili isključivo gr. jezikom. Pogodniji su stoga stgr. nazivi Helada (pored kopnene Grčke tako se zvala i maloazijska Jonija, dok su se jug Italije i Sicilija zvali Velika Helada) i Heleni (»svehelenske« bile su svečanosti u kojima su učestvovala sva stgr. plemena, a docnije još i Makedonci i Rimljani). Istoričar A. Tojnbi obuhvata nazivima helensko (hellenism – helenska civilizacija) i helenska kultura (*hellenic culture*) čak i celu helensko-rimsku *a.* Stvarno, zadržavši lat. jezik i mnoge italske osobenosti, Rimljani su se uključili u helensku kulturu i umetnost. Nisu pokazivali sklonost za teoretsko mišljenje i sistematsku nauku kao Heleni; ali su predano negovali → **retoriku** i → **stilistiku**, pa su, ugledajući se na Helene, u svojim najboljim književnim delima dostigli visok stepen formalnog savršenstva; a kao posrednici preneli su helenska književna merila, oblike i postupke modernoj evropskoj i svetskoj književnosti. – Plemena najstarijih Grka počela su da prodiru prema jugu Balkanskog poluostrva već oko 2000. st.e. Između 1400. i 1200. izgradila su, oslanjajući se na predgrčku kulturu Krita, zrelu mikensku civilizaciju, koju tako nazivamo po jednom od njenih središta, gradu Mikeni na jugoistoku

Peloponeza. Mikenski Grci stvorili su sopstveni likovni izraz i pismenost, ali njihovi tek nedavno dešifrovani tekstovi nisu literarne već administrativne prirode; a novi talas primitivnijih gr. doseljenika sa severa zbrisao je oko 1200. st.e. mikensku civilizaciju, tako da je i njena pismenost pala u zaborav. Tek oko 800. st.e. stao se po Heladi širiti alfabet, preuzet od semitskih Feničana i prilagođen starogrčkom jeziku, a približno u ovo vreme stavljamo i prva sačuvana dela helenske književnosti, *Ilijadu* i *Odiseju*. U ovim i srodnim, nama izgubljenim junačkim spevovima, helenski mit i legenda dobili su onaj osnovni i gotovo konačni oblik u kome će stolicima činiti tematsku osnovu najprezentativnijih ostvarenja antičkog pesništva. Mit i legenda konstituisali su se tokom nepismenog »srednjeg veka« Helade, koji započinje propašću mikenske civilizacije. Proces njihovog uobličavanja u narodnoj junačkoj pesmi dobio je jak podsticaj verovatno oko 1000. st.e., kada je okončano doseljavanje stgr. plemena i počelo njihovo nastanjivanje po gradskim naseljima, začecima gradova-država, koje će dugo biti glavni tvorci i nosioci helenske humanističke kulture. Stoga se početak *a.* može staviti u vreme oko 1000. st.e., a njen kraj u vreme oko 500. n.e., između pada zapadnog Rimskog Carstva (476) i zatvaranja paganskih filozofskih škola i istočnom, Justinijanovom carstvu (529). Iako se pojedina razdoblja i područja helensko-rimske *a.* umnogome međusobno razlikuju, ovaj kulturno-istorijski period od preko 15 stoleća ima neke opšte ili naglašene odlike koje nam dozvoljavaju da ga posmatramo kao celinu. Začetnička i presudna uloga Helena razlog je da osnovna obeležja *a.* i njenog književnog predanja uočavamo najviše u reprezentativnim ostvarenjima helenske književnosti, a posebno u delima arhajskog i klasičnog doba, kada su potpuno konstituisani ep, tragedija i lirika, istorijska, filozofska i besednička proza. Ovaj izvorno kreativni period *a.* završava se gubitkom političke samostalnosti helenskih gradova-država i razvojem → **helenizma** posle osvajanja i smrti Aleksandra Makedonskog (356–323. g. p.n.e.). – Među crtama antičke kulture koje su obeležile evropsku, a izražene su u književnosti Helena i Rimljana više i određenije nego u drugim literaturama, padaju u oči sklonost razumskom pristupu (racionalizam) i gotovo isključivo zanimanje za čoveka (antropocentrizam i humanizam). Utemeljivačku ulogu helenske književnosti karakteriše još nagao i slobodan rast literarnih vrsta iz

narodnog predanja (organski razvoj) i lično istupanje književnika stvaralaca (individualizam), koje se potom udružilo sa priznavanjem normativne vrednosti krupnih ostvarenja (tradicionalizam), sa imitativnim obnavljanjem njihovih odlika i naglašenom sklonošću za ustaljene i »čiste« oblike literarnog izraza (razlikovanje vrsta, rodova i stilova). U arhajskom i klasičnom periodu Helade veliki umetnici usavršavali su i dograđivali nastedene, grube i nezgrapne oblike narodne književnosti, a težnja da se održe stvoreni oblici nije ni docnije zatomila imaginaciju i senzibilitet, već je doprinosila intenzivisanju izraza i značenja u delu. Iako su u antičkom pesništvu, razvijenom pre proze, vodeće ili istaknuto mesto imali mit i legenda, čije je ishodište pretežno kulturno, helenska je poezija od samih početaka usredsređena na čoveka, njegove opšte i tipске osobine. U njim velikim delima nije našla pravo mesto sklonost za sumračno, dvosmisleno ili marginalno, niti maštovitost koja nesavladano buja ili romantičarska potraga za neodređenim i kult divlje i veličanstvene prirode van čoveka; a nisu u njima nikada preoteli maha ni apstraktni simbolizam (Danteova *Komedija*, *Geteov Faust II*) ni bezlična alegoričnost (Spenserova *Vilinska kraljica*). Istorijski temelji racionalističkog, antropocentričnog i humanističkog pogleda na svet stvoreni su još tokom antičkog »srednjeg veka« Helade. Oslonjeni na sopstvene snage na pljačkaškim i kolonizatorskim poduhvatima po istoku Sredozemlja i suočeni sa drugačijim sredinama, helenski doseljenici su se rano počeli oslobađati drevnih običaja i verovanja. Nad njihovim kulturnim nasleđem nisu bdele strogo jedinstvene i organizovane kaste sveštenika kakve su na starome Orijentu učvrstile kult čudovišnih, natprirodnih bića sa životinjskim obeležjima (teriomorfizam). Određujući svoj stav prema silama koje ugrožavaju čoveka, mitotvorna mašta Helena tumačila je njihovo dejstvo ljudskim motivima i konkretizovala ih je u ljudskim likovima bogova (antropomorfizam). Oslobođeni smrti i odgovornosti, lepi i snažni olimpski bogovi, koji imaju crte mikenske vlastele i plemenskih vođa, snabdeveni su u homerskom epu svim ljudskim strastima i manama, čak su ranjivi, pa Heleni nikada nisu pomišljali da je čovek sasvim ništavan u poređenju sa bogom. Prehomerska junačka pesma pevala je slavu razuzdanog megdandžijskog individualizma i sa njom je mit istupao iz uskog kruga kulturnog značenja. Nesistematisanost mitskog nasleđa, relativna sloboda u

tumačenju mitske priče i antropomorfizam osposobili su mit i legendu da u helenskoj književnosti postanu nosioci novih, humanijih značenja. Ali su oni u arhajsko i klasično doba, kome pripadaju najviša njena ostvarenja, još uvek životna stvarnost ukorenjena u predanju i verovanju naroda, pa ih pesnici nisu mogli potpuno podrediti diktatu svoje misli i mašte. Ipak su mit i legenda imali veoma važnu ulogu i u ranom razvoju racionalne tehnike helenske književnosti. Već u homerskom epu otvorili su put novoj, više dramskoj nego epskoj kompoziciji (načelo → **in medias res**). Helenski pesnici su obrađivali stalno iste mitove, pa su Homer i tragičari mogli da se oslobode hronološkog redosleda izlaganja, a da ne postanu nejasni i da svoje delo ne optereće dugim, informativnim uvodima. Dvojnost književne funkcije mitskog predanja ogleda se najpotpunije u razvoju klasičnog atinskog pozorišta. Njegovo kratko cvetanje uslovljeno je jednim nestabilnim trenutkom ravnoteže između iracionalnih i racionalnih elemenata, između religijske tradicije i političke stvarnosti Atine. Eshil i Sofokle nisu napustili okvire religioznosti svoga vremena. Ali racionalni je elemenat bio od početka prisutan u doslednoj motivaciji dramske fabule, usredsređivanju na bitno i težnji ka preglednosti i jednostavnosti. Kada je u ovome procesu iznošenja religijskog i mitskog sloja na svetlo racionalnog rasporeda i obrazloženja prevladalo gledište racionalističko i demokratsko, došao je kraj klasičnoj atičkoj tragediji. Skeptični Euripid teži doslednoj psihološkoj motivaciji mitskih priča i likova na individualnoj i građanskoj ravni. Sofistika 5. v. p.n.e. istupa protiv aristokratskih ideala nasledne obdarenosti, propoveda svemoć obrazovanja i dokazuje da su dogme i norme, predanje i mitovi čovekova tvorevina. Arhajski i klasični helenski antropocentrizam, koji čuva opšti, normativni karakter mitskih likova, pretpa se krajem klasičnog perioda helenske književnosti u antropocentrizam novog, individualističkog tipa. Stvaraju se osnove evropskog humanističkog prosvetiteljstva, koje idejne stavove *a.* obnavlja u humanizmu 15. prosvetiteljskom racionalizmu 18. i humanističkim stremljenjima 20. v. Mit u književnosti gubi živu vezu sa religijsko-filosofskom mislju, postaje sve više literarna tema i tradicionalni okvir u kome se razmatraju pitanja građanske svakodnevice. Slabi i neposredna veza epa, tragedije i horske lirike sa svečarskim skupom naroda koji je činio njihovu publiku u vremenu helenske samostalnosti. Sa *heleniz-*

*mom* pesnik gubi ulogu tumača predanja i raspoloženja naroda i postaje kabinetски literata. Književni kvaliteti koji proističu iz naglašeno racionalističkih, humanističkih i tradicionalističkih težnji reprezentativnih antičkih pisaca ogledaju se naročito u intenzitetu intelektualnog napora kojim su gradili ekonomičan izraz i pregledan sklop dela, usredsređujući se u iskazu na bitno i ostvarujući nasledni oblik. Ovaj stav ne isključuje, ali disciplinuje emotivnost i maštu, a izraz je uverenja da književno ostvarenje mora imati smišljeno građanu proporciju i strukturu, da mora biti nosilac neke određene poruke, nekog značenja vezanog za ono što je tipsko i suštinsko u čovekovoј stvarnosti. Moderna shvatanja da umetnost može biti hermetička, nekomunikativna ili lišena određenijeg značenja potpuno su strana *a.* Ideal kome je ona težila i koji je najpotpunije ostvarila u atinskom Partenonu i Sofoklovim tragedijama jeste podređivanje svega u delu čistoti oblika i jedinstvenosti umetničkog cilja. Mada ni dela najvećih helenskih pisaca ovaj ideal ne ostvaruju potpuno (jezik Pindara i Eshila zapleteno je aluzivan i figurativan), u drami, retorskoј prozi i drugim književnim oblicima *a.* prisutno je izoštreno osećanje za harmoniju delova i arhitektoniku celine. Ovome se pridružuje antitetičnost iskaza, proizašla iz razvijene sposobnosti da se problemi posmatraju sa raznih stanovišta. Prevashodno intelektualan i racionalan, ovaj kvalitet, koji ne isključuje ličnu angažovanost pisca, udružuje se sa humanizmom i odvaja helensku od staroorijentalnih književnosti. *Ilijada*, nastala u vreme kodifikovanja starozavetnih spisa, religijski i nacionalno isključivih, dostiže svoj idejni, psihološki i umetnički vrhunac kada glavni helenski junak Ahil odustaje od svog osvetničkog gneva i predaje telo pobednog Hektora njegovom ocu, trojanskom kralju, jer je sagledao opravdanost i svojih osvetničkih i Prijamovih roditeljskih razloga, i ništavnost oba ova zahteva pred opštom sudbinom kratkovekog čoveka. Ista dijalektička sposobnost Helena došla je do punog izraza i u tragediji, gde ravnopravno suprotstavljanje različitih načela i antitetičnih likova tek omogućuje prikaz totaliteta života i često čini osnovu dramskog sukoba. Eshil slavi pobedu Helena nad mrskim neprijateljem prikazujući nepristrasno i humano raspoloženja i sudbinu poraženih Persijanaca. Sposobnost sagledavanja različitih stanovišta, izoštrana u sudskoj i političkoј besedi, našla je svoje jezičko uobičajenje u složenom rečeničkom sklopu

(→ **perioda**, → **klausula**) tipičnom za helensku i rimsku prozu: dva su njena više ili manje antičetična dela vezana korelativnima (s jedne – s druge strane, kako – tako itd.), dok u trećem mahom sledi opšti zaključak. Podjednako aktivna u teoretskom i filozofskom raspravljanju, ova sposobnost našla je svoju književnu realizaciju u obliku Platonovog i dočnijeg filozofskog dijaloga, koji je sa retorskim periodom i atinskom dramom ušao u kasniju književnost Evrope kao formativno nasleđe. Racionalizam i intelektualizam usloveli su jednu od glavnih crta velike antičke književnosti: samodisciplinu pisca, osećanje mere i ograničavanje na bitno i jedinstveno u izrazu i misli. Udruženi sa tradicionalizmom, doprineli su strogom razgraničavanju književnih vrsta i stilova, čija čistota i nemešanje predstavljaju jedan od osnovnih zahteva antičke estetičke teorije. Sa krajem klasičnog doba i propašću samostalnosti helenskih gradova-država uglavnom je bio presečen organski rast literarnih vrsta iz narodnog predanja i prekinuto je neposredno učešće pisaca u životu zajednice. Helenističko-rimski period gledao je (i pored raznih modernističkih nastojanja) na dotadanja literarna ostvarenja kao na merila savršenstva i pristupio je racionalnoj kodifikaciji pravila književnih vrsta i oblika. Ova pravila poslužila su kao osnov za gradnju evropskog epa, lirike i drame, istorijske, retorske i filozofske proze, naročito od vremena preporoda, u onoj obnovi strukturalnog nasleđa antičke književnosti koju zastupaju pravci i teorije → **klasicizma**. Helenska i antička književnost, naročito ona helenističkog i rimskog perioda, ni sama nije uvek izbegla preteranu suvoću ili retoričnost u koje često zapadaju novoveki klasicisti dok nastoje da dostignu preciznost i jedinstvenost njenih oblika. Ali i pored formalnih i racionalnih ograničenja koje je sebi nametala, i pored zanemarivanja mnogih oblika robovskog i varvarskog života, čime je tematski sužavala svoj vidokrug, ona se od svojih novijih klasicističkih poslednika kao celina odvajala pre svega čvrstom vezanošću za osnovnu, tipisku realnost čovekovog života. Odatle pokušaj da se književnost *a.* obuhvatno obeleži terminom *antički realizam*, kome se dodaje i epitet mitski, zbog izuzetno značajnog učešća mita u njenoj tematici. Pored klasicističkih stoje i drugi vidovi dejstvovanja i oživljavanja *a.* u evropskoj književnosti. Razlikuju se po stepenu u kome zanemaruju zahteve antičke teorije vrsta i estetike i u kome odstupaju od antičkog ili tradicionalnog zna-

čenja preuzetih elemenata. Stalno prisutno nasleđe helensko-rimsko → **retorike** na istoku i zapadu Evrope odražavalo je i obnavljalo ne samo stilove, sheme i figure proznog i poetskog izraza *a.*, nego i tematske pojedinosti iz antičke mitologije, legende i istorije (→ **egzempl**), razvijajući ih, sa basnom i anegdotom, i do samostalnih narativnih celina već u sr. v. Od svojih početaka preuzimanje antičkog nasleđa kreće se od nekritičnih i naivnih prepričavanja (roman o Aleksandru, Troji, Apoloniju, čiji motivi ulaze u anonimnu narodnu književnost i utiču na razvoj viteške epike), preko proučavanja i prihvatanja ideja i tema iz antičkih dela (na zapadu su Ciceron i Seneka, Makrobije i Boetije izvori poznavanja antičke filozofije; Ovidije služi kao mitološki priručnik), pa sve do prihvatanja oblikovanih težnji i kreativnog podražavanja, koje se od preporoda sve određenije oslanja i na antičku poetiku (Horacije, Aristotel). Nastojanjem da se domaše dublji i opšti kvaliteti antičke književnosti (sistematski naglašenim u nem. klasicima) oslobađaju se u novije vreme tradicionalne forme i značenja. Antički mit ima značajno mesto u pesništvu simbolista (Mallarmé, Valeri, Paund, Eliot) i u srodnim delima epske naracije (Džojsov roman, Kazancakisova poema). Mit, u kome novija psihologija vidi literarnu konkretizaciju sila i nasleđa individualne i kolektivne podsvesti (Frojd, Jung), postaje u književnosti predmet mnogih reinterpetacija. Za fr. klasicizam (Žid) i egzistencijalizam (Sartr) vezan je, npr., niz zapaženih dela dramske književnosti koja tumače na nov način mitove i legende o Orfeju, Edipu, Orestu, Antigoni, Medeji, Trojanskom ratu itd. (Kokto, Žirodu, Anuj). Različite smerove ovakve reinterpetacije poznaje i naša novija književnost (roman R. Marinkovića, poezija I. Lalića, M. Pavlovića), u kojoj traganje za antičkim i vizantijskim korenima deli mnoge odlike sa nastojanjima novije gr. poezije (Kavafis, Sikelianos, Elitis), nastale u sličnim istorijskim uslovima i pod srodnim literarnim uticajima.

Lit.: G. Voigt, *Die Wiederbelebung des klassischen Alterthums*, 1880–81<sup>2</sup>; T. G. Tucker, *The Foreign Debt of English Literature*, 1907; E. Stemplinger, »Die Befruchtung der Weltliteratur durch die Antike«, GRM, 1910, II; *English Literature and the Classics*, ed. G. S. Gordon, 1912; K. Borinski, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie I–II*, 1914–1924; F. E. Pierce, »The Hellenic Currents in England, 19th century Poetry«, *Journal of English and German Philology*; 1917, XVI; O. Imisch, *Das Nachleben der Antike*, 1919; R. Lingstone, *The Legacy of Greece*, 1921; *The Legacy*

of Rome, ed. C. Bailey, 1923; W. Otto, *Kulturgeschichte des Altertums*, 1925; T. Zielinsky, *Cicero im Wandel der Jahrhunderte*, 1929<sup>2</sup>; H. Brown, *A Bibliography of Classical Influences on English Literature*, 1935; N. Šop, *Knjiga o Horaciju*, 1935; H. Peyre, *L'influence des Littératures antiques sur la Littérature française moderne*, 1941; W. Nestle, *Vom Mythos zum Logos*, 1941<sup>2</sup>; J. A. K. Thomson, *The Classical Background of English Literature*, 1948; G. Highet, *The Classical Tradition*, 1951; E. R. Dodds, *The Greeks and the Irrational*, 1951; M. H. Ђурић, *Историја хеленске књижевности*, 1951; C. Schneider, *Geistesgeschichte des antienten Christentums I—II*, 1954; A. Rostagni, *Storia della Letteratura Latina I—II*, 1955<sup>2</sup>; M. P. Nilsson, *Geschichte der griechischen Religion I—II*, 1955<sup>2</sup>; H. I. Marrou, *Histoire de l'éducation dans l'antiquité*, 1955<sup>3</sup>; H. J. Rose, *Griechische Mythologie*, 1955; F. Buffière, *Les Mythes d'Homère et la pensée grecque*, 1956; J. W. Jones, *The Law and Legal Theory of the Greeks*, 1956; G. Murray, *A History of Ancient Greek Literature*, 1956<sup>2</sup>; W. Krause, *Die Stellung der frühchristlichen zur heidnischen Literatur*, 1958; W. Jaeger, *Paideia*, 1959<sup>4</sup>; H. Fränkel, *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums*, 1961<sup>2</sup>; A. Lesky, *Geschichte der griechischen Literatur*, 1963<sup>2</sup>; *Das Erbe der Antike*, ed. Fr. Wehrli, 1963; M. Будимир—М. Флашар, *Прелег римске књижевности*, 1963; S. Leovac, *Helenska tradicija i srpska knjiz.* XX v., 1963; E. Wehrli, *Hauptrichtungen des griechischen Denkens*, 1964; E. R. Doods, *Pagan and Christian in an Age of Anxiety*, 1965; H. Bengson, *Griechische Geschichte*, 1965<sup>3</sup>; A. Савић Ребан, *Хеленску аугица*, 1966; O. Gigon, *Die antike Kultur und das Christentum*, 1966; B. Stevanović, *Istorija helenske književnosti*, 1968; M. Ђурић, *Хуманизам као политички идеал*, 1968; M. Будимир, *Сa балканских источника*, 1969. M.F.

**ANTIKADENCA** (gr. ἀντί — protiv i tal. *cadenza* < lat. *cadens, cadentis* — koji pada) — Po terminologiji S. Karcevskog («anti-cadence») i njegovom obrazloženju — tip zategnute intonacije («intonation tendue»), u rastu, za razliku od → **kadence**, koja je opuštена, u opadanju, i → **polukadence**, opuštено-zategnute intonacije. U → **sintaksičko-intonacionoj strukturi** vezanog stiha *a.* je intonacija otvaranja i obično se javlja na kraju stiha, stimulišući nastavljanje u narednom retku, suprotno kadenci kao završnoj intonaciji, npr. u Dučića:

Sve putem koji vodi slavi, //  
Krenuše kao vojske mraka.///

Iza prvog stiha je *a.* iza drugog kadenca. U stihovima sa → **opkoračenjem**, odnosno »prebacivanjem«, javlja se raznovrsna modulacija frazne melodije unutar stiha, kao u Rakića:

Šćućurile se / u zalivu sivom:  
Lađe, // ko tice: u гнезду, // i jedra, //  
Nepomična, // nad mirnim stoje slivom. ///

U ovom **jampskom** → **jedanaestercu** → **cezura** kao granica akc. celina iza petog sloga je u prvom i drugom stihu, dok je u trećem pomerena iza četvrtog. U drugom i trećem stihu, međutim, na cezuri ne nalazimo polukadencu kao u prvom stihu. U drugom stihu cezura je sintaksički-intonaciono opkoračena, te, zajedno sa prethodnim opkoračenjem stiha, u njemu nalazimo dve *a.* i treću na kraju. U trećem stihu na cezuri je interpunkcijom indicirana *a.*, ali bi se ona mogla interpretirati i kao **polukadence**.

Lit.: → **Sintaksičko-intonaciona struktura stiha.**  
Ž.R.

**ANTIKLIMAKS** (prema gr. ἀντί — protiv, κλίμαξ — lestve, retorički: — uspon) — Termin stvoren prema antičkoj retorici da označi suprotnost figuri → **klimaksa**; dolazi do izražaja kad se paralelno s nabranjem navise izražava vrednovanje naniže: A moj babo, Vukašine kralju, / Malo l' ti je tvoje kraljevine? /.../ A ti striče, despote Uglješa, / Malo l' ti je despotstva tvoje? /.../ A ti striče, vojvoda Gojko, / Malo l' ti je vojvodstva tvoje? / Malo l' ti je ostalo ti pusto! — / Već s' o tude otimate carstvo? (Nar. pjesma: »Uroš i Mrnjavčević«). Z.Š.

**ANTILABA** (gr. ἀντί — protiv, λαβή mesto gde se protivnik može uhvatiti, hvatanje) — U antičkoj versifikaciji govoreni stih u drami (jampski trimetar), podeljen na dva dela koja naizmenično izgovaraju dva lica. Stih se kida obično posle cezure iza pete polustope (→ **pentemimeres**) ili iza sedme polustope (→ **heptemimeres**). Vrlo uspešno sredstvo za predstavljanje odsećnog, dramatičnog dijaloga koji se odvija u kratkim rečenicama. → **Stihomitija**.  
Lit.: **Tragedija, antička.** S.K.Š.

**ANTIMASKA** (engl. *anti-masque, ante-masque* ili *antic-masque*) — Sastavni, najčešće uvodni, deo → **maske**. Nasuprot svečanoj i ozbiljnoj maski, *a.* je grotesknog ili komičnog karaktera. Sastoji se iz jedne ili više epizoda i u masku se uvodi radi kontrasta. B. Džonson je prvi uneo *a.* u kompoziciju maske i dao joj ime (1608). → **Maska.** M.Fr.

**ANTIMERIJA** (prema gr. ἀντί — protiv, μέρος — deo) Oblik → **enalage**, sintaktička figura zamene pojedinih vrsta reči. *A.* je vrlo česta pojava u našoj narodnoj poeziji: imenica

stoji kao atribut umesto prideva: »Kod nje stavi pticu *zloglasnicu*« (Karadžić, *Srpske narodne pjesme*, II, 6); imenica umesto zamenice: »Što si *majci* tako nevesela?« (isto, III, 28); pridev umesto priloga: »*Dobri* došli kićeni svatovi« (isto, I, 29) itd. Konstrukcije sa ovakvim zamenjivanjem uobičajene su u usmenoj književnosti. *A.* se smatra stilskim ukrasom pomoću kojeg se izbegava uobičajena upotreba reči.

Lit.: L. Zima, *Figure u našem narodnom pjesništvu*, 1880. H.K.

**ANTI-METABOLA** (gr. ἀντιμεταβολή — premeštanje nasuprot) — Termin antikle retorike (lat. *commutatio*) za podvrst dvočlane → **antiteze**, u kojoj se oba njezina člana ponavljaju izmjenjujući sintaktičku funkciju: »Od svega što svet ima i jeste ja sam htio da napravim *sredstvo* kojim bih savladao i osvojio svet, a sada je taj svet načinio od mene svoje *sredstvo*« (I. Andrić, *Prokleta avlija*). Od *Jevandolja do Komunističkoga manifesta* svi su se značajni govornici, pisci, filozofi, učenjaci, političari rado i često služili *a.*, npr.: »Tko se uzdiže, bit će ponižen; a tko se ponizi, bit će uzvišen.« (Matija XXIII, 12); »Što je umno, to je i zbiljsko, a što je zbiljsko, to je i umno.« (Hegel, *Filozofija prava*); o građanskom društvu: »Jer oni koji u njemu rade, ne zarađuju, a koji zarađuju, ne rade« (Marx-Engels, *Komunistički manifest*); »Koliko se zasade matematike odnose na stvarnost, nisu pouzdane, a koliko su pouzdane, ne odnose se na stvarnost.« (Einstein, *Geometrie und Erfahrung*, 1921, 3).

Lit.: Z. Škreb, »Zur Theorie der Antithese als Stilfigur«, *Sprache im technischen Zeitalter*, 1968, sv. 25, 49. Z.Š.

**ANTINIHIILISTIČKI ROMAN** — Vrsta društveno-političkog romana u rus. književnosti 60-ih i 70-ih godina 19. v., usmerenog protiv demokratskog i socijalističkog pokreta. Autori *a. r.* su nove ljude epohe (raznočince) slikali u parkovinom duhu kao »nihiliste« odvojene od naroda, koji odbacuju estetske i etičke ideale. Najpoznatiji *a. r.* su *Uzburkano more* A. Pisevskog, *Mimošao ih život i Na ratnoj nozi* N. Ljeskova, *Fatamorgana V*, Ključnikova, *Panurgovo stado V*, Krestovskog. Elementi *a. r.* sreću se i u delima *Nema se kud* N. Ljeskova, *Ponor* I. Gončarova i *Zli dusi* F. Dostojevskog. M.J.

**ANTIPTOZA** (gr. ἀντιπτώσις — zamena padeža) — Stilska figura zamene, oblik → **enallage**; zasniva se na zameni u padežima, uobi-

čajenoj u našoj nar. poeziji. Padeži se zamenjuju da se nešto istakne i da izraz bude poetičniji i neobičniji, iako se takva zamena protiv pravilima gramatike. Tako se javlja nominativ umesto vokativa: »Oj boga ti, neznan dobar *junak*« (Karadžić, *Srpske narodne pjesme*, III, 28); vokativ umesto nominativa: »On je tebi bogom *pobratime*« (isto, 53). Konstrukcije sa *a.* vrlo su česte i kod pesnika, katkad sa metričkih razloga, ali i zbog toga što pravi nastavci padeža narušavaju harmoniju zvukova. Pesnici namerno pribegavaju neobičnim, arhaičnim oblicima: »Stupa četa tiho i gluho / Posred *tisijeh glusijeh* tmina« (Mažuranić, *Smrt Smail-age Čengića*). Konsonant *h* u pridevu je, u ovom slučaju, prešao u *s*, iako se druga palatalizacija, po normativnoj gramatici, ne vrši u oblicima prideva (tihih, gluhih). Ovom promenom, i arhaičnim dugim pridevskim nastavkom, pesnik je pojačao zvonkost stihova koji dočaravaju zlokobnu noćnu tišinu.

Lit.: L. Zima, *Figure u našem narodnom pjesništvu*, 1880. H.K.

**ANTIROMAN** — Roman koji ima crte suprotne tradicionalnim karakteristikama romanesknog izražavanja: ne poseduje zaokruženu radnju, jasno ocrtane osnovne događaje i razvijenu socijalno-psihološku motivaciju u ocrtavanju likova. Pojam *a. r.* nastao je po analogiji s pojmom → **antidrame** i obično se povezuje s francuskim piscima tzv. → **novog romana**. U ovoj povezanosti određivao ga je Ž.-P. Sartre; a u oba vida te veze jednim od njegovih začetnika može se smatrati S. Beket, kako svojim romanom *Moloo* (1951), tako i opštom atmosferom i karakterom svojih drama, posebno dramom *Čekajući Godoa* (1953). Opšta karakteristika tih dela je izraz osećanja života kao ništavila i besmisla, dosledno provedenog u izražajnim sredstvima. U širem smislu *a. r.* može da označava i one romane u kojima su esejistički i meditativno-lirski elementi znatno jače naglašeni od epskih, te tako određuju posebnost njihove strukture i atmosfere. U ovom pravcu još je V. Vulf govorila o modernom romanu kao delu koje će davati »više obrise nego pojedinosti« i pre svega »odnos svesti prema opštim idejama i njene monologe u samoći« (»The Narrow Bridge of Art« — Uski most umetnosti); te bi se pod *a. r.* mogao podrazumevati i → **roman toka svesti**, kao i dela M. Lerisa, Ž. Bataja, M. Blanšoa i dr. Izvesne elemente tehnike *a. r.* u našoj književnosti možemo naći u delima R.

Konstantinovića (*Mišolovka, Čisti i prljavi, Izlazak*).

Lit.: V. Woolf, »The Narrow Bridge of Art«, *Granite and Rainbow*, 1958; E. Lablénie: *Recherche sur la technique des arts littéraires*, 1962; R. Lalou, *Le roman français depuis 1900*, 1963; M. Nadeau, *Le roman français depuis la guerre*, 1963; → **novi roman**; → **roman toka svesti**. B.M.-S.K.

**ANTISPAST** (gr. ἀντίσπαστος – povučen na suprotnu stranu) – Antička četvorosložna metrička stopa koja se sastoji od dva suprotna, recipročna elementa: jednog → **jamba** i jednog → **troheja**: U – – U. Nije izvesno da li ova stopa u klasičnoj poeziji postoji kao samostalna jedinica. Zove se i *jambo-horej*.

Lit.: → **Metrika, antička**. S.K.-Š.

**ANTISTAZA** (gr. ἀντίστασις – protivstav) – Termin antikne → **retorike** za figuru u kojoj se ponavljaju iste riječi, ali u različitu značenju. Ponovljenoj riječi osnovno je značenje ili pojačano → **emfazom**: »Čovjek treba tek da se razvije u čovjeka« (a za takvu se figuru upotrebljava i termin → **dijafora**) – ili joj se to osnovno značenje poriče: »Laž kad prohoda nije laž« (Nar. posl.). ZŠ.

**ANTISTROFA** (grč. ἀντί protiv i στροφή → **strofa**) – U antičkoj poeziji, obično u tragediji, parna strofa → **horske pesme**, koja metrički korespondira sa neparnom strofom. Često alterniraju parovi strofa – a., pri čemu se naredni par metrički razlikuje od prethodnog para. Time se postiže ritmička raznovrsnost. A. vodi poreklo iz *horske lirike*, odakle je prenetu u tragediju. Može da stoji u strožem ili slobodnijem odnosu prema strofi. U prvom slučaju njeni stihovi striktno odgovaraju stihovima neparne strofe, a u drugom po nekoj neistovrsnoj, ali adekvatnoj zameni. Često nakon alterniranja parova strofa – a. dolazi završni, zaglavni deo (→ **epoda**). Primeri za a. (i strofu) nalaze se u tragedijama, npr. Sofoklovim (»Car Edip«, »Antigona«), koje je M. Đurić preveo u adekvatnim ritmovima. Postupak sličan antičkom primenjivali su u lirici i neki pesnici nove evropske poezije (npr. Ronsar i Tjutčev).

Lit.: → **Metrika, antička**, → **strofa**. Ž.R.

**ANTITEZA** (od gr. ἀντίθησις – stavljanje nasuprot, stavljanje u opreku) – 1. Jedan od najvažnijih termina antičke → **retorike** i jedna od osnovnih → **gorgijanskih figura**: suprotstavljanje dviju ili više riječi ili pojmova suprotna ili uočljivo različita značenja. Već je

Aristotel odobrava jer drži da je suprotnosti lako razumjeti, osobito ako stoje jedna uz drugu. I ostali antički retoričari smatrali su da a. povećava jasnoću i snagu izraza. Jedino je Demetrije (peripatetički filozof i pisac jednog djela o stilu, 1. st. n. e.) kudi zbog izvještajenosti. Razni oblici a. mogu se podijeliti na a) a. pojedinačnih riječi ili pojmova. Opreka među njima može biti logička, ako su to kontrarni ili kontradiktorni pojmovi, ili stvarna, ako između predmeta koje riječi u a. označuju postoji neka opreka u realnom svijetu (pas i mačka, vuk i ovca). Takva će stvarna opreka biti naročito podlogom a. ondje gdje se aludira na pojedine povijesne pojave, kao što su to za Južne Slavene bili Turci. A. će djelovati to efektivnije što jače slušalac, odnosno čitalac, osjeća tu stvarnu opreku. Posebni su slučajevi jednočlane a. → **oksimoron**, → **korekcija** (sa shemom: ne A nego B) i jedna njezina varijacija bez posebna imena (sa shemom: doduše A, ali ne B). Primjer za obje varijante korekcije: »Dobroga je pastira ovce striči, a ne derati«, »U tetke na stan, ma ne svaki dan« (narodne poslovice). Naša narodna pjesma često počinje posebnim oblikom korekcije po shemi: A – ne A – nego B, npr. »Dva su bora naporedo rasla, / Među njima tankovrha jela, / To ne bila dva bora zelena, / Ni med' njima tankovrha jela, / Već to bila dva brata rodena« itd. (Vuk): ova se figura naziva i → **slovenskom antitezom**; b) a. grupi riječi i dijelova rečenica. Primjer za to je → **kontrast**: suprotstavljanje istovrsnoga u svojoj različitosti, npr. »Bolje je dobar glas nego zlatan pas« (narodna poslovice); c) a. rečenicama koje mogu biti raspoređene u → **paralelizmu**, npr. »Žuti žutuju, a crveni putuju« (narodna poslovice), ili u → **hijazmu**: »Bučni su anđeli tuge / ... Ali' anđeli radosti šute« (Nazor). Ako su u dvočlanoj a. dviju rečenica isti pojmovi hijastički raspoređeni, nastaje → **antimetabola**, npr. »Ne živim da jedem, nego jedem da živim«. I kod drugih oblika a. često se nalazi paralelizam i hijizam, a također i → **aliteracija**, → **homojoteleuton**, → **izokolon** i druge figure. – 2. U Hegelovoj dijalektici tvrdnji (tezi) suprotstavljena je protutvrdnja (antiteza), koja prvu negira, a obje se zajedno sjedinjuju i razrešavaju u sintezi. – 3. Skup značenja svih riječi nekog jezika čini sistem u kojem je značenje svake pojedine riječi određeno a., oprekom, prema značenjima svih ostalih riječi tog jezika. U stvari, značenja uopće i ne može biti sve dok ne postoji barem jedna dvojčana (binarna) opreka. Isto je tako s gramatičkim kategorijama: u

jeziku koji ne razlikuje barem dva padeža, kategorije padeža uopće nema. Zato je *a.* u širem smislu temeljni princip na kojem je izgrađen svaki jezik.

Lit.: Z. Škreb, »Zur Theorie der Antithese als Stilfigur«, *Sprache im technischen Zeitalter*, 1968, Z.D. 25.

**ANTODA** (gr. ἀντιοδή – suprotna pesma) – U → **parabazi** stare gr. komedije, treći od četiri simetrična dela. To je pesma koja po redosledu dolazi posle → **epireme**, a peva je drugi poluhor kao odgovor na → **odu**, koju je ranije otpevao prvi poluhor. Sastavljena je u istom metru kao i oda. U njoj se najčešće slave bogovi ili se prizivaju muze da pomognu horu u njegovoj pesmi. U, npr., Aristofanovim *Vitezovima*, *a.* je posvećena boginji Ateni.

Lit.: → **Komedija, antička.** S.K.-Š.

**ANTOLOGIJA** (gr. ἀνθολογία – skupljanje cveća, cvetna zbirka) – Zbirka odabranih književnih dela ili odlomaka (proznih, ili češće, stihova) svrstanih prema estetskim merilima priređivača, koji u jednoj knjizi hoće da sakupi tekstove posvećene određenoj temi, određene umetničke vrednosti, ili da hronološkim izborom prikaže razvojni put nacionalne književnosti, književnosti neke grupe, pokreta, pravca, ili pojedinih stvaralaca. *A.* priređuje jedan ili više autora, obično pisac ili kritičar. *A.* uvek odražava duh i ukus vremena, sud generacije i priređivača, estetske, socijalne, političke i dr. tendencije. Zbog svega ovoga, pojava *a.* često izaziva žive komentare i kritike. Prvobitno, *a.* je bila zbirka → **epigrama**. Prvu antičku zbirku načinio je Meleagar iz Gadare (1. v. p.n.e.) sakupivši epigrame 47 pisaca, od Arhilohovih do sopstvenih. Filip iz Soluna (1. v. n.e.) načinio je zbirku od Meleagra pa nadalje. Oko 900. g., Konstantin Kefalas je, služeći se zbirkama Meleagra, Filipa, Stratona, Diogenijana i Agatije, načinio tematski razdeljenu zbirku, koja je velikim delom sačuvana u Palatinskom rukopisu (*Anthologia Palatina*, odn. *Anthologia Graeca*), u zbirci nepoznatog vizantinskog autora (oko 980. g.). Epigrama ima oko 3.700 i razdeljeni su u 16 knjiga (u šesnaestoj su, u novijim izdanjima, epigrami iz *a.* kaludera Maksima Planuda – *Anthologia Planudea* sa početka 14. v.). Sve do 17. v. poznata je bila samo Planudova *a.* Kod nas su poznatije *a.* A. Šenoe, B. Popovića, M. Pavlovića i dr. → **florilegij**.

Lit.: T.W. Lumb, *Notes on the Greek Anthology*, 1920.; A.S.F. Gow, *The Greek Anthology*, 1958.; A.S.F. Gow – D.L. Page, *Hellenistic Epigrams*,

1965; – J. Bark, D. Pforte, *Die deutschsprachige Anthologie*, 1969. S.L.P.-S.S.

**ANTOLOGION** (gr. ἀνθολόγιον, stsl. цвѣтъ-никъ) – Posebna vrsta muzičkih rukopisa u vizantijskoj i staroj slovenskoj književnosti, gde su melodije crkvenih pesama, uglavnom → **stihira**, obeležene → **neumskom notacijom**. D.B.

**ANTONIM** (od gr. ἀντωνομέω – imenujem suprotno) – Reč čije je značenje suprotno značenju neke druge reči (istina – laž, veselo – tužan). U stilistici *a.* često nalazimo u → **antitezi**: »Koga da ljubim i šta da volim? / S nesreće svoje *mrzim* se sâm« (Đ. Jakšić, »Koga da ljubim«). Ponekad se i cela pesma uspešno zasniva na suprotnosti dva pojma, kao što su život i smrt u Matoševoj pesmi »Utjeha kose«: »Gledô sam te sinoć. U snu. Tužnu. Mrtvu. / U dvorani kobnoj, u idili cvijeća, / na visokom odru, agoniji svijeća, / gotov da ti predam život kao žrtvu. / Nisam plakô. Nisam. Zapanjen sam stao / u dvorani kobnoj, punoj smrti krasne, / odakle mi nekad bolji život sjao...« (Matoš, »Utjeha kose«). M.Đi.

**ANTONOMAZIJA** (gr. ἀντωνομασία – nazivanje stvari drugim imenom, lat. *pronomination*) – Termin antikne retorike za figuru koja određenu riječ svjesno zamjenjuje drugom; isprva u → **antici** upotrebljavana samo za zamjenu vlastitoga imena općim (npr. Isus – Galilejac); kasnije se naziv protegao i na zamjenu općega imena vlastitim (tvrđica – Kir Janja, junak – Kraljević Marko, razbojište – Kosovo). *A.* je tako → **sinegdoha** i → **metonimija** vlastitih imena. Ako se ime zamjenjuje sintagmom, govorimo o → **perifrazi**. V. i → **pars pro toto**. Z.Š.

**ANTROPOLOŠKI METOD U KNJIŽEVNOJ KRITICI** (prema gr. ἀνθρωπολογία opisujem, predstavljam u ljudskom obliku) – Sagledavati u jednom književnom djelu sliku o (konkretnom) čovjeku i u prvom redu otkrivati osvjetljenje u koje to djelo stavlja čovjeka – značilo bi služiti se *a. m.* Za njega u prvi plan izbijaju »tendencije« samog autora, u dijalozima izraženi ili u refleksijama sadržani nazor na svijet i ideje njegovih junaka, kroz radnju dati postupci likova koji govore o njihovim moralno diferentnim i psihološki »uvjerljivim« stavovima; ukratko, humanistički vid i mogućnosti književnosti. Ako se u kritici koja se služi *a. m.* govori o formalnim odli-



kama djela, tada se to čini prvenstveno zato da bi se one shvatile kao »sredstvo« za izražavanje ove etičko-psihološke dimenzije — pitajući se o njihovoj »adekvatnosti« za ovako postavljene cilj, i da bi se čisto artistska, »estetska« strana u njemu pomirila sa »tendencioznom« — nastojeći da se pokaže koliko to i na koji način piscu (ne) uspijeva. Književnost je u takvom kritičkom pristupu oblik kroz koji mi nešto saznajemo ili, razočarani, ne saznajemo o čovjeku, i koji nam pruža istinitu ili lažnu obavijest o njemu i njegovom društvu. Zato je terminologija *a. m.* pretežno sociološko-etičko-didaktička: »optimizam« i »pesimizam«, »egoizam« i »altruizam«, »prilagodjenost« ili »otudjenost« junaka, »naprednost« ili »nazadnost«, »poštenje« i »pokvarenost«, »iskrenost« i »privitvornost« i tome slično. Tu se ispituje problematika: da li su prikazani likovi jasni, ubjedljivi, logično i dosljedno ostvareni; da li likovi u svemu odgovaraju »filozofiji« pisca ili se u njihove opise potkrao »objektivni moment« i protiv njegove volje; da li glavni junak ispunjava naša očekivanja u skladu s njegovim moralnim profilom i tome slično. Pred ovom kritikom stoje dva moguća puta: normativni i induktivni. Normativni *a. m.* se sastoji u tome da kritičar dolazi sa već na drugim stranama izgrađenom tipologijom ljudi pred materiju djela, pitajući se koji se od poznatih tipova snagom umjetničkih sredstava ocrtava u njemu (»negativni« ili »pozitivni«, »ni crni ni bijeli« i tome slično). Induktivni metod polazi od materije djela istražujući jednu po jednu crtu likova na osnovu kojih bi se tek mogla izgraditi jedna književna antropološka tipologija. — Kako antropologija, kao posebna nauka, razlikuje u čovjeku slojeve: vegetativni, animalni, psihički i spiritualni, književna kritika vođena antropologijom identificira pojavu ili dominaciju jednog od tih slojeva u liku čovjeka dočaranom književnim sredstvima. Tu se javljaju i kategorije »odstupanja«, kad se komplicirani fantazibilni književnikov lik ne uklapa u sliku poznatog nam ljudskog tipa; tad se utvrđuje da je on »nenormalan« ili »netipičan« (poput Raskolnikovova ili Hamleta). Glavni problem *a. m.* u književnoj kritici sastoji se u tome da se uz »poštivanje specifično umjetničkih zakonitosti«, odnosno »autonomnih struktura« književnosti njihov teren ipak napusti, da se uz priznavanje »relativne samostalnosti izražajnih književnih sredstava« ne razotkrije njihova inkompatibilnost sa tendencijom, odnosno obratno, da se pronade njihov zajednički *modus vivendi* u čudesno i nevjerovatno genijalnoj

književnoj tvorevini. *A. m.* se ponekad pogrešno poistovjećuje s → **ontološkom kritikom**.

Lit.: Đ. Lukač: *Problemi realizma* 1957; Nikola Milošević: *Antropološki eseji*, 1964. I.F.

**ANTROPOMORFIZAM** (gr. ἀνθρωπομορφος — čovekolik) — Termin koji je svoje moderno značenje dobio u doba evropskog → **racionalizma**; pre toga, u lat. crkvenom jeziku, reč *anthropomorpha* označavala je jeretika koji pridaje Bogu ljudski oblik. *A.* označava shvaćanje božanskog kao otelotvorenja čovečanskog i, dalje, pripisivanje ljudskih osobina božanskim predmetima ili pojavama. Ovo drugo značenje našlo je veliku primenu u istoriji umetnosti (»antropomorfne predstave/figure« i sl.) i u mitološkim istraživanjima. Frejzer u *Zlatnoj grani* tumači *a.* kao proces, odnosno kao postepeno pripisivanje postojećim duhovima sve većeg broja ljudskih atributa. Često taj proces dovodi do udvajanja božanstava — drugo božanstvo, koje je doseglo viši stepen popunjavanja mesto prvog; to se desilo grčkim boginjama plodnosti, Demetri i Persefoni. *A.* se u istorijskim i kulturološkim istraživanjima bez izuzetka vezuje za gr. antičku religiju i kulturu; primer snažnog procesa *a.* je rim. religija, posebno kad se tim procesom obogaćivao državni panteon. *A.* u književnosti je blizak → **personifikaciji**, i može se izvesti raznim stilskim postupcima → **metonimijom**, → **metaforom**, → **parabolom** i sl. Oponašanje klasičnih književnih obrazaca (→ **klasicizam**) podrazumevalo je obilato korišćenje antropomorfnim aparatom antičke mitologije (*Neptun* označava *more*, i sl.).

Lit.: J.G. Frazer, *The Golden Bough*, 1975<sup>9</sup>. S.S.

**ANVOA** → **Envoi**

**ANŽAMBMAN** (fr. *enjambement*) → **Opkoračenje**

**A PAR** (lat. *a parte*; fr. *à part*; ital. *aparte* — na stranu, za sebe) — »Govor za sebe«, kao deo dramskog dijaloga u obliku upadice ili napomene, koji lice na sceni kazuje direktno publici tako kao da ga prisutni učesnici u predstavi ne čuju. Ovaj vid scenskog govora ima dvostruku funkciju: u teatarskom pogledu pomoću njega se ostvaruje neposredan odnos između izvođača (glumaca) i gledalaca, a u dramaturškom smislu ličnostima se omogućava da saopštavaju svoje misli, osećanja (Mitke i Hadži-Toma u *Koštani*) i namere (Pomet u 6. sceni *Dunda Maroja*), ili da u saučesništvu s publikom izvrgnu podsmehu svoje antagoni-

ste, odnosno neke njihove postupke (Pomet u 10. sceni *Dunda Maroja*). »Govorom za sebe« koristili su se još antički dramski pisci, zatim Šekspir u svojim »veselim igrama«, šp. komedijografi »zlatnog veka« i fr. klasicisti. Naturalisti su ga odbacili jer se nije uklapao u njihovu dramaturgiju »četvrtog zida« (→ **naturalizam**), koja ignoriše publiku. U 20. v. kao poseban oblik »govorenja za sebe« javlja se → **song**, koji prvo koristi irska drama, a zatim B. Breht, u čijoj dramaturgiji ima funkciju da odredi odnos gledalaca prema zbivanjima na sceni. Kao scenska konvencija, »govoru za sebe« blizak je »stage whisper« (eng. scenski šapat), govor koji publika čuje, ali ne i sva lica na sceni (čest kod Ibsena).

Lit.: V. Kralj, *Uvod u dramaturgiju*, 1966; D. Bain, *Actors and Audience*, 1977. P.L.

**APENDIKS** (lat. *appendix* – privesak) – Dodatak, dopuna ili prilog na kraju nekog dela koje i bez *a.* čini celinu. *A. Vergiliana*, zbirka od nekoliko kratkih epova (→ **epilion**) i drugih pesama koji se najčešće pripisuju mladome Vergiliju, i znatnih su umetničkih vrednosti.

Lit.: A. Rostagni, *Vergilio minore*, 1933; M. Будимир – М. Флашар, *Преглед римске књижевности*, 1963. M.Bu.-S.S.

**APODOZA** (gr. ἀπόδοσις – vraćanje) – Drugi deo dvočlane → **periode**. Kao gramatičku oznaku ovu reč je prvi put upotrebio Dionisije Halikarnaški i od tada tradicionalna gramatička terminologija, u složenoj pogodbenoj rečenici terminom *a.* označava deo koji izražava posledicu (ishod), dok se deo koji iskazuje uslov (pogodbu) naziva → **protaza**. Npr.: »Ako se iz tih stopa ne izgubiš (*protaza*), narediću da te vezana odvedu u zatvor (*apodoza*)«. (I. Andrić, *Na Drini ćuprija*). S.K.-Š.

**APOFAZA** (gr. ἀπόφασις – nijekanje, isključenje) – Termin antičke retorike: prividno nijekanje nečega što se uistinu tvrdi. Podvrste su *metastaza* (usputno, samo ovlaš doticanje nečeg do čega nam je u stvari veoma stalo), *parasiopeza* (faktično iznošenje nečeg važnog pod prividom prikrivanja ili prešutkivanja). Z.D.

**APOFTEGMA** (gr. ἀπόθεγμα – upečatljiva izjava, izreka) – Kratka, oštroumna i poentirana izreka, najčešće istorijski odredenog porkla, u kojoj je sažeto iskazana neka moralna pouka. Slična je → **aforizmu**, → **maksimi** i → **sentenciji**. *A.* su bile veoma popularne u staroj

Grčkoj. Među najpoznatije antičke *a.* spadaju izreke »sedam mudraca« (npr. »Ni u čemu ne preteruj!«, »Upoznaj samoga sebe!«, »Uoči pravi trenutak!«). Od najstarijih vremena *a.* su sabirane u zbirke (*apoftegmata*). Čuvene apoftegmate su Plutarhova, Likostenova, Katonova (*Dicta Catonis*) i Erazma Rotterdamskog (*Adagia*). *Apophtegmata patrum*, zbornik izreka egipatskih pustinjaka iz 4. v., popularan je i danas u monaškim krugovima u celom hrišćanskom svetu. S.K.-Š.

**APOKALIPTIKA** (od gr. ἀποκάλυψις – otkrovenje) – Skupni naziv za apokalipse, hrišćanske spise koji proročanski govore o sudbini i smaku sveta i o stvaranju novog sveta. Takve predstave susrećemo naročito u pers. religiji, i one su kod Jevreja dopunjene slikama iz starih orijentalnih mitova. I kod muslimana postoji apokaliptična literatura. Što se tiče forme, autor apokalipse obično u snu ili u potpunoj misaonoj odvojenosti od sveta sagledava nebeske tajne, koje mu tumači kakvo nebesko biće. Tumačenja su obično takva da su slike (mitske životinje: npr. zmajevi, zatim simbolika zvezda i šifrirani brojevi) shvatljive jedino za upućene. Preovladava određeno determinističko gledanje na istoriju: svet se razvija po utvrđenom božanskom planu. Svet će biti uništen u užasnoj katastrofi i umesto njega nastaje nov svet, u kome više nema zla. Spisi hebr. *a.* vode se često pod drevnim imenima (Danijel, Ezra, Abraham, Baruh, Ilija, Jesaja), kako bi se podvukao autoritet onoga što je u njima rečeno. Staro-hrišćanska *a.* (2–7. v.) nadovezuje se u duhovnom i literarnom pogledu na starojevr. *a.*, ističući posebno Antihrista, ponovni Hrištov dolazak, suprotnost između neba i pakla. Ovamo spadaju Jovanova apokalipsa, Petrova apokalipsa, Tomina apokalipsa, hrišćanske sibile i dr. G. 1974. otkrivene su u Egiptu gnostički apokaliptički spisi. Ovakve predstave o skorom dolasku Antihrista i o smaku sveta uzbudivale su tokom vekova, sve do naših dana, mnoge duhove.

Lit.: H.H. Rowley, *The Relevance of Apocalyptic*, 1974. Z.K.

**APOKOUNU** → **Zeugma**

**APOKOPA** (gr. ἀποκοπή – odsecanje) – 1. U antičkoj prozodiji »odsecanje« vokala na kraju reči (u gr. pred suglasnikom naredne reči). – 2. Otpadanje jednog vokala ili više glasova na kraju reči, u govoru neuobičajeno ili veoma retko: *Iz dalek' joj se ukloni* (narod-

na pesma); *Milija Mari sreća svoj* (narodna pesma); *Moli se siv zel' sokole* (narodna pesma); *Pošće sluge večer' večerati* (Mažuranić). Često se *a.* ubraja u → **eliziju**. Razgraničenje postoji samo kad se u ovu drugu računa izostavljanje krajnjeg vokala prethodne reči ispred prvog vokala naredne reči. U tom slučaju primeri u *Zmaja: Pesma s' ori* (elizija) i *Pesma s' diže* (apokopa), iako u istovetnom enklitičkom obliku (*se*), razlikuju se u pesničkoj dikciji.

Lit.: → **Hijat**.

Ž.R.

**APOKRIF** (gr. ἀπόκρυφος — skriveni, tajni) — Religiozno-književni sastav na biblijske teme koji je crkva odbacila i zabranila zbog toga što dolazi u suprotnost sa tradicijom biblijskog → **kanona**. Prema tome da li govore o ličnostima i događajima Starog ili Novog zaveta, razlikuju se *starozavetni* i *novozavetni apokrifi*. Obično pod imenom koga apostola ili proroka, *a.* priča o životu Isusovom ili otkriva tajne o kojima *Biblija* čuti (*Protojevanđelje Jakovljevo, Tomino jevanđelje, Videnje proroka Isaije* i dr.). Mimo utvrđene crkvene tradicije, zasnovana na gnostičkom i manihejskom nasledu, ali i na elementima narodnog verovanja, apokrifna književnost zadovoljava ne samo maštu srednjovekovnog puka nego i duhovne potrebe »posvećenih«. Bez sopstvenog kanona, tekstovi pojedinih *a.* bili su dostupni promenama više nego kanonski tekstovi *Biblije*, tako da će se u nekima od njih naći i više slojeva razvoja, pa i prisustvo raznorodnih i protivrečnih doktrina. Omiljena lektira jeretičkih sekti, *a.* se ne može svesti na jedno heterodokсно učenje; pogrešno je, na primer, u južnoslovenskim apokrifima gledati isključivo književnost bogumilske jeresi.

Lit.: V. Jagić, »Slovenski tekstovi kanona o knjigama staroga i novoga zavjeta podjednako s indeksom lažnih knjiga«, *Starine JAZU* 9, 1877; D. Sp. Radojičić, *Apokrifi kod Južnih Slovena*, EJ 1, 1955 s.v.; J. Иванов, *Боготмилски книги и легенди*, 1970<sup>2</sup>.

D.B.

**APOLOG** (gr. ἀπόλογος — priča, basna) — Poučna pričica čiji su protagonisti životinje ili stvari. Ima isključivo didaktički karakter, za razliku od → **basne**, u kojoj se više ističe književna vrednost teksta.

M.Di.

**APOLONIJSKI** (gr. Ἀπολλώνιος — sup. → **dionizijski**) — Prema bogu Apolonu; jedna vrsta stvaralačke snage ili stvaralačkog nagona ili jedan tip duhovnog ljudskog držanja upravljn na formu i poredak, na meru, harmoniju i jasnoću. Termin i pojam *a.* nalazimo

najpre u Šelंगा, koji ga suprotstavlja dionizijskom u istom subjektu, i njihovo jedinstvo u toj suprotnosti smatra suštinom prave poezije. Posle Šelंगा pojam *a.* upotrebljavaju drugi autori, ali naročito Niče, koji suprotstavlja antičku tragediju kao *a.* dionizijskoj muzičkoj drami Vagnerovoj i u principu smatra da se sav naš kulturni život razvija između *a.* i dionizijskog. Razliku između *a.* i *dionizijskog* neki autori vezuju za različite vrste umetnosti, pa tako *a.* smatraju karakterističnim za slikarstvo, a dionizijsko za muziku.

Lit.: O. Kein, *Das Apollonische und Dionysische bei Nietzsche und Schelling*, 1935; F. Niče, *Rodenje tragedije*, 1960 (prev.); M. Vogel, *Apollinisch und Dionysisch*, 1966.

M.D.

**APORIJA** (gr. ἀπορία — prepreka, teškoća) → **Dubitacija**.

**APOSIOPEZA** (gr. ἀποσιώπησις — muk, nagli prekid govora) — Termin antike retorike za figuru sličnu → **elipsi** i → **anakolutu**. Nastaje iznenadnim prijelomom usred rečenice, prekidanjem misli upravo na onom mjestu gde bi trebalo izraziti glavni sadržaj rečenice, pa se ostavlja slušaocu da ga pogodi iz konteksta. Antikna *a.* izostavlja dijelove rečenice bilo iz razloga pristojnosti, bilo da ne želi reći nešto što bi slušaocima bilo mučno slušati. Emfatička *a.* (→ **emfaza**) želi prešućivanjem jače istaći ono što nije izrečeno. npr. Šekspirov *Kralj Lear*: »Osvećiu vam se obema. To će sav svet — Ja ću to učiniti —« (2. 4. 282–83).

Z.Š.

**APOSTOL** (gr. ἀπόστολος) — Liturgijska knjiga koja sadrži novozavetne tekstove Dela apostolskih i poslanica svetih apostola (Jakova, Petra, Jovana, Jude i Pavla). Kao i → **jevanđelje**, *a.* može da bude izborni i potpuni. Izborni *a.* ili *apostol aprakos* sastoji se od čitanja (»lekcija«) po redu utvrđenom crkvenim pravilima (→ **aprakos**), dok se u potpunom *a.*, → **praksapostolu**, tekstovi ređaju integralni i u svom kanonskom poretku počev od Dela apostolskih (gr. πράξεις τῶ ἀποστόλων, otuda »praksapostol«). Na stsl. preveden je prvo skraćeni apostol aprakos, koji je potom dopunjen do punog praksapostola, da na osnovu ove verzije bude izrađen puni *a.* aprakos, tj. puni izborni apostol, kakav je, na primer, hilendarski Apostol br. 107 iz 1660.

Lit.: O. Nedeljković, »Problem strukturnih redakcija staroslavenskih prijevoda Apostola«, *Slavo* 22, 1972.

D.B.

**APOSTROFA** (gr. ἀποστροφή — okretanje od čega) — Termin antičke retorike za figuru

u kojoj govornik ili pisac iznenada prekida sa direktnim obraćanjem publici, »okreće« se od svoga prirodnog sagovornika, da neposredno oslovi neku ličnost, bogove, predmete ili pojave o kojima govori. *A.* je bila jednako česta u govorništvu antike na sudu ili na političkim skupovima, kao i u književnosti. *A.* oživljava govor, a ličnosti ili stvari se približuju i pažnja se neposredno skreće na glavni predmet govora: »Padni, meseče, na krov stračare / i zvizni na prste, žut odžačare. / Probudi drugare, rudare, lađare, / digni ih iz sna, da mutni udare / na naše dane — pomijare. /« (Oskar Davičo: »Koračnica sna«). Ako se pisac ili govornik *a.*-om obraća pojavama izvan kruga ljudi ili bogova, ili apstrakcijama, *a.* je u isti mah i → **personifikacija**. *A.* je uvek u vokativu, i nosilac je rečeničkog akcenta. Ponekad je čitavo delo pisano kao *a.* (Kočić: *Slobodi*).  
S.I.P.

**APOTEOZA** (gr. ἀποθέσις — uzdizanje među bogove) — U gr. mitologiji uzdizanje heroja među bogove Olimpa, a u starom Rimu proglašavanje imperatora za boga. Iz poznog → **helenizma** poznate su likovne predstave Homerove *a.*, a satirična obrada teme je (Seneka Filozofa) *Apokolokintoza* (gr. ἀποκολοκύντωσις — *Pretvaranje u tikvu*), napisana povodom smrti cara Klaudija. U književnosti — delo koje ukazuje izuzetne počasti nekoj ličnosti. → **Pohvala**, → **poeta laureatus**.  
M.Di.

**APRAKOS** (gr. ἀπρακός od ἄ πρακτός — koji se odnosi na odmor, odn. na dan odmora) — Vrsta → **jevandelja** i → **apostola** u kome su liturgijski odeljci (→ **začela**) raspoređeni onako kako ih treba čuvati na bogoslužjenju u toku liturgijskoga godišnjeg ciklusa. Prema tome da li imaju čitanja za svaki dan godine ili samo za neke periode i odabrane datume, razlikuju se puni i skraćeni *a.* Na staroslovenski jezik preveden je najpre skraćeni *a.* (kirilo-metodijevski prevod 863. g.), a potom puni *a.* (verovatno u Rusiji u 11. v. pod uticajem južnoslovenskih redakcija). Najstariji srpski *a.* je *Miroslavljevo jevandlje* (oko 1185. g.), a potom *Vukanovo jevandlje* (oko 1200). Drugi naziv za *a.* je »izborno jevandlje«, odn. »izborni apostol«, »jevandelistar«, odn. (u lat. pismenosti) »lekcionar«.

Lit.: O. Недедькович, »Редакције старословенског јеванђеља и старословенска синонимика«. Симиозиум 1100-годишнина од смрти на Кирил Солунски, II, 1970, 269 — 279; ista »Vukanovo jevandlje i problem punog aprakosa«, *Slovo*, 18 — 19, 1969; H.G. Beck, *Kirche und theologische Literatur im byzantinische Reich*, 1959. D.B.

**APROSDOKETON** (gr. ἀπροσδόκητος — neočekivan, iznenađan) — 1. Nenadan, neočekivan, iznenađujući izraz koji je došao umjesto očekivanog, uobičajenog. Vrsta govorničke → **poente**. — 2. Uopće napadno upotrebljavanje riječi ili pojmova, slično → **oksimoron** i → **paradoksu**. Z.I.D.

**APSOULTNA POEZIJA** — U osnovi *a. p.* nalazi se filozofska (metafizička) pretpostavka koja želi da tumači svet polazeći od njegove celovitosti. Kod Platona je ta celovitost sadržana u ideji »po sebi dobroga«, kod Aristotela se javlja kao nepomični pokretač, kod Plotina kao »jedinstvo«, a u s. v. pretpostavka o apsolutnom dolazi do izražaja u pojmu o Bogu. U novijoj filosofiji *apsolutno* se tumači kao ideja totaliteta svih uslova (Kant), kao *apsolutno »ja«* (Fichte), kao *apsolutni duh* (Hegel), kao *identičnost prirode i duha* (Šeling), ili kao *volja* (Šopenhauer). Za materijalizam, *apsolutno* je materija, time što ona sve uslovljava, a sama je neophodna. U muzici, npr., *apsolutna muzika* je pojam suprotan svakoj programskoj muzici; ona ne podražava, ne ilustruje i ne simbolizuje, pa ne želi da izazove ni osećanja ni određene predstave. Pokušaji sa *a. p.* nalaze izraz u → **čistoj poeziji** (*poésie pure*). Posebno su značajni Benovi eksperimenti sa *apsolutnom umetnošću reči* (*absolute Wortkunst*). To je pokušaj da se pesništvo svede na sam pesnički jezik, da se pesnička reč od pukog materijala pretvori u odlučujući pesnički fenomen, da se sa intendiranom značenja duhovni pogled skrene na sam zvuk reči, na zvučnu estetsku vrednost reči i da se pesništvo učini organom čulnog tela, čulnog postojanja reči. Mada su istorijski motivi koji su doveli do pojave *a. p.* razumljivi i opravdani i mada je *a. p.* probudila modernu svest o specifičnosti i autonomiji pesničkog izraza, ipak je to samo jedan prenatravan pogled, koji je morao biti korigovan i iz stvarnih razloga, iz razmatranja samog pesničkog fenomena, ali isto tako i iz razmatranja položaja pesništva u današnjoj kulturi. Ekstremni pokušaj u tom pogledu, redukcija jezika na beznačajne glasove, učinjen u → **dadaizmu**, pokazuje da izdvojena čulnost reči, svedena na čisto estetsku vrednost, kao muzika reči, predstavlja neodrživu i beživotnu apstrakciju; jer specifični pesnički smisao uvek i potpuno priganja uz pesničku reč, pri čemu dakle pesnik gleda i na reč i na njeno značenje, na intendiranu stvarnost.

Lit.: M. Landmann, »Die absolute Dichtung«, *Essais zur philosophischen Poetik*, 1963; B. Hillebrand, *Artistik und Auftrag*, 1966; K. Gerth, *Absolute Dichtung*, 1968. Z.K.-M.D.

**APTRONIM** — Reč je skovao F.P. Adams i njome označio ime koje odgovara prirodi ili zanimanju ličnosti (npr.: Kovač — kovač). U književnim delima se najčešće upotrebljava da bi se što bolje označio karakter junaka (npr. Troskot, Slobodan Radenik, Vuk Rsavac, u Davičovim *Robijama*), ali i da bi se istaklo ironično ili groteskno viđenje junaka (Lepršić, Zelenička, Smrdić u *Rodoljupcima* J.St. Popovića). Sl.P.

**ARABESKA** (ital. *arabesco* — arapski) — Naziv prviput osvedočen u 17. v., a značio je vrstu ornamenta u vidu izuvijanih linija, odn. stilizovanih biljaka, u muslimanskoj umetnosti. Danas se u književnosti upotrebljava za kitnjasto izražavanje sa čestim ponavljanjima. M.Di.

#### ARABICA → Aljamijado

**ARENKA** (sr. lat. arengum — skupština gradana) — Uvodni tekst → **povelje**, posle protokolona; u njemu se izlažu motivi za donošenje odluke koja će biti saopštena u ekspoziciji i dispoziciji povelje. Naročito negovana u kancelariji srednjovekovnog srpskog dvora, *a.* je bila više književni sastav, a manje pravno obrazložene odluke. Pretežno u svečanim poveljama, *a.* iskazuje uzvišene duhovne razloge za delo koje se želi ostvariti poveljom. Otuda retoričnost i misaono bogatstvo arengi, koje će tokom srednjeg veka stvoriti i sopstvenu → **topiku**, te po svojim specifičnim književnim odlikama zauzeti posebno mesto u sistemu srednjovekovnih književnih rodova.

Lit.: C. Станојевић, »Студије о српској дипломатији. В. Аренка (Промијум)«, *Глас СКА* 94, 1914; H. Fichtenaus, *Arenga*, 1957; H. Hunger, Proimion. Elemente der byzantinischen Kaiseridee in den Arengen der Urkunden«, *Wiener Byzantinische Arbeiten* 1, 1964. D.B.

**AREOPAG** (gr. Ἄρειος πάγος — brežuljak posvećen bogu rata Areju, severo-zapadno od atinskog Akropola, antički aristokratski sud) — Ime koje figurativno označava skup uglednih i autoritativnih sudija istoričari književnosti pripisali su grupi (ili klubu) elizabetinskih pesnika i kritičara koja je delovala u Londonu oko 1580. g. Iako ne postoji nijedno sigurno svedočanstvo o zvaničnom osnivanju kluba *a.*, istina je da je grupu pisaca, kojoj su pripadali F. Sidni, E. Spenser, G. Harvi i E. Dajer, povezivao zajednički cilj. Slično fr. → **Plejadi**, ovi pisci su želeli da sprovedu reformu eng. poezije na principima klasične kvantitativne metrike. Međutim, u svojim najboljim

delima oni su se odrekli ovih eksperimenata. Sidni u zbirci pesama *Astrophel and Stella* (*Astrophel i Stela*) i Spenser u *Faerie Queene* (*Vilinska kraljica*) nastavili su da upotrebljavaju rime i akcente po uzoru na fr., ital., i staru eng. versifikaciju. S.K.-Š.

**ARETOLOGIJA** (gr. ἀρετολογία — priča o čudesnom; slavljenje božanskih vrline) — 1. U helenističkoj književnosti, zbirke traktata u kojima se slave moć, dela i vrline bogova i polubogova. — 2. Pohvale u propovedima i molitvama. Sl. P.

**ARGO** (fr. *argot*) — Francuski termin za »šatrovački« govori. Poreklo je termina nejasno. Njime se služio još F. Vijon u baladama (15. v.), a u opštoj je upotrebi od 17. v. Najstarijim *a.* smatra se obično nem. *Rotwelsch* (13. v.). U početku *a.* znači »udruženje skitnica i probisveta«, a od kraja 17. v. odnosi se na govor prosjaka, skitnica, lopova i svih onih koji žive na margini društva. Oni stvaraju poseban, tajni jezik, nerazumljiv za neupućene. Do 19. v., *a.* je autonoman i zatvoren zbog društvene izolovanosti onih koji ga upotrebljavaju, a od 19. v. prodire i u književnost (Igo, Balzak, E. Si). Kasnije reč dobija širi smisao. Danas *a.* nije samo oblik vulgarnog jezika, već specifičan jezik kojim govore ljudi određene društvene sredine, klase, grupe, profesije, tako da postoji i *a.* kulturnih slojeva društva: umetnika, učenika, studenata (→ **žargon**, **slang**). Predstavlja izobličavanje reči oduzimanjem slogova ili dodavanjem prefiksa i sufiksa, i menjanje njihovog značenja. Ne valja brkati *a.* sa → **dijalektom**: dijalekt se od opšteg jezika razlikuje ne samo po rečniku i izrazima, već i fonetski; on može biti jedini jezik kojim pojedinac govori, dok se *a.* najvećim delom od standardnoga jezika razlikuje u leksičkom pogledu, a vrlo malo fonetski i morfološki, i pored toga živi u svesti pojedinca kao drugi jezik uz maternji.

Lit.: A. Dauzat, *Argots*, 1946; Z. Škreb, *Značenje igre riječima*, 1949. J.Do.

**ARGUMENT** (lat. *argumentum* — dokaz, razlog) — 1. Treći deo → **besede**, kojim se pomoću primera dokazuje sopstveni stav na osnovu prethodno izloženog stanja stvari. — 2. Jasno i kratko prepričana sadržina koja se štampa na početku knjige ili nekog dela knjige. — 3. U drami, često kratko objašnjenje zamisli pisca, i, takođe, prepričana sadržina, obično u akrostihu. Nalazimo ga u antičkim komedijama i tragedijama, u renesansnoj

drami i → *commedia dell'arte*. Sličan mu je → *prolog*, takode → *loa*. SLP.

**ARHAIZAM** (gr. ἀρχαϊσμός – starinski stil, upotreba zastarjelog oblika) – 1. Svi ostaci kulture (običaji, način života, mišljenja i izražavanja, umjetnost, nauka, religija itd.) iz prošlih povijesnih razdoblja, a također i davanje njihovih obilježja suvremenim djelima; 2. U lingvistici *a.* ima više značenja: a) sva jezična sredstva (riječi, oblici, konstrukcije, → **idiomi**) koja su se upotrebljavala u prošlim razdobljima jezičnog razvoja; b) zastarjele riječi, oblici itd. koji pripadaju starijem razdoblju i koji se osjećaju kao loši, neobični, nesuvremeni; c) sve starinske riječi, oblici itd. koji se i dandanas upotrebljavaju (za razliku od *historizama*, kako nazivamo riječi koje su nestale iz upotrebe zajedno s predmetima ili pojmovima koje su označavale). Gotovo u svako doba pisci su upotrebljavali dikciju koja se razlikovala od kolokvijalnog govora njihova vremena. Jedan od najčešćih načina udaljavanja od tog kolokvijalnog govora bila je namjerna, svjesna upotreba *a.* S druge strane vezani govor, stih, po sebi je sklon čuvanju starijih oblika koji su se pokazali kao metrički sretna rješenja (→ **formule**), osobito ako mladi oblik nije bilo lako uklopiti u stih. Tako se ponekad u nekim naročito konzervativnim oblicima upotrebe jezika (običaji, pravo, religija), ali nerijetko i u svakodnevnom govoru, čuvaju okamenjeni oblici kojima više nitko i ne zna pravo značenje. U književnosti upotrebljavaju se *a.* radi davanja starinskog kolorita djelu, radi oživljavanja atmosfere neke epohe (→ **istorijski roman**), kod prevodenja starih, naročito antičkih pisaca, a osobito kod prevodenja *Biblije*, radi stvaranja dojma dostojanstvenosti i uzvišenosti koje se vezuju za uspomene na davna vremena, ali i u satiričke svrhe (→ **parodija**). Obično se pri tome pravi razlika između arhaističnosti (umjetno oponašanje starinskog jezika) i arhaičnosti (upotreba stvarno nestalih jezičnih sredstava). Pojedine epohe u književnosti pokazuju sad veću, sad manju sklonost prema *a.*

Lit.: J. Leitner, *Sprachliche Archaistierungen*, 1978. Z.D.

**ARHETIP** (gr. ἀρχέτυπος – prauzorak, model) – Termin koji u nekim savremenim književnim teorijama označava simbolične likove, slike i situacije u kojima su predstavljeni najbitniji i najtrajniji elementi ljudskog postojanja. Shvatanje o *a.* ima koren delom u Frejze-rovim antropološkim otkrićima, a još više u

teoriji psihologa K.G. Junga o »kolektivnom nesvesnom«, koje, po njemu, sadrži te najstarije, svim ljudima zajedničke predstave. U užem smislu (jungovskom) *a.* bi bile mitsko-religijske predstave o raju i paklu, bogu i đavolu, o rođenju, smrti i vaskrsenju, i sl. Danas, međutim, prevladuje šire shvatanje *a.*, po kome ta kategorija obuhvata sve bitne i trajne ljudske tipove i situacije koji se stalno pojavljuju u knjiž. delima raznih naroda i vremena: likove heroja, izdajnika, zlogrog oca, zle mačeh, žene kao ljubavnice, zavodnice, majke, itd.; situacije sukoba roditelja i dece, životnog procesa rođenja, sazrevanja, smrti, itd.; mene godišnjih doba, mora ili šume kao simbola moći prirode, itd.

Lit.: M. Bodkin, *Archetypal Patterns in Poetry*, 1951; N. Frye, *Anatomy of Criticism*, 1957; M. Павлович, *Осам неспика*, 1964; Danziger-Johnson, *An Introduction to the Study of Literature*, 1965. D.P.

**ARHETIPSKA KRITIKA** – Pristup književnosti inspirisan savremenom dubinskom psihologijom, pre svega učenjem K.G. Junga, po kome je svaka praslika na koju se pesničko delo može reducirati zapravo već rezultat bezbrojnih kako unutrašnjih tako i spoljnih iskustava čovečanstva, zajednička svojina nekakve »kolektivne podsvesti«. Psihološki termin »arhetip« prihvaćen je u književnosti da bi se njime definisale praslike u mitu i u pesništvu koje, potpuno nesvesno kod pesnika, iz »kolektivne podsvesti« uviru u likove i simbole i najmodernijeg pesništva, jer se uvek iznova koriste i na nov način oblikuju. Značajan predstavnik *a. k.* je Nortrop Fraj, prema kojem se sva literatura uvek iznova stvara preradivanjem arhetipova. Dok su Junga interesovali arhetipovi u kontekstu snova i vizija, odnosno u kontekstu estetičkih objekata fizičkog ili verbalnog karaktera (mit, religija, bajka), dotle je za Fraja arhetip »simbol, obično slika, koja se u književnosti ponavlja dovoljno često da se može razaznati kao element totalnog književnog iskustva«. Iako svoja istraživanja nije uspeo da do kraja filozofski utemelji, Fraj je književnu kritiku povezo sa iskustvima drugih nauka, posebno psihologije i etnologije. Pored N. Fraja, predstavnici *a. k.* su: Mod Bodkin, za koju je arhetip »simbol kolektivne tradicije i nadličnog života« i L. Fidler, koji je proučavao društvenu dimenziju arhetipa, a pojavljivanje arhetipa u književnom delu povezivao je sa piščevom intimnom spoznajom te dimenzije.

Lit.: C.G. Jung, *Über den Begriff des kollektiven Unbewussten*, 1932; H. Pongs, *Schillers Urbilder*,

1935; C.G. Jung, *Über die Archetypen*, 1937; W. Troll, *Gestalt und Urbild*, 1944; M. Bodkin, *Studies in Type-Imagery*, 1951; Northrop Frye in *Modern Criticism*, ed. M. Krieger, 1966; R. Velck, *Kritički pojmovi*, 1966 (prev.); P. Wheelwright, »The archetypal symbols, *Yearbook of Comparative Criticism*, 1968, 1; S. Bašić, »Northrop Frye kao mitski i arhetipski kritičar«, *Umjetnost riječi*, 1970, 3; C.G. Jung, *Psihološke rasprave*, 1977; M. Solar, *Teorija književnosti*, 1977; N. Fraj, *Anatomija kritike*, 1979 (prev.); Isti, »Književni arhetipovi«, *Izraz*, 1981, 3. Z.K.

**ARHIJERATIKON** (gr. ἀρχιερατικός – arhijerejski činovnik) – Vrsta vizantijske i slovenske liturgijske knjige složenog sastava, sa onim delovima → **služabnika** i → **trebnika** koje na bogoslužju upotrebljava episkop.

Lit.: H.G. Beck, *Kirche und theol. Literatur im byz. Reich*, 1959; JI. Мирковић, *Прасосл. литература*, I, 1965. D.B.

**ARHILOHIJSKE STROFE** (lat. *archilochia*) – Strofe sastavljene iz raznih stihoa. Ponavljan uzastopno, *arhilohijski stih* deluje monotono i zamara. Sam Arhiloh ga je kombinovao u dvostih sa → **jampskim trimetrom** (up. Horacijevu treću *a. s.*, gde je jampski trimetar katalektičan). Uopšte je, prema antičkim svedočenstvima, Arhiloh smatran »pronalazačem«<sup>1</sup> tzv. metra *episyntheta*, tj. dvostiha, u kojima su kombinovani različiti metri ili metrički odseci (kola). Takve Arhilohu pripisane kombinacije od dva stiha rimski pesnik Horacije je, shodno svome običaju da gradi strofe od četiri reda, uzimao udvojeno. Preko Horacija evropsko pesničko predanje i metrika upoznali su najbolje tri tipa *a. s.* Prva *a. s.* (lat. *archilochium primum*) sastavljena je iz katalektičkog daktilskog → **heksametra** i katalektičkog daktilskog tetrametra (→ **Alkmanov stih**). Druga *a. s.* (lat. *archilochium alterum*) sastavljena je iz katalektičkog daktilskog heksametra i hemiepa. Treća *a. s.* (lat. *archilochium tertium*) sastavljena je iz velikog arhilohijskog stiha (lat. *archilochius maior*) i katalektičkog jampskog trimetra.

Lit.: → **Metrika, antička** V.Je.

**ARHITEKST** – Pojam vezan za → **medutekstovno nadovezivanje**, označava pretpostavljani, hipotetički → **prototekst**. Ponekad je, npr. u folkloru, teško tačno odrediti konkretan prototekst kao polaznu tačku medutekstovnog nadovezivanja. Na osnovu karakterističnih strukturnih elemenata srodnih tipova → **metatekstova** zamišljamo mogući prototekst koji označavamo kao *a.*

Lit.: F. Miko – A. Popović, *Tvorba a recepcija*, 1978. M.H.

**ARHIV** (prema gr. ἀρχεῖον – ostava, ostava za dokumente; lat. *arca* – kovčeg, ostava). Mesto čuvanja podataka, dokumenata i tekstova. Najstariji oblik *a.* je državna zbirka (računa, zvaničnih dokumenata, prepiske ili zakona), i takvi *a.* su sačuvani u Ugaritu (na klinastom pismu), u Bogazkeju (takođe klinasto pismo, na hetitskom jeziku), *a.* na mikenskom, u Grčkoj (Knosos, Festos, Pilos), često kao jedini trag pojedinog jezika. *A.* ima dvostruko značenje – odnosi se i na zbirku pisanog materijala, i na ustanovu, odnosno na mesto njegovog čuvanja. Za razliku od *biblioteke*, koja sadrži knjige raznih struka, *a.* je obično stručno usmeren, bilo da se u njemu čuvaju književni tekstovi (*a.* raznih naučnih i kulturnih ustanova) ili dokumentacija (*a.* državnih organa, privatnih udruženja ili lica). Sa druge strane, *a.* su često uređeni po bibliotekarskim principima, bilo da su otvorenog ili zatvorenog tipa. U naučnoj praksi, *a.* ima prošireno značenje – za prikupljanje podataka i sekundarne literature, pa se tako naziv *a.* upotrebljava u imenu periodičnih publikacija ove orijentacije (npr. *Archiv für slavische Philologie*, *Arhiv za arbanasku starinu, jezik i običaje*). S.S.

**ARIJA** (ital. *aria*, fr. *air* – vazduh) – Lirski sastav koji se peva uz određenu melodiju. Prvobitno značenje ove reči je manir, shema, u 16. v. počinje da znači formalnu, odnosno strofičku shemu, a onda i muzički motiv koji se za nju vezuje. Procvat takve *a.* bio je na fr. dvorovima 16. v. (*air de cour*), gde su stvarali poznati pesnici i muzičari. Obično je izvedena u obliku solo pesme uz pratnju jednog instrumenta (*monodija*). U 17. v., sa razvojem ital. opere, *a.* menja karakter i dobija nova dramska i liriska svojstva. Postepeno zauzima mesto → **rečitativa** i sa novim izražajnim mogućnostima označava lirski i dramski najznačajnije mesto u → **operi**. Stvara se klasični oblik ital. *a.* → *da capo* (*iz početka*). Klasična *a.* se menja u 19. v. uvođenjem novih, »muških«<sup>2</sup> glasova u operu, a samim tim i jasnijim dramskim razgraničavanjem ličnosti, gubljenjem strogo zatvorene formalne sheme i stvaranjem nacionalnih muzičkih motiva, u kojima se muzički jezik prilagođava fonetskim elementima nacionalnog jezika. → **opera**. M.Di.

**ARIOZO** (ital. *arioso* – vazdušan) – Melodijska celina koja nema formu pravilne → **arije** i koja se često susreće u sredini ili na kraju → **rečitativa** u muzičko-scenskim delima, → **oratorijumima** i → **kantatama**. M.Di.

**ARISTOFANSKI STIH** (lat. *aristophanium* nazvan je po gr. komediografu Aristofanu, iz 5–4. v. st.e.) – Ovako je nazvan stih sledeće sheme: – UU–U–U (oók ἔτος, ὃ γυναικας); kao i, Aristofanu drag, katalektički anapestički tetrametar: UU–UU–/UU–UU–/UU–UU–/UU–UU–/UU–, koji je upotrebljavan naročito u → **parabasi** stare antičke komedije. Prvi, kraći oblik ovoga stiha upotrebljavali su pre Aristofana Sapfa i Anakreont. Javlja se kao sastavni deo druge → **sapfijske strofe** (sapphicum maius). V.Je.

**ARITMIJA** (gr. ἀρρυθμία – nedostatak ritma) – Odstupanje od pravilne metričko-ritmičke organizacije stiha koje izaziva doživljaj »narušavanja ritma«. Pošto su stepeni *a.* različiti, a osećanje ritma često subjektivno, ponekad i nedovoljno razvijeno, neretko dolazi do nesporazuma o oceni »ritmičnosti« stiha. Pa ipak se u nekim slučajevima istraživači slažu u konstataciji *a.* Tako je npr. povredeni ritam u drugom stihu sledećeg primera trohejskih deseteraca: »Kurvo, kučko, // senjski kapetane! / Kamo ti mač // i megdan junački, / Veće biješ // ognjem iznenada?« Ž.R.

**ARKADIJA – ARKADIJSKA KNJIŽEVNOST** (gr. Ἀρκαδία – brdovita oblast u centralnom Peloponezu, nepristupačna, jezički i kulturno konzervativna; utočište pregrčkih starinaca i najstarijih gr. doseljenika pred najezdama gr. plemena sa severa. U starom v. stanovništvo *A.* uglavnom se bavilo stočarstvom) – 1. U evropskoj literaturi *A.* se javlja kao imaginarni pejzaž → **pastirske književnosti**, idealna zemlja poezije i muzike. – 2. Arkadijskom književnošću nazivaju se proza i poezija koje se služe motivima *A.* U tom smislu, teško se može povući granica između → **pastorale**, → **bukolike**, → **idile** i arkadijske književnosti. Prema pretpostavkama nekih ispitivača, helenistički bukoličari posle Teokrita smeštali su već radnju nekih svojih idila u *A.*, koja je, kao i Sicilija, bila poznata po pastirima i kultovima nižih, poljskih i šumskih božanstava. No pravi tvorac *A.* je Vergilije (1 v. pre n.e.), koji ovu gr. oblast nikad nije video; njegova je *A.*, premda neosporno podseća na italske predele, idealizovana zemlja obrazovanih pastira-pesnika, hladovitih mesta i pećina, u kojoj je življenje ispunjeno muzikom i pesničkim takmičenjima, poljskim radovima i ljubavnim jadima. Zastupano je i mišljenje da se prvi trag idealizacije *A.* nalazi u Polibija (3–2. v. pre n.e.), no reč je o poku-

šaju ovog antičkog istoričara da svoju otadžbinu prikaže u dobrom svetlu. Tragovi hvaljenja jednostavnog pastirskog života mogu se, istina, pratiti u gr. književnosti počev od Hesioda (verovatno 7. v. pre n.e.), do helenističke bukoličke poezije. Obogativši taj motiv sentimentalnošću, simbolikom i aluzijama na savremene događaje, tek Vergilije je nagovestio crte jedne »Arkadije« bliske *utopiji*. Nije izvesno je li ime *A.* odabrao stoga što je za nju vezano pastirsko božanstvo Pan, prosto sledeći bukoličare posle Teokrita, ili što mu je Sicilija bila isuviše bliska da bi je idealizovao. Motiv idealnog pejzaža postojao je i ranije (Platon, *Fedar*), no Vergilije ga je zauvek smestio u *A.* Taj motiv je detaljno razradila poznoantička retorika (*locus amoenus*, lat. – prijatno mesto) i dala formulu sa određenim elementima opisa: izvor, nekoliko drveta, ptice, zujanje pčela, povetarac, pastir i pastirica kraj stada, itd. U toj shemi stvoreni su, međutim, briljantni opisi (Ovidije, docnije Tiberijan), a već u ranom sr. v. retorička shema je postala poseban književni rod – opis prirode (Petrus Riga, *De ornatu mundi*). Drugi vrlo kreativan motiv, idealizacija života u prirodi, jednostavnih običaja i neiskvarenog morala, ideal drag gradskoj sredini, uglavnom nespособnoj da ga ostvari (to ismeva već Vergilijev savremenik Horacije), dobio je u Vergilijevim *Georgikama* i *Bukolikama* dubinu koja će otvoriti puteve → **alegoriji**. Pastirski ambijent biblijskog opisa Hristovog rođenja uspešno se stopio sa motivima *A.* u sr. književnosti. *Locus amoenus* postao je opis božjeg vrta – raja (Dante, *Božansivena komedija*). Ime *A.* javlja se i u poznosrv. motivu »*Et in Arcadia ego*« – »Ja sam i u Arkadiji« (tj. Smrt). Prvi put posle Vergilija oživela je *A.* u istoimenom spisu, mešavini proze i stiha Jakopa Sanacara, u Italiji, krajem 15. v. Kao i Vergilijev Galus, tako i Sanacarov junak luta po *A.* oplakujući nesrećnu ljubav. Delo je mešavina nekoliko književnih rodova, od novele do filozofskog dijaloga. Imalo je mnogobrojne nastavljače, od kojih je najuspešniji bio Portugalac Horhe de Montemajor (sredina 16. v.), čija *Dijana*, sa obiljem stvarnih i prerušenih pastira i nimfi, ljubavnim zapletom i gr. imenima, postaje tip *a.* književnosti. Imitirali su je i koristili njene motive Servantes, u *Galateji*, Šekspir, u *Bogojavljenjskoj noći* i, naročito, u *Kako vam drago*. Sličnu *A.* stvorio je i ser Filip Sidni. U obilju renesansne *pastirske književnosti* vrlo je teško izdvojiti isključivo *a.* motive i slike, jer se postepeno pojavljuju i drugi predeli, npr. fr. pejzaž Onore d'Urfea i Klemana Maroa, ital. u



Tasovom *Aminti*: okvir *A.* bogati se i novim sadržajem, aktualnim aluzijama i hrišćansko-filosofskim idejama (Miltonov *Likidas*). — Izuzetna otpornost *A.* i njeno pojavljivanje u skoro svim književnim rodovima (drama, ep, elegija, roman) potiče iz jednostavnosti njenog kruga motiva: erotički motivi, naročito naivna i neuzvrćena ljubav, imali su u blagoj prirodi savršene milje, koji je otvarao raspon od sentimentalizma do senzualizma. Utopijski vid *A.* otvarao je mogućnosti za političke aluzije. U tom svjetlu, barokna *A.*, koja je najčešće izveštačena pastirska maskarada i dekoracija bezbrojnih baleta i opera, predstavlja upravo patetičnu čežnju za neiskvarenošću i prirodom i žed za individualnom slobodom. — Treće oživljavanje *A.* vezano je za Italiju, za grupu pisaca okupljenih oko uspomene na Kristinu, švedsku kraljicu. Godine 1690. osnovano je društvo pod imenom *A.*, članovi su uzeli pastirska gr. imena, a cilj je bio potiskivanje lošeg književnog ukusa (→ **manirizam**). Uskoro je kolonija *A.* bilo po celoj Italiji. Književni rodovi koje je *A.* negovala bili su → **soneti** i → **kancone** (Đ.F. Capi) → **kanconeta** (P. Metastazio) i → **slobodan stih** (K. Frugoni). Osnivač, Đ. Krešimbeni, napisao je i *A.* u mešavini proze i stiha. Pokret u celini nije dao velika književna dela i iscrpljivao se u komplikovanim običajima društva *A.*, ali je kulturno zračenje i okupljanje učenih mnogo značilo za ital. otočento. Godine 1925. od Arkadijske akademije je stvorena Italijanska književna akademija.

Lit.: C.L. Cholevius, *Geschichte der deutschen Poesie nach ihren antiken Elementen*, 1854/6. G. Voigt, *Die Wiederbelebung des classischen Altertums*, 1880/1<sup>2</sup>. I. Carini, *L'Arcadia dal 1690 al 1890*, 1891. H. Genouy, *L'Arcadia de Sidney dans ses rapports avec l'Arcadia de Sannazaro et la Diana de Montemayor*, 1928. H. Wendel, *Arkadien im Umkreis bukolischer Dichtung in der Antike und in der französischen Literatur*, 1933. B. Snell, *Die Entdeckung des Geistes*, 1946. G. Highet, *The Classical Tradition*, 1967. E. R. Curtius, *Evropska književnost i latinsko srednjovekovlje*, 1971 (prev.). S.S.

**ARLEKIN** (ital. *Arlecchino*) — Stalni lik u → **Commedia dell' arte**. Termin potiče od starofr. *Harlequin* (đavo). U drugoj polovini 16. v. počinje da označava lukavog i dovrtljivog slugu, intriganta, čije spletke nose komičnu radnju. Pojavio se prvi put u Parizu u *Italijanskoj komediji*, gde je čuveni komičar Alberto Gana-sa prihvatio ovo ime, koje će nastaviti tradiciju ital. Zanja. U početku je *a.* bio oličenje Bergamca i govorio je bergamskim dijalektom. Punu afirmaciju dostigao je u *komediji del arte*,

kod Marivoa i Goldonija. U 19. v., posle rasformiranja *Italijanske komedije*, pojavljuje se u ital. dijalekatskom pozorištu i vodviljima. *A.* je bio obučen u šareno odelo, sačinjeno od raznobojnih komada, nosio je crnu masku, sivi šešir i drvenu sablju. Stil njegove glume menjao se prema sklonostima pojedinih glumaca. U skladu sa pravilima *komedije del arte*, manju pažnju je posvećivao jeziku, koji je bio sirov i prepun reči iz žargona, a veću pokretu i gestu. Iz ital. komedije raširio se po čitavoj Evropi, gde je postao → **protagonista** velikog broja komedija, pantomima i komičnih opera, a u Engleskoj se pojavljuje u »arlekinadama« (*harlequinade*) kao mladi ljubavnik, udvarac lepe Kolumbine.

Lit.: → **Commedia dell'arte**. M.Đi.

**ARS MORIENDI** (lat. — veština umiranja) — Popularna vrsta kasne srv. narodne književnosti stvarane da bi okrepila vernike pred smrt. Ispovednog je oblika: prvo se nabrajaju grehovi, a odmah zatim sledi uteha za umirućeg. U 15. v. izdavana je u tehnici ksilografije, bogato ilustrovan.

**ARTE MAJOR** (šp. *arte mayor*) — Naziv za šp. duže stihove (*versos de arte mayor*) koji mogu da imaju od devet do četrnaest slogova u stihu (*eneasilabo, decasilabo, endecasilabo, dodecasilabo, alexandrino*); podeljeni su na dva polustiha. Postoje i stihovi od petnaest do devetnaest slogova (*pentadecasilabo, hexadecasilabo, heptadecasilabo, octodecasilabo, eneade-casilabo*), ali se oni retko koriste. — *Versos de arte mayor* zastupljeni su u umetničkoj poeziji na šp. jeziku.

Lit.: M. de Riquer, *Resumen de versificación española*, 1950; T. Navarro Tomás, *Métrica española*, 1956; R. Baehr, *Manual de versificación española*, 1970; A. Quilis, *Métrica española*, 1973. Lj. S.

**ARTE MENOR** (šp. *arte menor*) — Naziv za šp. kraće stihove koji mogu da imaju od dva do osam slogova (*hisilabo, trisilabo, tetrasilabo, pentasilabo, hexasilabo, heptasilabo, octosilabo*). Od stihova → **arte mayor** razlikuju se ne samo po broju slogova već i po tome što im je dovoljan jedan jedini ritmički akcent. Ove vrste stihova zastupljene su i u usmenoj i u pisanoj poeziji na španskom jeziku. Najpopularniji od njih su šesterac i osmerac.

Lit.: M. de Riquer, *Resumen de versificación española*, 1950; T. Navarro Tomás, *Métrica española*, 1956; R. Baehr, *Manual de versificación española*, 1970; A. Quilis, *Métrica española*, 1973. Lj. S.

**ARTEFAKT** — (od lat. *arte* i *factum* — sačinjeno umetnim putem) — U istoriji kulture i

civilizacije svaki umetno oblikovan predmet za razliku od prirodnih predmeta; u istoriji umetnosti onaj materijalni predmet koji u nama stvara estetski učinak, tj. umetničko delo. U nauku o književnosti ovaj termin je uveo J. Mukaržovski, koji kao *a.* vidi → **tekst** za razliku od njegovih mogućih istorijskih realizacija.

Lit.: R. Klopfer, *Poetik und Linguistik*, 1975. Z.K.

**ARTIKULUS** (lat. *articulus* — zglob, član; gr. κόμμη — deo) — U antičkoj retorici najpre oznaka za najmanji deo rečenice, za rečenički tekst od jedne ili više reči, ili od dva do šest slogova, nasuprot → **kolonu**, koji označava veći i samostalniji deo rečenice ili rečeničkog perioda. *A.* se upotrebljava i za označavanje kratke rečenice ili kratkih rečeničkih delova, koji se → **asindetski** ili → **polisindetski** nižu jedan za drugim: »Po predelu *mračnom, sjajnom, toplom, jednom*« (M. Rakić, »Jedna želja«). Termin je poznatiji kao *koma* (κόμμη), u vezi s kojim je *komatizam* (usitnjenost, izdrobljenost rečenice), koji se dugo vremena nije preporučivao (obrađen je tako npr. kod H. Lausberga, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, 1960). M.Di.

**ARTIZAM** (od lat. *ars* — veština, umetnost) — Pod *a.* treba razumeti one težnje i postupke u književnosti i umetnosti uopšte kada se književnici, odnosno umetnici, orijentišu ka takvim formama izražavanja koje znače očiglednu preradu životnog materijala, kada se i izborom teme, i posmatranjem života, i predstavljanjem životnih činjenica hoće da istakne karakter transpozicije životnog materijala u umetnosti i da se što više podvuče čisto literarnoumetnička strana književnog stvaranja. U tom pogledu *a.* tendira → **čistoj poeziji**, koja nalazi svoj cilj i svoju svrhu u samoj sebi, a suprotstavlja se bilo kakvim utilitarističkim shvatanjima umetnosti i književnosti. *A.* je naročito došao do izražaja u postromantičkoj književnosti (T. Gotje, Š. Bodler, M. Alarmer), a stalno se obnavlja u mnogim modernim tokovima književnosti 20. veka. (V. i → **umetnost radi umetnosti**).

Lit.: H. Friedrich, *Struktura moderne lirike*, 1969. D.Ž.

**ARUZ** (ar. 'arūd, potpunije 'Iḥm al-' arūd — nauka o stihu, metrika) — Stara ar. metrika. Arapski metrički sistem usvojili su svi narodi Bliskog istoka (Persijanci, Turci, Afganistanci, Pakistanci itd.). Preko Persijanaca uticao je i na Gruzijce, a njime su se u sr. v. služili i

Jevreji. Ne postoji saglasnost o etimologiji reči *a.* Najverovatnije objašnjenje je ono koje se zasniva na upoređenju konkretnog značenja reči 'arūd, »središnja motka koja drži šator«, i značenja koje je dobila u metrici, »poslednja stopa prvog polustiha«, jer je ta stopa toliko važna za strukturu pojedinog stihovnog oblika i njegovo rimovanje koliko i središnja motka za strukturu šatora. Al-Halil (umro oko 791. u Basri) smatra se osnivačem ar. metrice. On je prvi razgraničio pojedine metre, dao im imena po kojima su nam i danas poznati i podelio ih na njihove sastavne delove. Stara ar. metrika je u osnovi kvantitativna (→ **kvantitativna versifikacija**), kao i gr. (→ **metrika, antička**), tj. počiva na smeni dugih i kratkih slogova. U ar. jeziku kvantitet slogova je pouzdano određen. U poeziji, međutim, kako zapažaju raniji istraživači ar. stiha, za ritam stiha presudan je još i akcentat. Ova dva elementa (kvantitet i akcentat) nedeljivo združena obrazuju ritmičko jezgro stopa i metara. Da bi utvrdio razlikovanje dugog i kratkog sloga, Al-Halil je koristio osobenost ar. pisma, u kome grafija reči odražava kvantitet slogova. Zaključio je da jedan konsonant, koji nad sobom nosi kratak vokal označava *kratak slog*, dok dva konsonanta, od kojih je prvi nosilac kratkog vokala a drugi je bez njega, označavaju *dug slog*. Drugim rečima, zatvoreni slog s kratkim vokalom je dug a otvoreni je kratak. Otvoreni pak slog s dugim vokalom je dug, a zatvoreni s dugim uzima se kao jedan i po dug. Slog je primarna ritmička jedinica; kombinacijom kratkih i dugih slogova dobija se složenija ritmička jedinica *stopa* (ar. *guz'*, »deo«) koja se po ar. shvatanju sastoji od *sebeba* (ar. *sabab*, »konopac«), elementa od dva pisana slova, i *vatida* (ar. *watid*, »kolac«), elementa od tri pisana slova. Manje stope se sastoje od jednog sebeba i jednog vatida, a veće stope od dva sebeba i jednog vatida, tj. jedna stopa ne može imati više od jednog vatida, kao što ni šator ne može imati više od jedne središnje motke. Postoji osam osnovnih stopa, koje se, po praksi ar. gramatičara, označavaju po jednom rečju koja se izvodi iz tri korenska slova, *fe, ajn, lam* (u transkripciji: f, ' , l), i služi kao paradigma. Dve od ovih osam reči sastoje se od po pet konsonanata a ostale od po sedam: *fā'ūlun* (U—); *fā'ilun* (—U—); *mafā'ilun* (U— —); *fā'ilātun* (—U—); *mustaf'ilun* (— —U—); *maf'ūlātun* (— — —U); *mufā'alātun* (U—UU—); *mutafā'ilun* (UU—U—). Ove osnovne stope mogu imati izvesne varijante. Ar. stih, → **bejt** (ar. *bayt*), u stvari distih, sastoji se od dva polu-

stih (ar. *miṣrā'*), od kojih se prvi naziva *ṣadr*, a drugi *aḡuz*, i koji se pišu jedan pored drugoga, u istom redu, tako da bejt zauzima samo jedan red u pismu, odnosno u štampi. Stihovi se formiraju ponavljanjem, u pravilnim razmacima, iste osnovne stope (ili njenih varijanti) ili kombinacijom raznih osnovnih stopa. Na kraju stih (ar. *miṣrā'*), od kojih se prvi naziva *ṣadr*, a drugi *aḡuz*, i koji se pišu jedan pored drugoga, u istom redu, tako da bejt zauzima samo jedan red u pismu, odnosno u štampi. Stihovi se formiraju ponavljanjem, u pravilnim razmacima, iste osnovne stope (ili njenih varijanti) ili kombinacijom raznih osnovnih stopa. Na kraju stih (ar. *miṣrā'*) katkad može biti kataleksa, tj. posljednja stopa skraćena za jedan slog; isto tako se posljednji kratki slog pretvara u dugi, jer po pravilu kratkoća ne može biti na kraju stih. Podela na strofe ne postoji u staroj ar. poeziji. Stare ar. pesme, monorimične → *kaside*, koje su bile ispevane sto godina pre pojave islama, recitovane su prema metrima koje su pesnici onda poznavali. Ti metri su se sačuvali i u potonjim vekovima a da nisu pretrpeli skoro nikakve promene. Al-Halil je slušajući recitovanje ove pezijske utvrdio da ima šesnaest metara (ar. *bahr*) obrazovanih od osam gornjih stopa, a grafički ih je predstavio kao pet metričkih krugova oslanjajući se na čisto aritmetički princip. Poredao ih je po broju konsonanata paradigmi koje sačinjavaju pojedine metre tako da tri metra (*tavil*, *basit* i *medid*), čiji svaki polustih ima dvadeset četiri konsonanta, čine prvi krug. Dva metra (*mutekarib* i *mutedarik*), čiji su polustihovi obrazovani od po dvadeset konsonanata, čine poslednji krug. Svi ostali metri, čiji polustihovi imaju po dvadeset i jedan konsonant, raspoređeni su u ostala tri kruga. Kako je svaki metar obrazovan ritmičkim ponavljanjem bilo jedne osnovne stope bilo raznih stopa, razlikuju se *jednostavni* i *složeni* metri. — Najjednostavniji, a po tradiciji i najstariji, nastao iz rimovane proze sedža (ar. *saḡ'*, »gukanje«), jeste metar *redžez* (ar. *ragaz*). Njegova osnovna shema je: *mustaf'ilun* | *mustaf'ilun* | *mustaf'ilun* (— U— | — U— | — U—), za svaki polustih. Umesto prve dužine može doći kratkoća (U—U—), tako da dobijamo dvostruki jamb. Ova stopa može imati i druge varijante, ali drugi jamb ostaje uvek netaknut. Metar *redžez* se rimom ne deli na polustihove, nego svaki njegov potpuni stih ima rim (ar. *qāfiye*) na kraju. Herojski pesnički metar *mutekarib* (ar. *mutaqarib*), takođe jednostavan i često korišćen, gradi se osnovnom stopom *fa'ūlun* (U—) ponovljenom osam puta (ređe šest ili četiri) u jednom stihu. I u ovom metru druga dužina može biti kratkoća: četvrta i osma stopa su često katalektične. — Metar *remel* (ar. *ramal*) ima shemu: *fā'ilātun* (— U—), može biti dimetar i trimetar. Upotrebljava se više kod Persijanaca i Turaka, posebno za versko-didaktičke spevove. —

*Mutedarik* (ar. *mutadārik*) je dosta redak metar; ne nalazi se čak ni u al-Hallilovom sistemu ar. metrike, nego je kasnije dodan. Sastoji se od jednakih stopa tipa *fā'ilun* (— U—). — *Hezedž* (ar. *hazag*) ima četiri puta u metru ponovljenu osnovnu stopu *maf'ā'ilun* (U— — —). Ova stopa može često biti sa kratkim slogom na kraju (U— — U), i unutar stih i na kraju prvog polustih. Međutim, kraj distiha redovno ima dužinu na četvrtom slogu, dakle netaknut osnovni metar. — Uzlazan karakter ima i metar *kamil* (ar. *kāmil*), čija se stopa *mutafā'ilun* (UU—U—) ponavlja dva odnosno tri puta u svakom polustihu. Često, umesto dve kratkoće u stopi, dolazi jedna dužina (— — U—) te se tako u metru pojavljuje zapravo redžez. No da bi se sačuvalo osnovni ritmički impuls, obično jedna stopa u kamilu izbegava ovu promenu. Trimetarski kamil može biti katalektičan. — Metar *vafir* (ar. *vāfir*) takođe je uzlazan i može biti u dimetru (četvorostopni) i u trimetru (šestostopni). Stopa mu je *maf'ā'alatun* (U—UU—). Umesto dve kratkoće može doći jedna dužina (U— — —). Trimetarski vafir se uvek skraćuje za jedan slog i tako dobijamo stopu *fa'ūlun* (U— —). *Seri* (ar. *saḡ'*) takođe je složeni metar; prve dve stope su mu kao kod metra *redžez*, pa ima i jampsku varijantu. Shema mu je: *mustaf'ilun* | *mustaf'ilun* | *maf'ūlātu*, tj. — — U— | — — U— | — — — U. — *Munsarih* (ar. *munsarih*) ima obično šest stopa; shema mu je: *mustaf'ilun* | *maf'ūlātu* | *mustaf'ilun*, tj. — — U— | — — — U | — — U—. — Ostali su složeni metri: *medid* (ar. *madīd*) čija je shema: *fā'ilātun* | *fā'ilun* | *fā'ilātun*, tj. — U— — | — U— | — U— —; *muzari* (ar. *muḡāri'*), sa shemom: *mafā'ilun* | *fā'ilātun*, tj. U— — — | — — U—; *muktedabun* (ar. *muqtaḡabun*), četvorostopni metar sa shemom: *maf'ūlātu* | *mustaf'ilun*, tj. — — — U | — — U—, i *muḡtesun* (ar. *muḡtetun*), koji može imati šest ili četiri stope po shemi: *mustaf'ilun* | *fā'ilātun* | *mustaf'ilun*, tj. — — U— | — — U— | — — U—. Ovi su dosta retko u upotrebi, kao i ostali metri koji počinju slovom »m«, osim *mutekariba*. Najčešći su metri u staroj ar. poeziji *vafir* i *kamil* od jednostavnih a *tavil* i *basit* od složenih. Pers. i tur. pesnici koristili su manji broj metara nego ar. pesnici, ali su izvesne metre čak razvili i usavršili (npr. *hezedž*). Forma *kaside* i stari metri koji su i danas u upotrebi kod Arapa imaju sasvim ograničen domen. Njima se danas služe jedino pesnici *beduini*, a metar te moderne *beduinske kaside* je uglavnom *tavil*, ali okrnjen, tj. bez

prvog sloga. Kod ostalih naroda koji su usvojili ar. metriku ona je danas, u modernoj poeziji, sasvim ograničena na upotrebu u delu malog broja pesnika neoklasicista.

Lit.: M. Garcin de Tassy, *Rhétorique et prosodie des langues de l'Orient musulman*, 1873; *Encyclopédie de l'Islam*, I, 1958<sup>2</sup>; G. Weil, *Grundriss und System der altarabischen Metren*, 1958; A. A. Санчес, »К вопросу о сущности системы арабской метрики«, *Арабская филология*, 1968. M.Du.

**ARZA** (gr. ἄρσις, lat. *sublevatio*, »podizanje«). 1. Kod antičkih gr. metričara spuštanje (ostavljanje) noge (na zemlju) ili palca (teza, gr. ῥέσις) odgovarala je jakom delu takta, dok je podizanje noge ili palca (gr. ἄρσις, lat. *sublevatio*) pratilo slabi deo takta. Ali već su pozniji lat. gramatičari uzimali termin *a.* da označe i jačinu glasa, odnosno slog (intenzivno) naglašen. Ovu upotrebu termina prihvatili su u modernoj evropskoj metričkoj nauci. R. Betli i G. Herman. Otuda su, u savremenijoj metričarskoj upotrebi, antički termini *teza* i *a.* zamenili vrednost: *a.* označava jaki deo takta u kvantitativnoj antičkoj metriki, a *teza* slabi deo. V.J.

2. U → **silabičko-tonskoj versifikaciji** *a.* se često zamenjuje terminom → **iktus**, odnosno »jako vreme« (mesto) stiha, koje može da bude ostvareno (bilo leksičkim akcentom bilo → **skandiranjem**) ili neostvareno.

Lit.: → **Metrika, antička**; → **versifikacija**; → **silabičko-tonska versifikacija**. Ž.R.

**ARZAMAS** — Književni krug u Rusiji (Petrograd, 1815–18), naziv dobio prema jednoj satiri N. Bludova (a ova spominje *A.* kao rus. provincijski gradić). Pripadali su mu: Žukovski, Batjuškov, Vjazemski, Puškin i dr. kao pristalice Karamzinovih jezičnih reformi i novih, predromantičarskih (→ **predromantizam**) tendencija. Krug je pridonio uvođenju → **romantizma** u rus. književnost. A.F.

**ASINARTETI** (gr. ἀσυνάρτητα — nesvezani) — U gr. metriki stihovi sastavljeni od dva različita metrička člana između kojih se nalazi → **dijareza**, na kojoj je dozvoljen → **hijat** i → **anceps**. Takav je npr. → **elegijamb**. *A.* spadaju u tzv. složene stihove.

Lit.: → **Metrika, antička**. Ž.R.

**ASINDETON** (gr. ἀσύνδετος — nepovezan, bez veznika; stil bez veznika, lat. *dissolutum*, *dissolutio*) — Termin antičke retorike za figuru nizanja izraza pri čemu su veznici izostavljeni. Ovu figuru prvi pominje Aristotel. Antika je razlikovala *a.* po vrstama reči

(nizanje imenica, glagola itd.) i po broju reči pojedinih članova niza (da li se svaki član sastoji od jedne ili od više reči). Ova je figura bila omiljena kod gr. i lat. pisaca, kod srp. pesnika, a naročito kod baroknih pesnika. Danas se *a.* mnogo upotrebljava u modernom pesništvu. U našem jeziku se *a.* često upotrebljava u nar. pesmama: »Misli mlada, (da) niko je ne čuje, / (ali) Slušalo je momče čobanine, / (pa) Strijeli joj u skutu jabuku.« (L. Zima, *Figure*, 186), ali i u umetničkoj poeziji: »U Delili se tako krenula / sramota, ponos, groza, ljubav, strah« (L. Kostić, *Samson i Delila*). Supr. → **polisindet**. M.Di.

**ASKLEPIJADSKA STROFA** (lat. *asclepiadeum*, asklepijadski stih) — Oblici antičkog stiha i strofe u čijem jezgru se nalazi uvek horijamb (— UU—). Nazvani su po imenu gr. pesnika Asklepijada iz helenističkog doba. Poznati iz rimske lirike naročito. Kod Horacija je sačuvano pet osnovnih oblika *a. s.*: (1) Prva asklepijadaska strofa (lat. *asclepiadeum primum*) sastoji se iz ponovljenih stihova malog asklepijadeja (*asclepiadeus minor*). (2) Druga asklepijadaska strofa (lat. *asclepiadeum alterum*) sastoji se iz tri mala asklepijadeja i → **glikoneja**. (3) Treća *a. s.* (lat. *asclepiadeum tertium*) sastoji se iz dva mala asklepijadeja, ferekrateja i glikoneja. (4) Četvrta *a. s.* (lat. *asclepiadeum quartum*) sastoji se iz glikoneja koga sledi mali asklepijadej. (5) Peta *a. s.* (lat. *asclepiadeum quintum*) sastoji se iz ponovljenih stihova velikog asklepijadeja.

Lit.: → **Metrika, antička**. V.Je.

**ASKLEPIJADSKI STIH** (lat. *versus asclepiadeus*, nazvan po helenističkom gr. pesniku Asklepijadu sa Sama, oko god. 300. st.e.) — Javlja se u dva osnovna oblika. Jedno je tzv. mali asklepijadej (*versus asclepiadeus minor*) — — / — UU— // — UU— / UU, npr.: Maecenas atavis edite regibus (Hor, *carm.* I,1,1); a drugo je veliki asklepijadej (*versus asclepiadeus maior*): — — / — UU— // — UU— // — UU— / UU, primer: Nullam, Vare, sacra vite prius severis arborem (Hor, *carm.* I,18,1). V.Je.

**ASOCIJACIJA** (lat. *associare* — sjediniti, povezati) — U psihologiji se pod *a.* ideja podrazumeva umni proces u kojem jedna pojava neposredno izaziva »prisjećanje« neke druge stoga što su ranije bile u nekoj uzajamnoj povezanosti (kad nas, npr. neki predmet »podseća« na neku osobu). Hartlijeva

i Hjumova učenja predstavljala su prve sistematске pokušaje da se funkcionisanje ljudske svesti objasni *a.* ideja, a ta učenja su dalje razvijali drugi psiholozi u toku 19. v. U književnosti se pod *a.* obično podrazumevaju tzv. »slobodne« *a.* ideja, slika, predstava, doživljaja i raspoloženja. Dejstvo književnog jezika općenito počiva na takvim *a.*, no u novije vreme *a.* postaje i svesno korišćeno stilsko i izražajno sredstvo. Tako, već u nem. romantici L. Berne čini pokušaj slobodnih *a.*, a programska načela poezije fr. simbolista ističu da su »u ovoj umetnosti... sve konkretne pojave... čulne prividnosti čija je uloga da predstave svoje ezoteričke srodnosti s prvobitnim Idejama« (Ž. Moreas). U još određenijem smislu *a.* ideja postaje načelo stvaralačkog procesa u teoriji → **nadrealista**, u postupku tzv. → **automatskog pisanja**; tu se već nazire i njen posebni značaj u modernoj književnosti koji delimično potiče i iz snažnog uticaja ideja psihoanalize. U književnosti 20. v. *a.* ideja zauzima veoma istaknuto mesto i kao svesno korišćeno stilsko sredstvo u romanu i poeziji, i kao teoretska postavka koja govori o načinu dejstva književnog jezika. U Prustovom *Traganju za izgubljenim vremenom* ponavljanje → **lajtmotiva**, kao što su prisećanja na okus kolačića u detinjstvu, ili na frazu iz Ventejeve sonate, omogućuje uspostavljanje veoma značajnih asocijacionih odnosa i u psihologiji likova i u strukturi romana, a sličnu upotrebu lajtmotiva nalazimo i kod T. Mana, E. M. Forstera i V. Vulf. U → *romanu toka svesti* *a.* ideja postaje osnova književnog postupka; ta tehnika se najhogatije koristi u Džojsovom *Ulisku* gde homerovske i druge istorijske paralele daju veoma široke okvire i mogućnosti *a.* ideja. Eliotova *Pusta zemlja* takođe je većim delom sazdana na slikovnim asocijacijama prošlosti i sadašnjosti (npr. polazak ljudi na posao u savremenom Londonu daje se u slikama Danteevog »Pakla«). U našoj književnosti *a.* ideja je važan deo umetničkog efekta i stvaralačkog postupka kod pisaca koji opisujući prošlost govore i o savremenosti (Andrić, Selimović), kod pesnika kod kojih je stilski i tematski odnos prema narodnoj poeziji i epici našeg 19. v. snažnije naglašen (I. G. Kovačić, Popa), kod nekih novijih romansijera koji se delimično služe tehnikom »toka svesti« (Davičo, D. Čosić), kao i kod nekih humorističkih i satiričnih pisaca (Domanović, Čopić). No šire govoreći, svako književno delo dejstvuje na čitaoca putem *a.* ideja: »Likovi, predmeti, priroda, zbivanja u književnom djelu... upravo zbog

svoje fiktivnosti i općenitosti... bude u čitaoca asocijacije na šira njegova iskustva, naročito na apstraktne teoretske spoznaje ljudskog života«, pokrećući na taj način »čitav intelektualni i čuvstveni, svjesni i podsvjesni život čitaočev« (Z. Škreb).

Lit.: A. et J. Brincourt. *Les oeuvres et les lumières* (L'esthétique de Bergson, Proust, Malraux), 1955; → **značenje**. S.K.

**ASONANCA** (lat. *assonare* — odjekivati) — 1. U versifikaciji, ponavljanje bilo samo akcentovanih ili i postakcentovanih vokala na kraju stihova uz manje ili veće nepodudaranje suglasnika iza njih. U staroj fr. epskoj poeziji (»chanson de geste«) »asonira« poslednji akcentovani vokal, i to u nizovima uzastopnih stihova (»en laisse« — »na uzici«, lančano), npr.: *capEle — fEste — tErmes...*; *sAlve — curAge — ArAbe...* Neki nizovi su se rimalovali, ali se → **rima** kao sistem pojavila tek kad je nastalo potpuno podudaranje i glasova iza akcentovanog vokala. U novijoj poeziji *a.* je počela da se suprotstavlja rimi, da je »oslobađa«. Kad se uključuje u rima, zove se »nečistom« ili »nepravom« rimom. Apoliner npr. rimuje par *étOilles — victOires*. Često se podudara bar po jedan postakcentovani suglasnik, npr. u Brjusova (*oblako — okolo*) ili u R. Petrovića (*pòrāze — pòlazē, pròstore — pròzore*). U usmenoj poeziji, uopšte uzev, *a.* je obična pojava, npr. u srphr. lirskim pesmama: *būdi—ljūbi; ròsulja—kòsulja*. — 2. U zvučnoj organizaciji stiha (→ **eufonija**) *a.* je ponavljanje istoga vokala unutar reda, čime se pojačava zvučna komponenta a s njom i ekspresivnost pesničkog jezika. U sledećim stihovima iz usmene poezije vokali *a, a* i *e* ponavljaju se po nekoliko puta: »Bolan Jovo po gori hodio«... »Ne karaj me, moja stara majko«... »Sve jezero sve zeleno«. U ponavljanju najviše dolaze do izražaja akcentovani vokali, npr. u Šantićevoj »Večeri na školju«, gde se *a.* uključuje i u rima. Ponekad u ponavljanju alterniraju dva različita vokala. Često se *a.* udružuje s → **aliteracijom**.

Lit.: → **Rima**; → **eufonija**.

Ž.R.

**ASPEKT** (lat. *aspectus* — lik, izgled) — *A.* književnog dela u fenomenološkoj kritici: izgled predmeta koji pisac bira da bi prikazao taj predmet, jer niti pisac želi niti je u stanju, i kada bi to želeo, da prikaže predmet u sveobuhvatnoj deskripciji. Polazeći od Huserlovog shvatanja prezentiranih (aktuelno datih) i aprezentiranih (sa-datih) *a.* intendiranog predmeta u saznanju, od Huserlove teorije

ejdetskih varijacija koje omogućuju saznanje suštine predmeta ili njegovog glavnog *a.*, svi fenomenolozi prihvataju u filozofiji umetnosti učenje o *a.* umetničkog dela. Tako, po R. Ingardenu, predmetni *a.* i oni koje u sebi aktiviramo u doživljavanju književnog umetničkog dela čine jedan poseban sloj u strukturi tog dela, dok se iz mnoštva konkretnih *a.* izdvaja jedan shematizovan *a.* dela. Prema osnovnoj ideji svoje *real-ontologije*, Ingarden smatra da književno delo nije identično sa svojim konkretizacijama, već ima čisto intencionalno biće, koje kao shematska tvorevina ne postoji ni realno ni idealno, već kvazi-realno. — Huserlovo učenje o aspektivnosti predmeta saznanja, preneseno na područje filozofije umetnosti, imalo je naročito plodnu primenu u modernoj umetnosti, podjednako u slikarstvu i filmu, kao i u književnosti.

Lit.: R. Ingarden: *Das literarische Kunstwerk*, 1931; Z. Konstantinovic: *Fenomenološki pristup književnom delu*, 1969. M.D.

**ASTEIZAM** (gr. ἀστεϊσμός — šala, dosjetka, lat. *dictio urbana, urbanitas*, u vezi sa ἄστυ, *urbis* — grad; u retorici ironična skromnost, podrugivanje samome sebi) — 1. U antičkoj *retorici* podvrsta → **ironije**, ironija prema samome sebi, s jakim elementom → **paradoksa**, jer govornik naizgled šteti vlastitoj stvari. Upotrebljava se samo kad je govornik potpuno uvjeren u svoju pobjedu. — 2. Fino, otmjeno, uljudno i duhovito podrugivanje; izricanje pohvala u obliku pokude i obrnuto; zaobilazan način da se izrekne nešto neprijatno. — 3. Otmjeno, ponešto izvještačeno izražavanje i vladanje svojstveno stanovnicima grada nasuprot jednostavnom, prostoraodnom načinu govora seljaka. Z.D.

**ASTERONIM** (od gr. ἀστήρ — zvezda, övojaz — ime) — Znak od tri zvezdice koji se stavlja umesto imena nekog autora ili naslova nekog dela. Pisac ili delo mogu biti anonimni. Najčešće se *a.* obeležava delo (poglavito pesma) koje je sam pisac ostavio bez naslova. S.K.-Š.

**ASTROFA** → **Astrofičan**

**ASTROFIČAN** (gr. ἀστροφοῦς — nestrofičan, bez → **strofa**) — Odnosi se na stihovano delo u kome nema strofične organizacije, već su stihovi pisani »stihično«, tj. bez grafičkog razmaka ili se grupišu slobodno u grafički izdvojenim fragmentima, koji se zovu i »strofoidi«. Njihova kvalifikacija je, međutim, nejedinstvena. Ž.R.

**AŠIK** (od ar. *ašik* — zaljubljen) — Termin kojim se od početka 16. v. nazivaju tur. putujući narodni pevači. Nazivaju se još i *sazšairima* (*sazyšair*) po instrumentu (*saz* — vrsta tambure) kojim su pratili svoja izvođenja, a nekada i *halkšairima* (*halkšair*), što znači jednostavno »narodni pevač«. Naslednici su drevnih turskih narodnih pesnika-pevača *ozan-a*. Svoj program izvode na javnim skupovima. *A.* je istovremeno i umetnik kreator i izvođač: on peva i recituje sopstvene pesme, ali i prenosi pesničko nasleđe prethodnih generacija, kako *a.*, tako i anonimnih narodnih pevača. Repertoar *a.* je raznolik: od verskih i ljubavnih pesama preko elegija do junačkih pričanja. Bili su naročito brojni u 17. v.; u 19. v., po velikim gradovima, imaju svoja cehovska udruženja. Veoma značajni za očuvanje i širenje narodne tradicije.

Lit.: Köprülü, M. F., *Türk Sazşirlerine ait metinler ve tetkikler*, I–IV, 1929–30; *Encyclopédie de l'Islam*, 1958; *Philologiae turcicae fundamenta*, II, 1964. M.Du.

**ATEKTONSKI** (od gr. ἄ — negacija, i τεκτονικός — vešt u građenju) — Izraz označava strukturu umjetničkog djela koja je obilježena razbijanjem *tektonskog* karaktera (→ **tektonika**), iz čega proizlazi slobodan poredak njegovih dijelova, nesimetričnost kompozicije i otvorenost forme. H. Vefflin je *a.* i *tektonsko*, tj. → **otvoreno** i → **zatvorenu formu**, uveo kao treći par distinktivnih obilježlja *renesansne*, odnosno *barokne* umjetnosti, što je O. Valcel kasnije primijenio u analizi književnih djela *klasične*, odnosno *romantičke* poezije. Kad je u pitanju drama, *a.* forma označava *nearistotelovsku dramu*, → **epsko pozorište** (Brecht) i sl.

Lit.: → **Zatvorene forme**.

Z.L.

**ATELANA** (lat. → *fabulae Atellanac*) — U anonimnom književnom stvaralaštvu antičke Italije vrsta improvizovane scenske → **lakrdije**, verovatno osaćkog porekla (otuda naziv *ludi Oscii* — »osačke igre«), nazvana po kampanjskom gradu Ateli. U tom prvobitnom obliku rano je dospela u Rim (već početkom 3. v. p.n.e.?), gde je ubrzo latinizovana. Posle g. 100. p.n.e., pesnici Pomponije i Novije uveli su *a.* u umetničku književnost Rima. U stilizaciji izraza i versifikaciji povodili su se, donekle, za → **palijatom** i → **togatom** iako su retko unosili pevane odseke (→ **kantika**), karakteristične za te vrste rimske komedije. Prikazivala je niže, plebejske i seoske slojeve, sa puno karikaturnog realizma, ali su se u njoj javljale i parodije

na mitske teme iz tragedije (npr. Pomponijev *Podmetnuti Agamemnon*). *A.* je bila sklona vulgarnom izrazu, opscenostima i grotesknoj komični situacije. Njeni glumci bili su slobodni građani. Služila se maskama (*Oscae personae*) za stereotipne likove nasleđene iz improvizovane, narodne → **farse**. Sačuvani su nam samo fragmenti. Stoga se i nazivi njenih likova (maski) tumače različito, uz pomoć etimologije. Neki od njih ukazuju, verovatno, na dodire između italske (osačke) *a.* i južnoitalske (grčke) *filijake*. Po obimu manja od komedije, književna *a.* prikazivana je u rimskom pozorištu I. v. pre. n.e. posle tragedija sa rimskom tematikom (→ **togata**), na mestu gr. → **satirske igre** (kao → **eksodijum**). Atelanu su ubrzo potisnuli → **mim** i → **pantomim**.

Lit.: H. Hiedel, *Die Sprache der Atellanae*, (dis.) 1941; R. W. Reynolds, »Criticism of individuals in Roman popular comedy«, *Classical Quarterly*, 1943, 37; P. Frassinetti, *Fabula Atellanae*, 1953; isti, *Fabularum Atellanarum fragmentarium*, 1955; M. Будимир – М. Флашар, *Преглед римске књижевности*, 1963. M.F.

**ATETEZA** (gr. ἀθέτησις – ukidanje, odbacivanje) – U filologiji i kritici teksta, pobijanje, osporavanje autentičnosti nekog mesta pri kritičkom izdavanju dela određenog autora.

H.K.

**ATICIZAM** (gr. ἀττικισμός – upotreba antičkog izraza) – Termin antičke kritike i retorike od Cicerona, koji ga je prvi upotrebio u jezičkom značenju. *A.* označava prvo reč antičkog dijalekta, upotrebijenu u nekom drugom gr. dijalektu. Moderna filologija ovim terminom označava stilsku reakciju na → **azijanizam**, oko 2. v. pre n.e., formiranu po ugledu na antičke pisce klasičnog razdoblja – posebno na istoričare (Tukidid) i retore (Isokrat, Demosten). Izučavanje starije književnosti i posebno filologija razvili su se po moćnim školama helenističkog razdoblja (→ **aleksandrijska**, → **pergamonska škola**), pa su se pisali čak i aticistički rečnici za pomoć polaznicima retorskih škola. *A.* je bio prilično snažna struja, koja je uticala i na rim. pisce, i stvorila u lat. prozi koncizan i jasan izraz (Cezar, Ciceron). *A.* je bio aktualan još u 2. v. n.e., kada ga je bilo vrlo teško održati, jer je kao govorna forma već bio utopljen u → **koine**. Tako je *a.* Elija Aristida ili Alkifrona bleđa slika nekadašnje antičke proze. S.S.

**ATMOSFERA** (od gr. ἀτμός – para, σφαιρα – kugla) – Pojam *a.* obuhvata → **ambijent**, ton i → **osećanje**, tj. kako imaginativno

zaokruženje neke teme određenim društvenim ili prirodnim prostorom, tako i neke posebne izražajne oblike u kojima to zaokruženje modulira temu. U delima oštrije racionalne organizacije, kao i u delima utemeljenim na određenim tematskim i formalnim konvencijama, *a.* je po pravilu manje naglašena i manje značajna. Ipak možemo govoriti i o određenoj pastoralnoj *a.* klasicističke poezije, o *a.* duhovne suptilizacije erotskih motiva u Petrarkinom sonetu. U romantičkoj poeziji *a.* se postiže naročito antropomorfnim slikanjem prirode i naglašavanjem njene združenosti s ljudskom sudbinom (Vordsvort, de Vinji), egzotičkim i mračnim evokacijama i nagoveštajima, psihološkim i etičkim simboliziranjem srednjovekovne fantastike i motiva (Bajron, Kolridž) i sl. U drami *a.* se postiže naročito uvođenjem natprirodnih sila i njihovim simboličkim objektivacijama (veštice u *Magbetu*, duh u *Hamletu*, divlja patka kod Ibzena). Obično, dakle, u onom stepenu u kojem je ambijent metaforizovan, u kojem dublje i snažnije prožima i modulira temu, radnju i likove, *a.* je izrazitija i značajnija. Posebno je ovo vidljivo u romanu: dok se kod klasičnih realističkih romansijera ambijent društveno i istorijski konstituise kao racionalno zaokruženje teme (Balzak, Gogolj, kod nas Jaša Ignjatović), dotle u nekim romanima dolazi do oštrijeg metaforičkog uklanjanja granica koje dele prirodu, društvene odnose i unutrašnje svetove pojedinih likova: u *Orkanskim visovima* E. Bronte, npr., sve je to jedinstven smisaoni, slikovni i jezički svet, te je upravo stoga i *a.* veoma naglašena i značajna. Na sličnim pretpostavkama konstituise se i snažna *a.* zločina i grize savesti u romanima Dostojevskog, *a.* groteske u prožimanju društvenog ambijenta i pojedinačnih sudbina u Kafkinom *Procesu* i Andrićevoj *Prokletoj avliji* i sl. *A.* se umetnički ostvaruje, dakle, tonskim i osećajnim moduliranjem tematike, asocijativnim i slikovnim poistovećavanjem spoljašnjeg i unutrašnjeg, prirode i doživljaja, društveno-istorijskog prostora i pojedinačne sudbine, metaforizovanjem stvarnosti i njenim predstavljanjem u jedinstvenoj smisaonoj i imaginativnoj ravni s pojedinačnim ljudskim reakcijama na nju.

Lit.: → **Značenje**.

S.K.

**ATONIRANJE** (od gr. ἀτόνοος – bez zatezanja, bez dizanja glasa) – Slabljenje ili gubljenje → **akcenta** naglašanih reči zbog njegovog metričkog podređivanja akcentu sušedne reči ili prenošenja na proklitiku (→

**akcensatska celina).** U stihu »Ōj Milošu, // nāš rōdeni brate« jednosložnice na početku polustihova obično se u izgovoru atoniraju radi formiranja → **parnosložnog** (četvorosložnog) segmenta, ali se mogu i naglasiti. Istraživači određuju stepen *a.* sluhom, te se javljaju i razlike u proceni. U srphrv. prozi i stihu *a.* nije sistematski obrađeno.

Lit.: → **Prozodija.**

Ž.R.

### AUFTAKT → Anakruza

**AUGMENTATIV** (nlat. *augmentativum*, od lat. *augēre* – uvećavati) – Gramatički naziv za imenicu sa augmentom (prefiks, sufiks) koji joj daje značenje uvećanosti, preteranosti: kućerina – kuća, kišurina – kiša, npr.: »Jože ustane, pruži *ručetine*,...« (Nazor, »Veli Jože«). Često ima pogrdno značenje: »Kako tridest napuni godinah, / svaki dođe kao *babetina*,...« (Njegoš, *Gorski vijenac*). M.Di.

**AUSGABE LETZTER HAND** (nem. – izdanje iz poslednje ruke) – Oznacava poslednju varijantu rukopisa koju je pripremio, redigovao ili odobrio pisac pre smrti. V. → **rukopis**, → **izdanje**, → **autorsko pravo**.

S.S.

**AUTO** (šp., port. *auto* – čin, radnja) – Oznaka za dramu u srednjovekovnom šp. i port. pozorištu. Od početka 16. v. pod *a.* se podrazumevaju isključivo religijski komadi, najčešće jednočinke pisane u stihu i prikazivane o verskim praznicima u crkvama i na javnim mestima većih gradova. Nastali iz → **misterija**, → **mirakula** i → **moraliteta** (12–13. v.) *a.* postaju omiljena zabava naroda, doživljavajući procvat krajem 15. v. u delima brojnih autora, poglavito Španca H. del Ensine i Portugalca Ž. Visentea. *A.* se postepeno, pod uticajem književnosti, odvaja od biblijskih tema, vezuje za svetkovine Pričešća (Corpus Christi), ranije liturgijsko obeležje zamenjuje alegorijskim i simboličkim i kao → **A. Sacramentales** ili **A. del Corpus Christi** dostiže vrhunac, naročito po pesničkim kvalitetima, kod pisaca šp. Zlatnog doba: L. De Vege, Matalvana, T. de Molina i poglavito kod Kalderona, **A. Sacramentales** su krajem 18. v. zabranjene zbog navodnog svetogrđenja, da bi u 19. v. doživeli obnovu širom šp. govornog područja.

Lit.: J. Gregor, *Dus spanische Welttheater*, J. L. Fleckiauskya, *La formation de l'«auto» religieux en Espagne avant Calderon*, 2961.

T.V.

**AUTO SACRAMENTAL** (šp. *auto sacramental* – sveti čin) – Naziv za šp. dramsku vrstu

u jednom činu, religiozne ili svetovne tematike, alegorijsko-simboličkog karaktera, koja je prikazivana u okviru crkvenih praznika. »Autosakramentali su sastavni deo religioznih svetkovina; njihova sadržina je tesno vezana sa praznikom i stoga su predstavljali doprinos liturgijskoj službi crkve.« (Parker) Smatra se da *a.* vodi poreklo od srv. crkvenih predstava (*misterios, moralidades*). U njima su, pored likova iz svakodnevnog života (pastir, sveštenik, vojnik i dr.) predstavljali alegorijski likovi (Nada, Pravda, Greh, Sudbina). Prvi pomen naziva *auto* u značenju dramske vrste potiče sa početka 14. v. (Korominas). H. del Ensina (1469–1529) i L. Fernandes (1474–1542) smatraju se prvim piscima koji neguju *a.*; ova dramska forma stiće neke od svojih najvažnijih osobnosti u delima D. Sančesa de Badahosa (1460–1526) i H. Visentea (1465–1536). *A.* vrhunac popularnosti dostiže u vreme baroka; tada najpoznatiji dramski pisci, najčešće po narudžbini pojedinih crkvenih korporacija, pišu *a.* (Lope de Vega, 1562–1635; Tirso de Molina, 1584?–1648, i dr.). Najpoznatiji barokni pisac *a.* je Kalderon de la Barka (1600–1681). Zbog sve većeg unošenja profanih elemenata i zastranjivanja u izvođenju, prikazivanje autosakramentala u Španiji zvanično je zabranjeno 1765.

Lit.: B. W. Wardropper, *Introducción al teatro religioso del siglo de oro*, 1953; N. D. Sherlgold i J. E. Varey, *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón* (1637–1681), 1961; Ch. V. Aubrun, *La comedia española, 1600–1680*, 1968; A. Valbuena Prat, *Auto sacramentales de Calderón – Prólogo*, 1972; M. Bataillon, *Ensayo de explicación del «auto sacramental»*, 1976; E. Frutos, *La filosofía de Calderón en sus auto sacramentales*, 1981. Lj.S.

### AUTO SAKRAMENTAL → Auto sacramental

**AUTOBIOGRAFIJA** (od gr. *αὐτός* – sam, i *βιογραφία* – životopis) – Opis sopstvenog života od rođenja do trenutka pisanja ili samo određenih etapa života (detinjstvo, mladost). Kao vrsta ima dugu tradiciju. U najstarijim *a.* težište je na vaspitnoj ulozi (*Ispovesti* sv. Augustina, 4. v.); od renesanse unose se pustolovni elementi (B. Čelini); u 18. v. pretvara se u filozofski i pedagoški traktat; sa razvojem romana u sledećem veku prima niz novih odlika i učvršćuje formu. Najkrupniji problem *a.-e* je pitanje verodostojnosti njenih navoda. Vremenska udaljenost trenutaka o kojima autor piše, subjektivan odnos prema događajima i ličnostima i problem sagledava-



nja sopstvene ličnosti mogu umnogome da izmene objektivnu sliku o ljudima i vremenu čije bi sveočanstvo trebalo da bude. Stoga je neophodna obazrivost prilikom prihvatanja njihovog sadržaja. Većina pisaca je svesna ovih eventualnih nedostataka, pa se stoga prilikom pripremanja građe za *a.* služe svojim → **memoarima**, → **dnevnici**ma, beleškama, pismima, zapisima, arhivskim dokumentima, čak i objavljenim tuđim delima slične vrste u kojima se pominju isti periodi, novinskim vestima i sl. Gete je, na primer, opisujući u dubokoj starosti svoj život, sakupljao sve podatke koji su bili makar i u najmanjoj vezi sa njim kako bi što manje izneverio istinu. Razlikuju se dva tipa *a.* Prvom pripadaju *a.* čiji je cilj da uz autorov život što šire i obuhvatnije naslikaju istorijske i političke događaje, tj. da imaju dokumentarno-istorijski značaj. Drugom tipu pripadaju *a.* ličnog tona, u kojima je pažnja usredsređena na samu piščevu ličnost. U našoj literaturi najpoznatija *a.* je *Život i priklučenija* D. Obradovića (1783, 1788).

Lit.: G. Misch, *Geschichte der Autobiographie*, 1953–1962; F. R. Hart, *Notes for an Anatomy of Modern Autobiography*, 1974. Z.B.

**AUTOBIOGRAFSKI ROMAN** (od gr. αὐτός sam, βίωγραφία – životopis) – Za razliku od autobiografske književnosti u širem smislu (→ **memoari**, → **dnevnici**, → **pismo**) *a. r.* slobodnije obrađuje i kombinuje pojedinosti i doživljaje iz kraćeg ili dužeg perioda piščevog života dajući u liku glavnog → **junaka** piščev → **autoportret** i služeći se obično tehnikom → **pripovedanja u prvom licu (Ich-Form)**. Gotovo u svakom realističkom romanu, pa i u onim romanima koji obrađuju teme iz dalekih vremena i zemalja, naći će se i neke autobiografske pojedinosti, ali pod *a. r.* u užem smislu podrazumeva se pre svega delo pretežno utemeljeno u piščevom ličnom iskustvu i životu koje, i pored umetničke slobode obrade, znatnije teži vernom reprodukovanju piščevog ličnog iskustva. Prvim velikim i karakterističnim primerom *a. r.* može se smatrati Geteov roman *Patnje mladoga Vertera* (1774). Gete ovde opisuje u prvom licu svoju nesrećnu ljubav prema Loti (Šarloti) Buf, u koju je bio zaljubljen od maja do septembra 1772. i koja se sledeće godine udala za jednog njegovog prijatelja. Umetnička stilizacija autobiografske građe sastoji se u tehnici → **anticipacije**, kao i u tome što se nesrećna ljubav dosledno kreće u ritmu godišnjih doba, a njena osujećenja postaju deo šire filozofske teme, → **romantičarske**

**ironije**, koja se ogleda u nesrazmeri ljudskih čežnji i stvarnih mogućnosti. Pored toga, Gete očigledno piše nadahnut književnom konvencijom sentimentalnog → **romana u pismima**, te, najzad, povezuje sa svojim ličnim osećanjima i motiv tragičnog samoubistva nekog veclarskog pravника. U stvari, dok se Verter na kraju svoje nesrećne ljubavi ubija, Gete se u izražavanju te ljubavi već nadahnjuje i novom ljubavlju prema Maksimilijani La Roš. Istu slobodu obrade nalazimo i u Dikensovom *a. r.* *David Koperfild* (1849–50), koji verno opisuje Dikensovo detinjstvo i mladost, ali ne predstavlja samo isповest nego i kritiku društvenih nepravdi tog vremena (naročito teških radnih uslova za decu). Karakterističan moderni oblik *a. r.* je roman o umetniku, na primer Džojsov *Portret umetnika u mladosti* (1916), pisan u prvoj verziji u opširnoj i »vernoj« reprodukciji autobiografske građe, a kasnije sažet u formi pomoću koje se romansijer i kritički distancira od svog ličnog iskustva. Još veći stepen kritičke distance ostvaruje se u takvim modernim *a. r.* u kojima romansijer slika i preispituje samog sebe u procesu stvaranja svog romana (A. Žid, *Kovači lažnog novca*; O. Haksli, *Kontrapunkt života*), vodeći dnevnik o romanu koji piše. U našoj književnosti elemente *a. r.* u slikanju ambijenta nalazimo kod mnogih realističkih pripovedača (J. Ignjatović, L. Lazarević, B. Stanković, A. Kovačić i dr.); u Andrićevom Budimiroviću u *Gospodici* nalazimo i neke elemente autoportreta; ali *a. r.* u punom smislu mogao bi se smatrati pre svega *Roman o Londonu* (1972), M. Crnjanskog u kojem se opisuje u slobodnoj obradi i ličnoj proceni velikog umetničkog stvaranja duži period piščevog života s evokacijom niza određenih ličnosti, događaja, doživljaja i lokaliteta. *A. r.* je, dakle, slobodna fiktionalna obrada doživljaja i događaja iz piščevog života, najčešće s autoportretom u liku glavnog junaka, obično pisan u prvom licu, s karakterističnim temama nesrećne ljubavi, društvenih nepravdi koje je sam pisac iskusio ili pak problemima njegovog ljudskog i umetničkog rasta, sazrevanja i književnog izražavanja.

Lit.: R. Pascal, »The Autobiographical Novel and the Autobiography«, *Essays in Criticism*, April, 1959; R. Pascal, *Design and Truth in Autobiography*, 1960; K. D. Müller, *Autobiographie und Roman*, 1976; → **roman**. S.K.

**AUTOGRAF** (gr. αὐτόγραφος – svojeručno napisan). – 1. Svojeručni potpis, isto što i → **autogram**. – 2. Izvorni rukopis, prva

verzija, originalni rukopis autora pre umnožavanja ili štampanja. → **Autogram**.

Lit.: Hamilton, *Collecting Autographs and Manuscripts*, 1969. S.S.

**AUTOGRAM** (od gr. αὐτός – sam, γράμμα – slovo) – Svojeručni potpis; svojeručno; lat. *manu propria* (skraćeno: *m. p.*). K.M.G.

**AUTOLOGIJSKA RAVAN OPISIVANJA**  
→ **Model**

**AUTOMATSKO PISANJE** (fr. *écriture automatique*) – Pisanje bez kontrole svesti, na osnovu → **asocijacija**, slično psihoanalitičkom metodu lečenja pri kojem pacijent govori ono što mu pada na pamet. Predstavlja jednu od glavnih odlika → **nadrealizma**. A. Breton definiše *a. p.* kao izražavanje »stvarnog funkcionisanja misli, u odsustvu svake kontrole razuma, van svake estetske ili moralne preokupacije«. I M. Ristić na sličan način govori o *a. p.*: »Ja tu nemam nikakve zasluge; gledam preko ramena šta moja ruka piše, i čudim se njenoj nepogrešivosti«. Po mišljenju nadrealista, ovaj izliv »produkata psihičkog života« nastaje u stanju spontanog funkcionisanja duha, oslobođenog svih stega razuma i logičkog mišljenja (»psihički automatizam«) – u snu, pod dejstvom alkohola ili droge, u ludilu – i omogućava da se otkrije jedna viša, apsolutna stvarnost, »nadrealnost«, da se osvetle skrivene zone čovekove psihe i upozna autentična ličnost. U užem smislu *a. p.* se može smatrati nadrealističkom teorijom vlastitog stvaralačkog procesa; u širem smislu osnovnim stilskim postupkom nadrealista i drugih modernih pisaca (naročito romansijera → **roman toka svesti**) koji nastoje da bez posredstva racionalne strukture izraze čovekov podsvesni život u umetnosti. Taj postupak počiva prevashodno na slobodnoj → **asocijaciji** ideja; iako po mišljenju nekih novijih kritičara (Dejčis) ostaje otvoreno pitanje koliko je neposredno izražavanje podsvesti u umetnosti uopšte moguće, koliko svest i »nesvesno« posreduje u izražavanju podsvesti, koliko je selekcija (a tim i usmerenje značenja) neizbežna pretpostavka svake jezičke komunikacije.

Lit.: M. Bogdanović, *Stari i novi*, I, 1931; A. Breton, *Manifest nadrealizma* (prev.) 1961; L. Edel, *Psihološki roman* (prev.) 1962. J.Do.

**AUTOPORTRET** (od gr. αὐτός – sam; stfr. *portrait* – naslikan) – 1. Opis vlastite ličnosti, vlastitih doživljaja i duhovnog života

u delima autobiografskog (→ **autobiografija**) ili memoarskog (→ **memoari**) karaktera. Najznačajnija među ovim delima – kao npr. *Ispovesti* sv. Avgustina, *Ispovesti* Žan-Zak Rusoa – obično su više zaokupljena problemima piščevo duhovnog i stvaralačkog života nego autobiografskim činjenicama i pojedinostima, iako ponekad i evokacija takvih činjenica, povezana s određenim periodom piščevoeg života (kao u Tolstojevom *Detinjstvu*, *Dečaštvu*, i *Mladosti*) može biti bitan konstitutivni elemenat autoportreta. *A.* uvek podrazumeva i vlastitu zamisao ili strukturu vlastite ličnosti koja se stvara sa određene stajne tačke (→ **tačke gledišta**), kao i pitanje da li pisac opisuje vlastiti život ili vlastitu iluziju o vlastitom životu; ta pitanja se, kao što je često isticano, veoma lepo ogledaju u naslovu Geteove autobiografije: *Poezija i stvarnost*. No bez obzira na moguće odgovore na ovakva pitanja, osnovno obeležje *a.* jeste traženje i izražavanje »duhovnog identiteta određene ličnosti«. A kako najzad i iluzija nekog stvaraoaca o vlastitom životu može biti veoma značajna, autoportreti nam »nude jedinstvene uvide u modalitet svesti drugih ljudi«. – 2. Lik u književnom delu koji se svojim duhovnim životom, moralnim profilom ili brojnim drugim karakteristikama pretežno zasniva na piščevoj svesti o vlastitom životu (→ **autobiografski roman**). I autoportreti u kojima se pisac usredsređuje na neke svoje doživljaje (npr. Dikensov David Koperfeld, Lorensov Pol Morel u *Sinovima i ljubavnicima*), i oni u kojima su takvi doživljaji prvenstveno potka određene stvaralačke problematike (Židov Eduar u *Kovačima lažnog novca*, Džojsov Stiven u *Portretu umetnika u mladosti*), kao i oni koji su tek nagoveštena skica piščeve svesti o vlastitoj ličnosti (Budi-mirović u Andrićevoj *Gospodici*), ukazuju da se njihova vrednost ne može određivati u okvirima obično nerešivog pitanja »vernosti« nego prevashodno u okvirima pitanja o umetničkoj funkcionalnosti i snazi izvesnih autobiografskih elemenata, koji su u ovakvim slučajevima obično suštinski modifikovani svojim umetničkim kontekstom.

Lit.: R. Pascal, *Design and Truth in Autobiography*, 1960; → **autobiografija**. S.K.

**AUTOR** (lat. *auctor*, fr. *auteur*) – Tvorac nekog dela, obično umetničkog. Prema imenu *a.* utvrđuje se → **autorsko pravo**. Dela nepoznatog *a.* su → **anonimna**, → **adespotna**. Sl.P.

**AUTORIZOVAN PREVOD** – Prevod za koji je autor ili onaj ko ga zastupa (izdavač i dr.) dao ovlašćenje da se po njemu može prevoditi na druge jezike kao sa originala. Po → **autorskom pravu** tvorac književnog, naučnog ili sl. dela ima pravo na svoje delo, pa time i pravo na prevodenje tog dela za vreme koje je zakonom određeno i uz uslove zakonom predviđene. Kao što autor ima pravo na svoje delo, tako ga i prevodilac ima na svoj prevod; on je autor prevoda sa pravima zakonom određenim. Za internacionalno regulisanje prevodenja merodavna je *Bernska konvencija* o zaštiti književnih i umetničkih dela od 1886, kojoj je prišla većina evropskih zemalja i dobar deo vanevropskih, a koja obavezuje te zemlje da prava stranog autora izjednače sa pravima svog autora. Mi.Đ.

**AUTORSKA GLUVOČA** – Termin M. Gorkog, primenjen na slučajeve očiglednih smisaonih i stilskih grešaka u umetničkom delu, koje autori nisu zapazili. Sreću se i u velikih pesnika – Puškina, Ljermontova, Feta, Majakovskog. Bliski su im primeri → **amfibolije**, → **anakoluta** i → **solecizma**.

M.J.

**AUTORSKO PRAVO** – Isključivo pravo umetnika i naučnika da moralno i finansijski, u granicama zakonitosti, koriste svoja dela. Pravo autora zaštićuje se tek otkora i različito se tumači u raznim zemljama. Ipak, sve evropske zemlje (sem SSSR-a), Brazil, Kanada, nekoliko azijskih i afričkih zemalja i Australija, okvirno se pridržavaju *Bernske konvencije* (1886), koja reguliše osnovna pitanja iz oblasti *a. p.* Moglo bi se reći da se na neku vrstu zaštite *a. p.* nalazi u pregledu privatnog i civilnog prava rimskog pravnika Gaja (*Institutiones*, 2. v. n.e.) i u zakonima cara Justinijana (6. v. n.e.), mada se zakon interesovao samo za spovštenike platna na kome je slika, ili za tablice, odn. list na kojem je pisano. U sr. v. bili su zaštićeni »izdavači«, manastiri u kojima su dela prepisivana i rasturana. U 13. v. neki prodavci knjiga sa Sorbone bili su ovlašćeni da prave primerke tekstova koji su se upotrebljavali na univerzitetu. U doba reformacije zavodi se prva kontrola štampe. 1556, u Engleskoj, najveća gilda *Stationer's Company* dobija isključivo pravo štampanja knjiga. U Eng. je donet prvi akt (*Statue 8 Anne*, c. 19.) u kojem se govori o zaštiti prava autora i originalnosti dela. I druge zemlje postepeno uvode zakon o *a. p.* Međutim, tek sa usvajanjem *Bernske konvencije* (*Konvencija* je nekoliko puta dopunjavana,

poslednji put u Briselu 1948.), *a. p.* se zaštićuje u svim zemljama približno jednako. Svako delo koje se prvi put negde objavi ima ista prava i zaštitu kao i delo državljanina te zemlje (princip nacionalnosti). Zaštita *a. p.* se mora poštovati za života autora i 50. g. posle njegove smrti. 1952. u Ženevi je sastavljena »Univerzalna konvencija« kojom se *Bernskoj konvenciji* pridružuju i američke države. Kod nas se poštuje »Zakon o zaštiti autorskog prava« (1968). S.I.P.

**AUTOTIPIJA** (prema gr. αὐτός – sâm, τύπος – udarac, otisak, naknadno termin za štampu: »samotisak«) – Postupak reprodukcovanja slika ili fotografija sa polutonovima, tj. sa tamnijim i svetlijim delovima slike. Otkrio ga je G. Majzenbah 1881, što je omogućilo reprodukcovanje fotografija u novinama i otvorilo nove mogućnosti informisanja. *A.* se dobijaju slike ili novinske fotografije u kojima se svetli i tamni delovi razlikuju po veličini i rasporedu tačkica – tamni delovi se sastoje od gusto zbijenih i punijih tačkica, a svetli od manje ili više razmaknutih tačkica, s tim da su sve tačkice podjednako crne.

Lit.: Hejjo Klajn, *Mali leksikon štamparstva i grafike*, 1979 (prev.) S.S.

**AVANGARDA** (fr. *avant-garde* – prethodnica) – Periodizacijski termin za oznaku modernih književnih → **pravaca** i → **pokreta** u 20. veku, kao nadređeni pojam svim tim pomodnim »-izmima«. Međutim, u praksi se dolazi vrlo teško do zajedničkih stilskih crta *a.*, jer su i estetika i poetika tih pravaca vrlo heterogene i pored niza srodnih crta. Ipak, moguće je, prema A. Flakeru, navesti čitav niz negirajućih (a) i pozitivnih (b) odrednica, koje karakterišu avangardu: a) osporavanje postojećih književnih struktura, antiestetizam, depersonalizacija umetnosti i razbijanje logičke sintakse dotadašnjeg pesničkog jezika; b) izgradnja novih struktura, težnja prema otvorenim i prividno neobaveznim književnim strukturama, variranje istih tema i motiva, uzajamno pretpanje i izmena funkcija pojedinih književnih → **rodova** i → **vrsta**, težnja prema sprezi različitih vidova umetnosti (književnosti i slikarstva, ili muzike, ili filma), uvođenje novih, »nižih« vrsta u književnost (→ **reportaža**, → **agitka**, filmski scenarij, kabaretski → **kupleti** i sl.), kao i → **varvarizama**, → **žargonizama**, → **dijalektizama** u književni jezik, realizacija metafore i grafičko isticanje pojedinih značajnih reči.

Lit.: A. Flaker, »O pojmu avangarde«, *Stilske formacije*, 1976.

**AVANGARDNA DRAMA** → **Drama apsurda**

**AVANTURISTIČKI ROMAN** → **Pustolovni roman**

**AVERZIJA** (lat. *aversio* — odvratanje) — Termin antičke retorike za figuru kojom govornik odvrata pažnju sagovornika od glavnog predmeta razgovora; neprimetno skretanje sa značajnog na sporedno. H.K.

**AZBUČNA PESMA** — Srednjovekovni književni rod, koji se zasniva na ranovizantijskoj tradiciji tzv. »alfabetnih stihova«, gde se početna slova stihova (→ **krajgranesije**, **akrostih**) nižu u alfabetskom poretku. Teorijski istovetan postupak primenjen je u starom slovenskom pesništvu pa su tako nastali azbučni stihovi, azbučne molitve (zbog svoje molitvene prirode), odn. azbučne pesme. Najstarija slovenska *a. p.* je delo Konstantina Preslavskog (10. v.); tu svaki stih počinje odgovarajućim slovom azbuke, verovatno glagoljske. Drukčija je *a. p.* u lenjingradskom ćirilskom rukopisu iz 14–15. v., gde je cela prva reč svakog stiha upravo naziv dotičnog slova azbuke. Smisao sastavljanja *a. p.* je mnemotehnički i didaktički, ali i duhovni: pismo je u srednjovekovnoj kulturi imalo i svoju religioznu funkcionalnost, kao izraz i dejstvo božanskog logosa (»slova«) u njegovom otkrivanju svetu.

Lit.: J. Vrana, *O postanku i karakteru staroslovenskih azbukvara i azbučnih molitava*, *Filologija* 4, 1963; F. V. Mareš, *Azbučna báseň z rukopisu Státní veřejné knihovny Saltykova-Ščedrina v Leningradě* (*Sign. Q I* 1202), *Slovo* 14, 1964; K. Kyeb,

*Азбу́чная моли́тва в славенските литератури*, 1974. D.B.

**AZBUKOVNIK** (stsl. *азбуковѣникъ*, prema gr. ἄλφαβητάριον) — 1. Priručnik za učenje pisma i jezika, bukvar ili rečnik, uglavnom u rukopisnoj građi 16. v. i poznije. — 2. Zbornik izreka poučne prirode, sređenih azbučnim redom (sinonim *alfavitar*), u staroj slovenskoj književnosti kasnijeg razdoblja (17. v.). D.B.

**AZIJANIZAM** (lat. *asianismus*, od gr. Ἀσιανός — prednjo-, maloazijski) — 1. Retorički pokret u antičkom govorništvu i proznom stvaralaštvu, tzv. »novi stil«, koji je u 3. v. pre n.e. osnovao u Maloj Aziji Hegezije iz Magnezije. Kao pomodni stil raširio se po celom gr.-rim. svetu i vladao je sve do 1. v. pre n.e., kada ga je potisnuo suprotan pokret → **aticizma**. Za *a.* su karakteristične, s jedne strane, kratke »iseckane« rečenice, u kojima se posebna pažnja posvećuje ritmičkom naglašavanju i tonskim efektima, a s druge strane, → **kitnjast**, → **bombast stil**, opširan i patetičan, prepun fraza i ret. fig. Sentencioznost i duhovitost su posebno cenjeni u ovom stilu. Najpoznatiji predstavnik *a.* u Rimu bio je govornik Kvint Hortenzije Hortal. U svom ranom stvaralaštvu i Ciceron je bio pod uticajem ovog stilističkog pokreta, iako ga je kasnije osudio zbog njegove preterane izveštachenosti. *A.* je doživeo kratak period oživljavanja u 1. v. n.e. — 2. Lingvistički, azijski način izražavanja na gr. jeziku; reči, izrazi i fraze koje su ant. gramatici pripisivali azijskom govoru, suprotstavljajući mu **pravilan** antički govor.

Lit.: E. Norden, *Die Antike Kunstprosa*, 1923<sup>2</sup>; G. L. Hendrickson, *Classical Philology*, 1, 1906. S.K.Š.

# B

**BAČVANSKE PESME** (*astalske, bačokalice, bačke, bačkulje, grokialice, dikice, iroške, svatovčice, šalajke*) — Kratke lirске narodne pesme u desetercu koje su se pevale u Vojvodini i Slavoniji tokom 19. veka. Pošto su najčešće opevale ljubav prema dragom — »diki«, i pošto su u početku imale ustaljeni pripev *dikice* posle druge stope svakoga stiha, u narodu su ih nazivali *dikice*. **B. p.** su po svom obliku i sadržaju prelazni oblik između dužih lirskih pesama i → **bečaraca**. Iako zahvaćene procesom razgrađivanja (izdvajanje slikovanih distiha; leoninski slik), svedene na samo jedan ljubavni trenutak, iskazan jednom pesničkom porukom i jednim odnosom prema lirskom zbivanju, one su poetski i misaono celovite pesme. Najčešće, sastoje se od desetak stihova, ali mogu biti i znatno kraće (od tri stiha) ili pak znatno duže (čak od dvadeset stihova). Gotovo svaka *b. p.* imala je svoju melodiju, što potvrđuju raznovrsnost dužine njihovih pripeva (od 2 do 13 slogova) i razlike u broju stihova pripeva (od jednog stiha do strofe od četiri stiha). Za *b. p.* kasnijeg datuma teško je utvrditi mesto pripeva bez poznavanja napeva. Pripevi u *b. p.* imaju, pre svega, melodijsku funkciju i nisu izvedeni iz prethodnih stihova. U *bečarcu*, koji je nastao izdvajanjem iz bačkih pesama, ulogu pripeva preuzimaju ponovljeni stihovi pesme.

Lit.: V. Karadžić, *Srpske narodne pjesme*, I, 1953, 650—661; M. Maticki, »Dikice ili bačvanske pesme«, *Prilozi za književnost, jezik, istoriju i folklor*, 1970, knj. XXXVI, sv. 1—2. M. Mat.

**BAGNOD** (fr. *baguenaude* — mahunasti plod pucavac; šegačenje, dangubljenje) — Kraća

pjesma sastavljena bez ikakvog određenog pravila; zbog lakomislenosti obrta i površnosti opažanja često je lišena svakog smisla. Kao forma korištena je u fr. poeziji 15. i 16. v.

Lit.: H. Guy, *Histoire de la poésie française au XVIII<sup>e</sup>s.*, 1910. N.Kr.

**BAJALICA** (*bahorica, basmara*) — 1. Osoba koja se bavi bajanjem, vraćanjem, tj. otklanjanjem bolesti i nesreće pomoću magije; običaj primene drevne narodne medicine kojom su se nekad bavili samo posvećeni u tu veštinu. — 2. U novije vreme *b.* je isto što i → **basma**, odnosno sam tekst koji se uz obred izgovara. Po narodnom verovanju zli demoni izgube svoju moć ako ih sagledamo, što se izražava simbolično, ponavljanjem ili zapisivanjem demonovog imena. Reči ili stihovi isceljujuće moći kojima se izgone zli dusi ritmički su usklađeni sa celinom tajanstvenog rituala, pri čemu se često koristi efekat → **aliteracije** i → **asonance** i ponavljanje jedne (»čarobne«) reči: »Izađe krvav vrač, / na krvavu konju / u krvavu konju / u krvavu sedlu, / kroz krvavo sedlo, / krvavo mu koplje.« (P. Slijepčević, *Prilozi narodnoj metrici*). **B.** često ima molitveni karakter i u njoj se, kao i u folkloru u celini, javlja »dvoverje«, ukrštaj paganske i hrišćanske vere. Od ostalih → **obrednih pesama** i govornih tvorevina sa istom ili sličnom namenom, *b.* se izdvaja slikovitošću i konciznošću izraza i ekspresivnošću »tajnog« jezika. **B.** kao izraz verovanja u magiju reči ima široku primenu u mnogim oblicima narodne književnosti, posebno lirike: »Nešto me je zaboljela glava, / neg' mi zovi bahoricu, majko, / da bi mene

mladu bahorila« (V. Karadžić, *Rječnik*). Moгуćnosti leksike i tehnike *b.* primenio je u svojoj poeziji romantičar Đ. Marković-Koder (*Romoranke*).

Lit.: T. Maretić, »Studije iz pučkog vjerovanja i pričanja u Hrvata i Srba«, *Rad JAZU*, 1882, 60; P. Slijepčević, »Prilozi narodnoj metrici«, *Godišnjak Skopskog filozofskog fakulteta*, I, 1930; M. Knežević, *Antologija narodnih umotvorina*, 1957; Г. Л. Пермяков, *От поговорки до сказки*, 1970; *Славянский и балканский фольклор. Обзор. Текст*, 1981; Lj. Radenković, *Narodne basme i bajanja*, 1982. H.K.

**BAJKA** (starosl. *bajati* – pripovedati) – Narodna pripovetka fantastične sadržine. a) U ovom značenju već u prvoj polovini 17. v. (prema *Rječniku JA*), a naročito u 19. i 20. v.; b) → **basma**, vradžbina (Mijat Stojanović, L. Grdić Bjelokosić); c) sinonim za → **pripovetku**, → **priču** (kod Antuna Radića, Zbornik za narodni život i običaje južnih Slavena, 1897, II). Početak naučnog istraživanja *b.* vezuje se za imena braće Grim, a kod nas za Vuka Karadžića, koji naziva → **gatkama** ili **ženskim pripovetkama** »one u kojima se pripovijedaju kojekakva čudesa što ne može biti« (u predgovoru zbirci iz 1853). Pojam *b.* kao usmene narativne tvorevine u evroazijskom smislu, u punoj raznovrsnosti internacionalnih motiva i mnoštva tipova, najpotpunije se konkretizuje u katalogu tipova Aarne-Tomsonovog *Indeksa* urađenom po istorijsko-geografskoj metodi (→ **narodna pripovetka**). Međunarodni pregled *b.* po sadržini omogućuje se analizom niza tipova *b.* Svaki tip obuhvata varijante iste pripovetke koje moraju biti u genetičkoj vezi. Pojam tipa poklapa se, u stvari, sa pojmom sižea, a definisan je kao tradicionalna pripovetka samostalne egzistencije. Tip se sastoji iz jednog ili više motiva. Motiv je najistinitiji elemenat pripovetke, koji se postojano održava u tradiciji. *B.*, prema tome, predstavlja kompleksnu pripovetku, sastavljenu iz niza motiva, od kojih osnovni mora imati karakter čudesnog. U Arneovom *Indeksu* tipova *b.* nose brojeve od 300–749, i razvrstane su na grupe prema važnosti čudesnog elementa za tok radnje. Ukazujući na promjenljivost tih elemenata, strukturalistički metod (najvažniji predstavnik V. J. Prop) proučava *b.* sa stanovišta važnosti postupaka – funkcija nosioca radnje za tok pripovedanja. Prop izvodi zaključak da su *b.* jednakih funkcija jednotipske, razara Arneov tip i uspostavlja trideset i jednu funkciju u okviru kojih se kreće kompozicija *b.* »Ista kompozicija može biti u osnovi različitih sižea... čitav fond bajki treba posmatrati kao lanac varija-

nata« (*Морфологија сказки*, 1969, str. 103). Tako nastaje i njegova definicija *b.* kao »pripovetke sagrađene prema pravilnom redosledu različitih vidova datih funkcija«. Pored funkcije. Prop utvrđuje i pomoćne elemente koji služe povezivanju funkcija. Pripadajući internacionalnom repertoaru, srpskohrvatske *b.* takođe imaju jedinstvenu strukturu, poseduju sve »funkcije« nosioca radnje, tj. kompozicione konstante Propove sheme. Najveći broj *b.* počinje otmicom ili bekstvom nekog od članova porodice, oduzimanjem nekog dragocenog predmeta ili željom junaka da ga poseduje (funkcija VIII ili VIIIa). Natprirodne sile odvode sestre u *b.* »Baš Čelik«, zmija mladoženja beži od svoje neveste, paunice uzimaju caru zlatne jabuke. Glavni junak odlazi u potragu (XI); najmlađi brat polazi da nađe sestre udate za zmajeve (»Baš Čelik«); trudna nevesta da se sastane za zmijom mladoženjom. Junak se, putujući, obično susretne s nekim koga zaduži te bude nagrađen. Carev sin sreće ribu, lisicu i kurjaka u opasnosti (XII), pokloni im život (XIII), dobija od njih čudotvornu krljušt i dlake (XIV); »Zlatna jabuka i devet paunica«. Svoje putovanje do cilja (XV) junak zatim prelazi bolje naoružan. Bori se sa protivnikom (XVI) i pobeđuje ga (XVIII); izvršava »neizvršive« zadatke, što predstavlja morfološku zamenu borbe i pobeđe. Cilj se ostvaruje (XIX) gotovo uvek uz pomoć onih koje je junak zadužio (treći brat pobeđuje Baš Čelika zahvaljujući zetovima zmajevima; carević nalazi paunicu preko ribe, lisice i kurjaka). Poslednja funkcija koja treba da označi srećni kraj (XXXI) odlaze se. Junaka prilikom povratka (XX) goni još nedotučeni neprijatelj (XXIV) (carević – Baš Čelik; najmlađeg brata s paunicom – zmaj). Lažni junak podvige pravog pripisuje sebi (XXIV). Starija braća dovode devojke koje je najmlađi brat oslobodio (»Čardak ni na nebu ni na zemlji«). Junak mora da dokaže svoj identitet (XXVII). Najzad je nagrađen svadbom i životnom srećom. Na proučavanje motiva i sižea *b.* i njene strukture nastavljaju se istraživanja *b.* kao literarne forme, razmatraju se zakonitosti njenog književnog oblikovanja, istražuje njen stil (Maks Liti). Na prve stilske analize braće Grim, koji *b.* smatraju fantastičnom pričom iz sveta čarolije – Liti nadovezuje osnovne oznake *b.*; daje idealan, čist tip *b.*, zasnovan na primerima Grimove zbirke; ističe jednodimenzionalnost sveta *b.*, koji je čudesan, ali posmatran samo spolja, dok unutar njega postoji bitna zajednička osnova stvarnosti i

nestvarnosti. *B.* sublimira stvarnost, mitskom oduzima moć, magiju i čaroliju, ali i sve profane motive. U njoj preovlađuje karakter umetničko-fiktivnog, koji je odvajajući kazivanja o viđenom, doživljenom, verodostojnom. Njen stil je apstraktan i udaljava je od stvarnosti, ima »lepršavosti« u figurativnom prikazivanju likova, koji su izvan mogućnosti empirijskog saznanja. Oni su izolovani, ali istovremeno i svestrano povezani. Dimenzija vremena je uglavnom isključena. Istraživanja *b.* vezuju se inače za proučavanja *narodne pripovetke* uopšte, čijom se glavnom vrstom ona i smatra. Dok se sva ranija proučavanja svode uglavnom na istraživanje porekla odvojenih motiva, 20. v. donosi posmatranje *b.* kao usmene tvorevine sa najrazličitijih tačaka gledišta: 1. *psihološke* (sledbenici K. G. Junga otkrivaju nadindividualna duševna zbivanja koja se ogledaju u *b.*, istražuju kolektivnu podsvest. — J. Bilz, *Das Märchen und die Phantasie des Kindes*, 1958; H. von Beit, *Symbolik des Märchens*, 3 Bd., 1956); 2) *folklorne* (istraživanja porekla vrsta, uporedna proučavanja, zakonitosti prenošenja tradicije, tipologija, fenomen pripovedanja i pripovedača, problem kolektivnog i individualnog, društvena uloga *b.*, itd.

Lit.: F. Panzer, »Märchen«, *Deutsche Volkskunde*, 1926; В. Я. Пропп, »К вопросу о происхождении волшебной сказки«, *Сов. Этнография*, 1934, 1–2; F. von der Leyen — K. Schier, *Das Märchen*, 1958; W.-E. Peuckeit — O. Lauffer, *Volkskunde, Quellen und Forschungen seit 1930*, 1951; L. Röhrich, »Die Märchenforschung seit dem Jahre 1945«, *Deutsches Jahrbuch für Volkskunde*, Bd. I–III, 1955–1957; E. В. Померанцева, *Русская народная сказка*, 1963; W. Berendsohn, *Grundformen volkstümlicher Erzählerkunst in der Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*, 1921; R. Petsch, *Wesen und Formen der Erzählkunst*, 2. Aufl. 1942; M. Lüthi, *Märchen*, 1964; M. Lüthi, *Volksmärchen und Volkssage*, 1961; E. M. Мелеминский, *Герой волшебной сказки*, 1958; E. M. Мелетинский, С. Неклюдов, Е. Новик, Д. Сечал, »Проблемы структурного описания волшебной сказки« *Труды по знаковым системам*, 1969, IV; В. Я. Пропп, *Морфология сказки*, 1969<sup>2</sup>; C. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale deux*, 1973; C. Brémond, *Les récompensés et les méchants punis*, 1973; M. Bošković-Stulli, *Usmena književnost kao umjetnost riječi*, 1975; ista, *Kroatische Volksmärchen*, 1975; В. Я. Пропп, *Исторические корни волшебной сказки*, 1975; isti, *Фольклор и действительность*, 1976; В. Бурин, *Антология народных приповедаек*, 1977; A. Jolles, *Jednostavni oblici* (prev.), 1978; M. Bošković-Stulli, *Usmena književnost*, 1978; В. Betelhajm, *Značenje bajki* (prev.), 1979; V. Biti, *Bajka i predaja*, 1981.

**BAJRONIZAM** (po eng. pesniku Bajronu) — Kult osećajnosti i pobune u ime idealistički usmerenog individualizma, koji oko 1820. g. postaje jedno od osnovnih obeležja evropskog romantizma. Pod uticajem Miltonovog Satane kao preteče, Šilerovog Karla Mora (iz *Razbojnika*, 1781. g.), a neposredno inspirisani junacima iz Bajronovih spevova početkom 19. v. (*Čajld Harold, Konrad, Lara, Manfred, Kaur*), evropski romantičari stvaraju niz bajronovskih likova u svojim delima (Puškinov *Onjegin*, Igooov *Ernani*, Antonio A. Dime, *Žan Žbogar* Š. Nodjea, *Pečorin* Ljermontova itd.). Iako izražavaju različite vidove *b.* — od obične preosetljivosti, nesrećne zaljubljenosti, narcizma i → **satanizma** do društvene pobune i → **Weltschmerza** — svi oni poseduju isto osnovno obeležje: svest o podvojenosti i sukobu (između »srca« i uma, patnje i buntovništva, individue i društva, ideala i stvarnosti). Bajronovo angažovanje u grčkom ustanku i njegova smrt u opsednutom Misolongiju, kao i Puškinova smrt u dvoboju, u tom smislu simbolizuju najveću ambiciju *b.*: življenje sopstvenih ideala, izraženih u umetnosti. Govoreći o inspiraciji *b.* u poeziji B. Radičevića, L. Kostića i Đ. Jakšića, J. Škerlić naročito ističe njeno prisustvo u »simpatiji za tip hajduka« (J. Škerlić: *Omladina i njena književnost*).

Lit.: B. G. Lyons, *Voices of Melancholy*, 1973. N.K.

**BAKHEJ** (gr. βακχῆλος, lat. *bacchius*) — Trosložna stopa sastavljena iz jednog kratkog i dva duga sloga (U — ). U gr. poeziji javlja se kao sinkopirani jamb, a čest je i u rimskoj komediji (kod Plauta) kao bakhijski tetrametar: nám vǒx mē / přécañt (um h) — uc fǒrās ēxcítāvīt. Ova vrsta metra upotrebljavana je, kako se pretpostavlja, u gr. religijskim pesmama ispevanim u čast boga Dionisa koji se zvao i Bakho (gr. Βάκχος). V.Je.

**BALADA** — 1. U pisanoj književnosti, umjetnička balada (ital. *ballata*, prov. *balada* — plesna pjesma). Pojam *b.* označavao je u raznim periodima evr. istorije knjiž. različite knjiž. žanrove. Za taj je književni pojam osnovno da objedinjava sve tri izražajne mogućnosti (lirsko, epsko i dramsko), te je *b.* po tome mješovita forma. Njezine su karakteristike u načelu najbolje izražene u Geteovu shvaćanju, prema kojemu *b.* treba da ima u sebi nešto tajanstveno. Tajanstvenost proizlazi iz načina pripovijedanja (ne iz građe); predmet, ličnosti, njihova djela i samo zbivanje moraju biti predočeni tako da uzbuđuju či-

taočevu uobrazilju i duh. Koristeći se lirskim, epskim i dramatskim sastojcima, emocionalna je pratnja *b.*, ipak, naglašeno lirska. Prema porijeklu i genetičkom rastu treba razlikovati razvoj *b.* posebno u romanskim i posebno u germanskim zemljama. a) U romanskim je književnostima *b.* još u doba usmene književnosti pjesma što je pratila ples (prov. *balada* ili *danza*, ital. → *ballata* od srednjelat. *ballare* – plesati). U 14. v. je dobila čvrstu vanjsku formu, čija je osnovna značajka sadržajno (a ne samo muzikalno) relevantan → **refren**. Srednjovjekovna fr. umjetnička *b.*, čiji je najznačajniji predstavnik F. Vijon (npr. »Balada o gospama negdašnjih vremena«), imala je uz tri strofe i početnu, koja se zvala »anvoa« (fr. → **envoi**). Poslednji stih prve strofe pojavljivao se u svim drugim strofama kao refren. Broj stihova u strofi odgovarao je broju slogova u stihu; svaka je strofa rimovana po istom modelu. U šp. svijetu *b.* odgovara struktura → **romance**. b) U germanskim je književnostima *b.* razvila više formalnih mogućnosti. Na njezinom početku nalazi se junačka *b.*, koja potječe još iz doba usmene književnosti (oblikovana među Gotima između 4. i 5. st., prešla k Langobardima, Bavarcima, Francima i preko Donje Njemačke u Skandinaviju). Njezin je najznačajniji predstavnik *Pjesma o Hildebrandu* (*Hildebrandslied*, oko 800. godine). Prema građi, junačka se *b.* oslanja na → **sage**, ali ne u smislu prikazivanja povijesne zbilje. U njezinom je središtu tragika pojedinačnoga, dok je osnovni etički pojam čast. Kršćanska su shvaćanja, ukoliko se uopće pojavljuju, bez značenja. Stihovi su dugi i aliteracijski (→ **aliteracija**), vezani pretežno u strofične oblike; stil je jednostavan, ali pun varijacija. Kompozicijski, junačka je *b.* ispunjena malim brojem scena, likova, preskakivanjem u vođenju fabule i s težnjom ka dramatičnom dijalogu. Sve su to osobine koje su *b.* osposobljavale za usmeno prenošenje. Na tom su području značajni tekstovi eng. književnosti (»Robin Hud«). Objavom zbirke *Reliques of Ancient English Poetry* (1765) biskupa T. Persija i → **mistifikacijama** Dž. Makfersona, *Ossian* (*Ossian*, 1760) pojavili su se značajni literarni tokovi koji su *b.* kao pjesnički oblik učvrstili i razgrnuli njezine strukturne mogućnosti. Eng. riječ *ballad* prihvaćena je u Njemačkoj, odakle se, potpomognuta predromantizmom i romantizmom, počela prenositi u ostale evropske književnosti. Specifičan je razvoj junačka *b.* imala u Skandinaviji, gdje se dulje zadržalo poganstvo i gdje je i kršćanstvo bilo tolerantnije. Mitske su osnove i karakteristike najočitije u

pjesništvu → **skalda** (starija i mlada *Eda*). Uz junačku *b.*, vezana za dvorski ambijent, s pojavljivanjem građanstva nastala je *narodna b.* Karakteriziraju je čvrsta podjela u → **strofe** i → **rima**, dok je sadržajno njena najznačajnija novost zamjenjivanje tragičnoga završetka sretnim ponovnim viđenjem glavnih ličnosti, što je odgovaralo ukusu građanstva u kasnome sr. v. Narodna je *b.* cvala između 14. i 16. st., nakon toga slijedi naglo opadanje (preko razbojničkih, jezivih i sentimentalno-ljubavnih tema), da bi na kraju 19. st. postala popijevka za sajmove i narodna veselja. Kao takvu, narodnu su *b.*, između ostalog, preuzeli A. Holc i F. Vedekind, dok joj je B. Brecht dao novi zamah. Treći je tip *b.* tzv. »umjetnička« *b.*, čije je pojavljivanje uslijedilo nakon opadanja narodne. Njezina povijest započinje 1773. godine, kad je G. A. Birger objavio svoju »Lenoru«, u kojoj je majstorski spojio folkloru građu (pohode mrtvacu), suvremenost (tridesetogodišnji rat) i naturalistički izraz. J.V. Gete i F. Šiler, zajedno sa svojim suvremenicima, taj su tip *b.* podigli na literarno istaknuto mjesto. U to se vrijeme umjetnička *b.* pojavila i među Slavenima (A. Mickjevič, A.S. Puškin, K.J. Erben, A. Šenoa, L. Kostić, J. Jovanović Zmaj, F. Prešern). Slavenske su književnosti već prije toga imale u usmenom pjesništvu takvu vrstu pjesama, što je upravo romantičarima dobro došlo. Ta je obilata praksa razvila tri značajnije stvaralačke mogućnosti: 1. numinoznu *b.* (s duhovima), 2. idejnu *b.* i 3. *b.* sličnu pripovjednoj pjesmi. Za numinoznu *b.*, koja se često naziva i nordijskim tipom *b.*, značajne su težnja ka sadržajnoj privlačnosti i situacije jeze i straha, a P. Ludvih Kemphen kao njezinu osnovu navodi odnos prema iracionalnom. Taj je odnos realiziran prvenstveno s pomoću magije prirodnih sila (J.V. Gete, »Ribar«), magije smrti (G.A. Birger, »Lenora«) i duhova (J.V. Gete, »Mrtvački ples«), a može biti i u kontekstu snova, mita, povijesne ili suvremene zbilje. U idejnoj *b.* zbivanje proizlazi iz djelovanja junaka na konfliktom području etosa i ljudskosti. Prva od *b.* te vrste jeste »Pjevač« J.V. Getea (1783). Uz Getea najveći je predstavnik F. Šiler, koji je *b.* te vrste izričito povezao sa svijetom morala (svjestan čovjek u borbi sa silama objektivnosti, prirode; ugroženi smisao života, i tome slično). Idealizacija sadržaja dolazi od izražaja i u deklaratorskom tonu, koji treba biti vanjski izraz ozbiljnosti odabranoga problema. Pripovjedna je pjesma zajednički naziv za *b.* slične tvorevine koje se ne mogu svrstati ni u jednu od spomenutih sku-



pina. Njezin je opseg vrlo različit, a i forma je raznolika. Najznačajniji tipovi, prema idejno-sadržajnom kriteriju, jesu slijedeći: socijalna *b.* (npr. H. Hajne, B. Breht), humoristička *b.* (poznata iz djela manje značajnih predstavnika) i »angažirana« pripovjedna pjesma, koju je razvilo naročito pjesništvo 20. st. (B. Breht, G. Ben, G. Gras i drugi). Tim je tipom *b.* kao pjesnički oblik u novo vrijeme doživjela obnovu i potvrdila svoju životnost.

Lit.: V. Beyle, *Die Begründung der ersten Ballade durch Bürger*, 1905; O. Ritter, *Geschichte der französischen Balladenformen*, 1914; H.H. Cohen, *The Ballad*, 1915; H. Lohre, *Von Percy zu Wunderhorn*, 1922; P.L. Kämpchen, *Die numinose Ballade*, 1930; M.D. Papin, *Traité de la ballade française*, 1930; W. Kayser, *Geschichte der deutschen Ballade*, 1936; W. Kayser, »Von Wesen der gegenwärtigen Balladendichtung«, *Klingsor*, 1938, 15; W. Kayser, »Die Erneuerung der Ballade um 1900«, *Die neue Literatur*, 1939, 40; F. Degener, *Formtypen der deutschen Ballade im 20. Jahrhundert*, 1961; W. Hinck, *Die deutsche Ballade von Bürger bis Brecht*, 1968; W. Freund, *Die deutsche Ballade*, 1978, J.P.

– 2. *Narodna ili usmena* (eng. *popular Ballad*) – Relativno je kasno označena tim pojmom budući da najstarija eng. *b.* »Juda« potiče iz 13. v. Termin *b.* u bitno drugačijem značenju od svog provansalskog etimona (balar), predložio je pesnik V. Šenston 1761. T. Persiju označavajući njime dramatičnu narodnu narativnu pesmu. To određenje bilo je zasnovano na neposrednom iskustvu i ubrzo je usvojeno u evropskoj folkloristici. Kolevka narodne *b.* su Engleska i Škotska, čije tradicije čuvaju umetnički savršene obrasce ovog žanra. *B.* je kraća usmena ili → **narodna pesma** koju obeležava jedinstvo nejednako zastupljenih činilaca epskog, lirskog i dramskog izraza. *B.* ima narativni karakter, a priča se kazuje ili peva u trećem licu (srodnost sa → **narodnom epskom pesmom**), dok je radnja bitno uslovljena i duboko prožeta emocijom (srodnost sa → **narodnom lirskom pesmom**). Razlučivanje *b.* od srodnih žanrova nije uvek moguće jer siže svojstven *b.* može biti oblikovan i po zakonima poetike epske pesme. Dramski karakter *b.*, dijalog i monolog, koji neočekivano otkrivaju sukobe strasti i naravi junaka, redukcija elemenata sižea, sugestija umesto motivacije, skrivanje umesto otkrivanja (»tamna mesta« u »Hasanaginici«), slutnja umesto saznanja, odsustvo punih imena i spoljašnjeg opisa junaka i mesta zbivanja – to su bitna obeležja ovog žanra. Prop smatra da je prenošenje težišta sa spoljašnjeg »fabuliranja« na dočaravanje unutarnjeg plana ljudskog ži-

vota bio krupan korak u razvoju usmene poezije. Predmet *b.* nisu junački podvizi, već unutarnji duševni potresi, i ta specifičnost sižea dovela je i do stvaranja posebnih stilskih postupaka. Tehniku građenja sižea, po pravilu, ne odlikuje epska postupnost i hronologija, već skokovito sprezanje najdinamičnijih iracionalne motive u postupcima junaka. Kao deo usmene tradicije *b.* se stvara i prenosi usmenim putem po opštim zakonima koji određuju forme usmenog književnog izraza i njihovog odnosa prema stvarnosti. Ta opšta načela objedinjuju *b.* evr. narodâ u jednu porodicu i pored nacionalnih i istorijskih posebnosti, razlika u jeziku, formi i građi, nejednake zastupljenosti epskog i lirskog, opšteg i individualnog doživljaja (težnja prema epskoj odnosno lirskoj *b.*). Najveći broj evr. *b.* ima → **internacionalne motive**: nesrećni ljubavnici kojima roditelji uskraćuju pravo na ličnu sreću (»Smrt Omera i Merime«), zla maćeha, rodo-skrvni greh, okrutna majka, mrtva draga ili umrli ženik, nasilna udaja, zla svekrva itd. Razvijanje i kombinovanje motiva, zastupljenih i u pisanoj književnosti, zavise od opštih zakona usmenog oblikovanja (→ **narodna književnost**), od posebnih istorijskih uslova, od stepena duhovne kulture i tradicije i, u konačnom obliku, od ličnih sklonosti i dara pevača ili kazivača. Pored porodičnih, lirsko-dramski obeležnih i najbrojnijih *b.*, značajne su i epski stilizovane *b.* o odmetnicima i pustolovima (Robin Hud), i one koje imaju istorijsku podlogu (istorijske *b.*). *B.* severne Evrope mahom su strofične, sa ponavljanjima, potom i refrenima, prvobitno namenjene izvođenju uz muzičku pratnju. Pojava profesionalnih pevača, koji su pesme menjali prilagođavajući ih zahtevima određenog društvenog sloja, vremena i mode, kao i pojava štampe, doveli su do znatnog raslojavanja i diferenciranja ovog žanra. Za skupljanje, štampanje i proučavanje *b.*, kao i folklorâ u celini, najveći značaj ima epoha evr. → **romantizma**. Tada su spasene od zaborava neke među najboljim i najstarijim *b.*, posebno u severnoj Evropi. Pionirski posao skupljanja i štampanja obavio je biskup T. Persi (*Reliques of Ancient English Poetry*, 1765). Najpotpunija je Čajldova kapitalna zbirka u kojoj su *b.* grupisane po motivima (F.J. Child, *English and Scottish Popular Ballads*, 1882–1898). Otkrivanje i objavljivanje usmenih *b.*, kao i drugih izvornih dela usmene književnosti, pratila je karakteristična pojava književnih → **mistifikacija**, kakva je bila Makfersonova (→ **osijanizam**), Merimeo-

va, Nodjeova, grofice Rozenberg i dr. Prihvatajući ovu formu usmene poezije, pesnici evr. romantizma razvili su književni oblik *b.*, posebno usavršavajući, u duhu poetike romantizma, neka svojstva sižea pramodela: čudesno, tajanstveno, fantastično (Berns, Birger, Gete, Kolridž, Šiler, Puškin, Skot). Slovenske usmene *b.* nisu jedinstvene: zapadnoslov. su pretežno lirске, strofične i ponekad s pripевom; južnoslov. obeležava jedinstvo i češće ostvarena srazmera lirskog i narativnog činioca. Ova razlika objašnjava se književnim uticajima na zapadnoslov. *b.*, a ukoliko se strofičnost javlja u južnoslov. *b.* ona se vezuje za igru i horsko pevanje pojedinih delova pesme (v. i. → **duma**). U nauci je danas prevladalo mišljenje da su čuvari i prenosioci *b.* uglavnom žene, što se posebno odnosi na one sa tematikom iz porodičnog života. Kao i lirске pesme, najčešće ih kazuju ili pevaju žene. Po svom društvenom položaju i po instinktu, žena je bila manje-više izolovana i udaljena od uticaja spoljašnjeg sveta, od velikih istorijskih događaja i od dodira sa profesionalnim pevačima. Ovoj tezi odgovara i jedno od unutarnjih svojstava *b.* Naime, one u najvećem broju pevaju o sudbini žene, poglavito o ljubavi, i iz »ženske perspektive«. Delikatno i saosećajno, psihološki izniansirano, pevačice su transponovale u poeziju svoju unutarnju stvarnost, onu sferu koja za epskog pevača nema primaran značaj. Zapis najstarije naše *b.* u dugom ili bugarštičkom stihu (→ **bugarštice**) zasluga je pesnika P. Hektorovića. U svoje delo *Ribanje i ribarsko prigovaranje* (1568) on je uneo, pored ostalih, i *b.* »Marko Kraljević i brat mu Andrijaš« s biblijskim motivom bratoubistva, koju je zabeležio, zajedno s drugim pesmama, od običnih ljudi, ribara. Hektorović je bio prvi i dugo vremena jedini koji je uz neke tekstove pesama doneo i melografske zapise. Među starije izvore usmenih *b.* spada i *Erlangenski rukopis*, čiji ga je izdavač, slavista G. Gezeman, datirao na prve tri decenije 18. v. Ali slavu naših *b.* širom Evrope pronela je znamenita »Hasanaginica«. Objavljena prvi put, u originalu i ital. prevodu, u putopisu ital. opata i prirodnjaka A. Fortisa *Putovanje u Dalmaciju (Viaggio in Dalmazia, 1774)*, »Hasanaginica« ubrzo dolazi u ruke mladom Geteu (1775), koji je prevodi na naš jezik (*srpski trohej*), a kasnije unosi među svoje originalne pesme. Ovaj prevod dobija posebno mesto u Herderovoj zbirci narodnih pesama (*Volkstlieder, 1778*), a slavu ove *b.* proneli su prevodioci, pesnici svetskog glasa (Nodje, Mickjević, Merime, Puškin, de Nerval, Skot, Tomazeo,

Ahmatova, i dr.). Pojava V. Karadžića obeležila je epohu u istoriji naše kulture i književnosti, posebno usmene. Iako se on nije posebno bavio *b.*, one su dobile značajno mesto u njegovoj zbirci, potom i u njegovim opažanjima o formama i poetici usmene poezije. On ih je označio kao pesme *na medli* (između epskih i lirskih), a kao najčešću tehniku izvođenja naznačio je *kazivanje*. Naše *b.* ispevane su u arhaičnom dugom i osmeračkom stihu, a najbrojnije su u → **desetercu**. Neke su očuvale drevnu trostruku strukturu sižea, osobeno gradirano ponavljanje (cumulative repetition), različito od doslovnog → **epskog ponavljanja** i uslovljeno emocionalnom tenzijom. Ovaj postupak smatra se rudimentom davnašnjeg kolektivnog izvođenja. Na nivou građe *b.* sadrže pradávná verovanja ali i istorijske uspomene, tragove paganskog osećanja jedinstva sveta i čoveka ali i dvoverje, ornamente narodne fantastike ali i stvarne događaje. No poimanje pojava u prirodi, društvu i ljudskoj svakidašnjici dobija u *b.* posebne oznake sudbinske neminovnosti: »Balada mora sadržati i nešto epsko, istorijsko, mitsko, kosmičko, svakako nešto narativno, ali uz element *kobi*, mističke neumoljivosti.« (I. Sekulić, »O prevodenju, o zbirci partizanskih pesama, o prevodu Anice Savić-Rebac tih pesama na engleski jezik«, *Književnost, 1949*, str. 11–12). Najbrojnije su naše *b.* o sukobima između krvno ili emotivno vezanih ljudi. Porodica se, po pravilu, javlja kao neprikosnoven autoritet, kao kolevka i čuvar patrijarhalnog sustava običajnih, moralnih i društvenih normi. Psihološki i moralni sukobi u odnosima pojedinac-porodica, etičke krajnosti i njihovo dramatično razrešenje, čine unutarnju sadržinu najvećeg broja naših *b.* Moralna pobeđa u porazu i duševni heroizam u stradanju kristalizacija su vekovnog ljudskog iskustva opevanog u *b.* Dramatična suprotnost »para« ljubav/mržnja, strasti koje se isključuju, najjača je motorna sila koja dinamizuje radnju usmeravajući je najčešće prema tragičnom raspletu, iz kojeg se ljubav pokazuje kao tragično osećanje. *B.* obično neposredno fiksira jednu situaciju u kojoj se čovek, sticajem okolnosti i udesne neizbežnosti, iznenada zatekao (početak »Hasanaginice«). Unutarnja drama razotkrivanja tajne, greha, *kobi*, zlodela, ispunjenja kletve ili dejstva uroka, dovode do preokreta u kojem se tragičan ishod javlja kao jedino moguće. *B.* dočaravaju tamnu stranu ljudskog, potiskivane razorne sile u čoveku izmamljene iz tmine podsvesti i nagona, što se naglo oslobadaju sučeljavajući se sa svojim suprotnostima. Mladost i lepota, du-

ševnost i ljubav najčešće su žrtve kobnog spleta okolnosti, predodređene da stradaju od zlih i nedokučivih sila oličenih u tajanstvenim predznacima i predskazanjima, u čoveku ili u stihiji. Ali tragičan doživljaj ozarava krepki stoicizam srca junaka *b.*, nepokolebljiva vera koja, uz najveće žrtve, brani ljubav od razornog dejstva mržnje, dobrotu i plemenitost od opačine i okrutnosti. Nadanje je san koji stoji iznad poraza i gubitka, iznad same smrti.

Lit.: F. Marković, »Prilog estetičkoj nauci o baladi i romanci«, *Rad JAZU*, 138, 1899; D. Subotić, *Jugoslav popular Ballads*, 1932; J.W. Entwistle, *European Balladry*, 1939; M.J. Hodgart, *The Ballads*, 1950; M. Braun, »Zum Problem der serbo-kroatischen Volksballade«, *Opera Slavica*, 1963, IV; Н. Кравцов, »Славянская народная баллада«, *АН СССР, Ученые записки Института славяноведения*, Т. XXVIII, 1964; Б. Н. Путилов, *Славянская историческая баллада*, 1965; D. C. Fowler, *A literary History of the Popular Ballad*, 1968; В. Я. Пропп, *Фольклор и действительность*, 1976. Н.К.

**BALAGAN** (od pers. *balahane* — gornja soba) — Improvizovana scena za pozorišne i cirkuske predstave o uskršnjim praznicima u Rusiji počev od 18. v. Na repertoaru *b.* nalazile su se dramatizacije rus. i stranih pripovedačkih dela, arlekinade i intermediji, pantomime sa istorijskom i ratnom tematikom, dela rus. dramskih autora. Tehnikom *b.* koristili su se i posleoktobarski pozorišni stvaraoci, naročito V. Mejerholjd. M.J.

**BALATA** (ital. *ballata*, od *ballare*-igrati) — Pesma koja prati igru (→ **igračka pesma**), šaljive ili ljubavne sadržine (u početku su je zvali *canzone a ballo* — pesma za igru). *B.* je tipično ital. lirska vrsta, narodnog porekla, metrički veoma rano utvrđena. Sastavljena je od kratkog uvodnog refrena, koji se naziva *ripresa*, i nekoliko (najčešće — četiri) strofa. *Ripresa*, koja rezimira ono o čemu se govori u celoj pesmi, ponavlja se posle svake strofe. Kao knjiž. oblik *b.* se javlja od 13. v., da bi se izgubila u 17. v. Varijante *b.-e* su → **lauda**, → **frotola** i → **karnevalska pesma**.

Lit.: F. Flamini, *Notizia storica dei versi e metri italiani dal Medioevo ai tempi nostri*, 1919. M.Di.

**BALET** (fr. *ballet*) — Scenski oblik u kojem je dramska radnja predstavljena plesom i → **mišikom** uz muzičku pratnju. Iako je još u srv. pozorištu i elizabetanskim → **maskama** ples često imao važnu funkciju, u modernom obliku *b.* vodi poreklo sa dvora Luja XIV. Igraјуći i sam («kralja — sunce» u *Baletu noći* 1653. g.) Luj XIV je pružio podršku Molijeru i

Liliju da zajednički razviju novostvoreni oblik dvorskog *b.* Pojavom profesionalnih plesača u prvoj polovini 18. v. dolazi do razvoja prvobitnih dvorskih konvencija, naročito odbacivanjem svećanih kostima, koji su onemogućavali složenije i elastičnije pokrete u igri. No reforma *b.* je dovršena tek 1760. g. kada je Ž.Ž. Nover u manifestu *Pisma o plesu i baletima* pod uticajem Rusoa istakao ideal »povratka prirodi« i jednostavnosti klasičnih oblika. Praktično, Noverine reforme su dovele do još većeg pojednostavljenja kostima i pokreta, kao i do pomeranja naglaska sa tehničke virtuoznosti, na emocionalnu ekspresivnost i mišičko izražavanje dramske radnje. U znaku tih ideja nastao je najpoznatiji romantični *b.* *Silfida* (1832. g.), a muzički i dramski elementi su postali još značajniji u *Žizeli* (1841. g.), za koji je dramsku ideju dao T. Gotje. Krajem 19. v. *b.* postaje popularan i u drugim evropskim zemljama, naročito u Rusiji, gde je 1877. g. prvi put izvedeno *Labudovo jezero*, za koje je muziku napisao Čajkovski. U 20. v. rus. trupa S. Djačiljeva je svojim eksperimentima sa unošenjem folklornih elemenata dala snažan podstrek modernom *b.* Mnogobrojnim gostovanjima i dužim delovanjem u Parizu i Londonu, Djačiljev je naročito uticao na fr., eng. i am. *b.* U najnovije vreme baletski elementi su često inkorporisani u glumačku igru tzv. »fizičko teatro«. Sa druge strane, moderni *b.*, naročito u SAD, često napušta klasični kostim i pokret, unoseći nove dramsko-mimetičke elemente. N.K.

**BALKANOLOGIJA** — Interdisciplinarna naučna oblast koja se bavi Balkanskim poluostrvom kao zasebnim lingvističkim i kulturnim fenomenom. Nastala je krajem 19. i početkom 20. v., kad se zaključilo da balkanski jezici, koliko god različiti (indoevropski — semitski, među indoevropskim roman., slov., gr.) pokazuju slične fenomene u međusobnom kontaktu (→ **kalk**) i mnoge tragove međusobnih uticaja. U narodnim, usmenim književnim oblicima, posebno u zajedničkim motivima, sličnosti su bile još veće. Zajedničko robovanje pod Turcima i tur. uticaj doveli su do neophodnosti da se svako istorijsko ili kulturološko izučavanje Balkana zasniva na komparativnom metodu. Koncept *b.* kao interdisciplinarne oblasti načinjen je uglavnom prema isto tako interdisciplinarnom modelu **klasične filologije**. U poslednje vreme, koncept »balkanske lingvistike« pretrpeo je izvesne kritike i promene, ali takve promene nisu dodirnule oblasti balkanološki zasnovane istorije knji-

ževnosti, etnologije, istorije i istorije kulture. *B.* se zasniva na ne uvek veoma preciznom geografskom određenju Balkana, ali se, bez obzira na proširenja i ograničenja, ipak svodi na geografske postavke Jovana Cvijića. Naročiti procvat doživela je između dva svetska rata, kada se razvila i u balkanskim zemljama koje su ostvarile nacionalnu nezavisnost. Tada su posvuda osnovani nacionalni balkanološki instituti, balkanološki časopisi i udruženja (kod nas *Revue internationale des études balkaniques* M. Budimira i P. Skoka), a razgranala se i razuđenost *b.* kao discipline: posebno se razvila balkanološka etnologija i paleobalkanologija, istovremeno na područjima arheologije (Miloje Vasić) i lingvistike. Posle drugog svetskog rata, bila je primetna oseka u razvoju *b.* u balkanskim zemljama, ali su posvuda očuvane nacionalne balkanološke institucije (npr. *Balkanološki institut SANU*), da šezdesetih godina *b.* doživi novi procvat. Nesumnjivo je da u svetu ima dosta lingvističkih i kulturnih oblasti koje i po sudbini i po raznolikosti podsećaju na Balkan, ali je njegova civilizacijska posebnost nastanak i trajanje antičke gr. civilizacije, i zatim objedinjavajuća težnja vizant. i tur. civilizacije. To je na svakom nacionalnom području dovelo do različitih fenomena koji se teško mogu ispitivati van zajedničkog konteksta.

Lit.: K. Sandfeld, *Linguistique balkanique*, 1930; M. Budimir, *Sa balkanskih istočnika*, 1969. S.S.

**BANDURIST** — Ukrajinski narodni pevač; dobio ime po *banduri*, višestrunom instrumentu koji je sličan kobzi. Češće no *banduristu*, upotrebljavaju se nazivi *kobzar* i *lirnik*. V.N.

### BARBARIZAM → Varvarizam

**BARCELETA** (ital. *Barzeletta* — šala, dosetka) — Poetski sastav sl. → **frotoli**. Šaljiva narodna pesma za igru, sastavljena od sedmeraca i osmeraca, koja se pevala na karnevalima i na svečanostima. Bila je rasprostranjena naročito u 15. v.

Lit.: F. Flamini, *Studi di storia letteraria italiana e straniera*, 1895. M.Di.

**BARD** — Reč keltskog porekla, sa značenjem »pesnik« ili »pevač«, istorijski označava velške i irske narodne pevače koji su u doba plemenskog života tih naroda slavili podvige svojih vođa. Danas se katkad upotrebljava u običnom značenju »pesnik«, ali najčešće ima uzdignut smisao i označava pesnika koji uživa izuzetno uvaženu u svom narodu ili izražava

velike nacionalne težnje. Tako je kod Srba St. V. Kačanski nazivan »Stari bard« (J. Skerlić, *Istorija nove srp. knjiž.*), a A.G. Matoš naziva Harambašića »hrv. b.« (A.G. Matoš, »A. Harambašić«, 1912). Kod Engleza je naziv *b.* davan Šekspiru. D.P.

**BARDIT** (fr. *bardit* — ratna pjesma) — Riječ *barritus*, odn. *barditus*, u značenju »rika slo-nova«, ratnički usklik Germana, koji pominje i Tacit. u djelu *De Germania* (III, 2). Neki romantičari (Šatobrijan, *Martyres*, VI) nazivali su tako ratničke pjesme u slavu vojskovođa ili vojničkih pohoda i pripisivali ih → **bardima** u Njemačkoj, Irskoj, Engleskoj i Galiji. Međutim, njihovo vezivanje ove pjesničke vrste za poeziju barda je pogrešno (*Larousse du XX s.*, 1928, I, 562).

Lit.: G. Paris, *La poésie du moyen-âge*, 2 vol., 1885–95. N.Ko.

**BARKAROLA** (ital. *barcarola*, od *barca* — čamac) — Pevana pesma venecijanskih gondolijera, koja se odlikuje melodičnošću i živim ritmom. Potiče iz 18. v. Danas se pod *b.* podrazumeva svaka vokalna ili instrumentalna kompozicija u duhu te pesme. M.Di.

**BAROK** (od šp. *baruecco*, port. *barocco* — nepravilne, neobrađene perle, a zatim — sve što je preterano, iskrivljeno). Označava epohu koja sledi iza → **renesanse** i koja umnogome predstavlja književne i umetničke pojave suprotne renesansi. Mada se ni njegovo trajanje ni njegova rasprostranjenost ne mogu tačno odrediti, ipak se uzima da se *b.* javlja negde u drugoj polovini 16. v. i da obrazuje umetničku i književnu epohu između 1570. i 1670. g., prelazeći tokom i krajem 17. v. u epohu → **klasicizma**. Nastao u doba pune vladavine katoličke protivreformacije, barokni stil se karakteriše izrazitim prodorom hrišćanske mistike u vedri paganizam renesanse i isto tako očitim izražajnim bizarnostima prema smirenoj i harmoničnoj jednostavnosti renesansnog umetničkog izraza. Gomilanje, kumulacija izražajnih sredstava i preteranost u izrazu — glavne su stilske osobine ovoga perioda. Međutim, po mišljenju nekih ispitivača, barok se karakteriše i većom prođubljenošću i mnogostrukošću simboličkih značenja u odnosu na jednosmernu i providnu umetnost renesanse. U isto vreme, barok je raznovrsnija umetnička epoha nego renesansa; njegove idejne osnove i umetnička praksa drukčije su u dvorskim i katoličkim krugovima Italije, Španije i Francuske, a drukčije u protestantskim i buržoa-

skim zajednicama Holandije, Nemačke i Engleske. Italija je bila kolevka *b.*, kao i renesanse. Barokne forme javljaju se pri kraju 16. v. u arhitekturi, slikarstvu, vajarstvu, i književnosti. One se ogledaju pre svega u tzv. → **manirizmu** u umetnosti: razbijanje suviše uočljive pravilnosti i harmonije antičke i renesansne umetnosti, prodor subjektivnijeg umetničkog izraza, s primesom bizarnog i tajanstvenog, prefinjenost duha i istančanost ukusa, što je sve vodilo većoj spiritualnosti, pa i mističnosti u umetnosti i artističkoj rafiniranosti stila. U slikarstvu manirizam razbija renesansne kompozicione strukture perspektive i srazmere, harmoničnosti i logičnosti, i uvodi kombinacije poremećenih odnosa, koji slici daju karakter predstava iz snova i vizija: pojedini predmeti su opisani s najvećem tačnošću i vernošću prirodi, ali su dovedeni u nestvarne odnose (stilski postupak → **groteske**). Jedan od najranijih izraza toga stila jeste Mikelandelova slika »Strašni sud« (1534–41) na tavanici Sikstinske kapele: »To što se ovde uzdiže nije više spomenik lepote i savršenstva, snage i mladosti, nego slika pometnje i očajanja, vapaj za izbjavljenjem od haosa, koji se iznenadno otvorio do proguta renesansni svet. U ovom delu preovlađuju nagon i želja za uništenjem svega zemaljskog, telesnog i čulnog u čoveku« (A. Hauzer). Manirizam prekida sa renesansnim estetičkim shvatanjem da je umetnost »podražavanje prirodi«, već proklamuje stvaralackiji koncept umetnosti: umetnik *stvara kao i priroda*, on je demijurg stvarnosti. U doba *b.* javlja se najraniji pojam umetnika kao *genija*, što će se snažno obnoviti u doba → **predromantizma** i → **romantizma**. Po mnogim svojim estetičkim shvatanjima i stilskim postupcima manirizam i *b.* su prethodnici → **romantizma**, → **ekspresionizma** i → **nadrealizma**. U književnosti manirizam je, zavisno od zemlje u kojoj se razvijao, dobijao različita imena: u Italiji se nazivao *marinizmom* (po pesniku Đambatista Marinu, 1569–1625), u Španiji – *gongorizam* (po pesniku Luisu Gongori, 1561–1627), u Francuskoj – *precioznost* (po nazivu »precioza« koji su dobile dame iz salona gđe de Rambuje, pariske markize, kod koje su se skupljali najveći predstavnici francuske književnosti i umetnosti iz prve polovine 17. v. i čiji je stil ponašanja i izražavanja ismejava Molijer u svojim komedijama *Smešne precioze*, 1659. i *Učene žene*, 1672), u Engleskoj – *jujuizam* (po romanu *Eufues*, 1579, Dž. Lilia, poznatog engleskog predstavnika manirističkog proznog izraza), u Nemačkoj – *šleska pesnička škola* (kojoj su pripadali Opic,

Grifius, Loenštajn i drugi). U doba *b.* sve književne vrste doživele su svoju duboku promenu: lirika se odlikuje virtuoznošću i iznenađenjima, bizarnim slikama i bogatstvom izražajnih i versifikacijskih formi, među kojima preovlađuju → **antiteze** i → **paradoski**, → **igre rečima**, → **metafore**, → **hiperbole**, → **enfatični epiteti**, → **anafore** i → **epifore**, grafičke igre slikanja stihovima raznih geometrijskih ili drugih figura (→ **carmina figurata**), i razne druge izražajne ekstravagantnosti. »Čitaoca treba začuditi!« to je deviza Đambatista Marina. Uz obimne → **epove** u stihu javljaju se i mnogotomni → **viteški** i → **pikarski romani** u prozi, koji najdublje izražavaju pesimistički karakter baroknih ljudi: u ovom svetu, u kome vlada duboka nesaglasnost između suštine stvari i njihovog izgleda, između stvarnosti i snova, treba živeti u iluziji viteške čarobnosti i idilične sreće, nastojeći svim sredstvima da u grubostima ovoga sveta dospemo do tihog kutka i mirne usamljenosti. → **Drama** je takođe izmenila svoju prirodu i svoju tehniku, izražavajući duboku razdvojenost baroknog čoveka: žestinu njegovih strasti i okrutnost društvenih konvencija, prikazane u mešavini tragičnih i komičnih motiva, u patetičnosti jezičkog izraza i u retoričnoj preteranosti stilskih sredstava (→ **tragikomedija**). Tzv. → **jezuitska drama**, puna crkvene velelepnosti i praćena muzikom, dovodi do rađanja muzičko-scenskih vrsta: → **melodrame**, → **opere** i **oratorija**, a težnja ka idiličnim temama do → **pastoralnih drama**. Glavni predstavnici baroka u književnosti jesu: pesnik Đ. *Marino* – u Italiji; Lope de *Vega* (1562–1635) i *Kalderon* (1600–1651), sa svojim komedijama i dramama – u Španiji; A. *Grifius* (1616–1664) sa svojom lirikom i svojim dramama i Hans Kristof *Grimelshauzen* (1620–1676) sa svojim čuvenim pikarskim romanom »Simplicisimus« – kod Nemaca itd. Izvesnim osobinama svoga stila baroku pripadaju i velikani evropske i svetske književnosti: M. de *Servantes* i V. *Šekspir*, koje takođe ubrajamo u značajne predstavnike → **renesanse**. U francuskoj književnosti je dosta teško povući granicu između *b.* i *klasicizma*; Malerb, mladi Kornej, Rotru – počeli su kao barokni pisci da bi kasnije postali istaknuti predstavnici klasicizma. Barokni stil u jugoslov. književnostima može se pratiti od kraja 16. pa do sredine 18. v. Najjače je došao do izraza u dubrovačkoj književnosti, u kojoj ima svoje razvojne faze kroz ceo 17. i 18. vek. Elementi različitih varijanata baroknog stila (marinizam, kijabrerizam, pretizam) javljaju se kod dubrovačkih pesnika H.

Mažibradića, S. Đurđevića, I. Gundulića, I. Bunića, J. Palmotića, V. Menčetića, I. Đurđevića i dr. U srp. baroknoj književnosti (17. i 18. v.) doživljavaju polet različite književne vrste (pesništvo, drama, besedništvo, barokna proza — putopisi, istorijska dela, memoari, anegdote, pisma), kao i pojedine vrste usmene književnosti. Srpskim baroknim pesništvom dominira kičeni maniristički stil, a osnovni stih je → **poljski trinaesterc**. Gotovo svi srp. barokni pisci bili su u isto vreme barokni slikari ili graveri, kao Zmajević, G. Tadić, Balović, K. Račanin, Venclović, Žefarović, Orfelin i dr.

Lit.: H. Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, 1948<sup>2</sup>; H. Wölfflin, *Renaissance und Barock*, 1926<sup>2</sup>; F. Strich, »Der lyrische Stil des 17. Jh.«, *Festschrift für F. Muncker*, 1916; R. von Delius, *Die deutsche Barocklyrik*, 1921; A. Hübscher, »Barock als Gestaltung antihetischen Lebensgefühls«, *Euphorion* 1922, 24; H. Cysarz, *Deutsche Barockdichtung*, 1924; W. Hausenstein, *Vom Geist des Barock*, 1924<sup>2</sup>; W. Weisbach, »Barock als Stilphänomen«, *DVJ* 1924, 2; E. Ermatinger, *Barock und Rokoko in der deutschen Dichtung*, 1926; G. Müller, *Deutsche Dichtung von der Renaissance bis zum Ausgang des Barock*, 1927, 29; K. Viëtor, *Probleme der Barockliteratur*, 1928; G. Bates, »Die Barockpoetik als Dichtkunst, Reimkunst, Sprachkunst«, *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 1928; F. Schür, *Barock, Klassizismus und Rokoko in der französischen Literatur*, 1928; B. Croce, *Storia dell'età barocca in Italia*, 1928; P. Merker, »Die Anfänge der deutschen Barockliteratur«, *The Germanic Review* 1931, 6; W.P. Friedrich, *Spiritualismus und Sensualismus in der englischen Barocklyrik*, 1932; Huizinga, *Holländische Kultur des 17. Jahrhunderts*, 1933; K. Vossler, *Einführung in die spanische Dichtung des goldenen Zeitalters*, 1939; E. Trunz, »Die Erforschung der deutschen Barockdichtung«, *DVJs*, 18, 1940; R. Wellek, »The Concept of Baroque«, *Journal of Aesthetics*, V, 1946; F. Strich, »Der europäische Barock«, *Der Dichter und die Zeit*, 1947; A. Belloni, *Il Seicento*, 1947; H. Hatzfeld, »A clarification of the Baroque problem«, *Comparative Literature* 1, 1949; »Barock«, *Revue des Sciences humaines*, 1949 (poseban broj); W. Schirmer, »Die geistesgeschichtlichen Grundlagen der englischen Barockliteratur«, *Kleine Schriften*, 1950; A. Coutinho, *Aspectos da literatura barroca*, 1950; Ch. Dédéyan, »Position Lit. du baroque«, *Forschungsprobleme der vergleichenden Literaturgeschichte* I, 1951; R. Alewyn, »Der Geist des Barocktheaters«, *Festschrift für Fritz Strich*, 1952; K. Viëtor, »Deutsche Barockliteratur«, *Geist und Form*, 1952; C.J. Friedrich, *Das Zeitalter des Barock*, 1954; I. Buffum, *Studies in the Baroque*, 1957; C.v. Gaber du Faur, *German baroque Literature*, I—II, 1958—69; R. Alewyn u.a., *Aus der Welt des Barock*, 1959; R. Alewyn, K. Sälzle, *Das grosse Welttheater*, 1959; W. Flemming, *Deutsche Kultur im Zeitalter des Barock*, 1960<sup>2</sup>; F. Strich, »Der literarische Barock«, *Kunst und Leben*, 1960; L. Nelson, *Baroque lyric poetry*, 1961; J. Rousset, »La

définition du terme baroque«, *Actes du 3<sup>e</sup> Congr. de l'AILC*, 1962; A.C. de Mello e Souza, *Barocco literário*, 1962; *Manierismo, Barocco, Rococò*, 1962; J. Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France*, 1963<sup>2</sup>; L. Anceschi, *Le poetico del barocco*, 1963; J.M. Cohen, *The baroque lyric*, 1963; *Deutsche Barockforschung*, ed. R. Alewyn, 1966<sup>2</sup>; M. Baur-Heinhold, *Theater des Barock*, 1966; A. Schöne, *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*, 1968<sup>2</sup>; W. Barner, *Barockrhetorik*, 1970; R.M. Browning, *German baroque poetry*, 1971; H.G. Rötzer, *Der Roman des Barock*, 1972; *Renaissance und Barock I—II*, ed. A. Buck, 1972; *The German Baroque*, ed. G. Schulz-Behrend, 1972; L. Forster, *Deutsche und europäische Barockliteratur*, 1973; H.—J. Lange, *Aemulatio veterum*, 1974; V. Meid, *Der deutsche Barockroman*, 1974; H.B. Segel, *The baroque poem*, 1974; H. Jaumann, *Die Umwertung der deutschen Barockliteratur*, 1975; W. Flemming, *Einblicke in den deutschen Literatur-Barock*, 1975; *Der literarische Barockbegriff*, ed. W. Barner, 1975; *Stadt, Schule, Universität, Buchwesen und die deutsche Literatur im 17. Jh.*, ed. A. Schöne, 1976; U. Herzog, *Der deutsche Roman des 17. Jh.*, 1976; E.M. Szarota, *Geschichte, Politik und Gesellschaft im Drama des 17. Jh.*, 1976; *Deutsche Barockliteratur und europäische Kultur*, ed. M. Bircher, 1977; P.N. Skrine, *The Baroque*, 1978; R. Velek, *Kritički pojmovi*, 1966; M. Pavić, *Istorija srpske književnosti baroknog doba*, 1970; D. Pavlović, *Starija jugoslovenska književnost*, 1971; Z. Kravar, *Studije o hrvatskom književnom baroku*, 1975; Isti, *Funkcija i struktura opisa u hrvatskom baroknom pjesništvu*, 1980; P. Pavličić, »Barok kao razdoblje hrvatske književnosti«, *Umjetnost riječi*, 1976, 2. D.Ž.—Z.K.

**BASMA** — Po V. Karadžiću, »one riječi skupa što bajalica ili bafajć govori kad bajec«. **B.** predstavljaju najarhaičnije, verbalne formule narodne medicine u prozi i stihu. Zasnivaju se na prastarom animističkom verovanju u nepoznatu moćnu snagu kojoj se može doskočiti magijom reči — tajanstvenom čarolijom. U prvobitnoj kulturi bakanje spada u delokrug vračeva. Danas **b.** neguju žene. **B.** su neka vrsta molitvene poezije protiv bolesti sa izmešanim paganskim i hrišćanskim elementima, imaju osobenu strukturu, sadržinu i stil. Najčešće se izgovaraju da bi branile ljude — od uroka, vetra, nesanice, kostobolje; stoku — od ujeda zmije; bilje — od štetočina. Svaka bolest ima svoju **b.** Npr., od vetra se baje šaputanjem: »Pođe vetar da se ženi, sve vetrove u svatove zove: crne, bele, crvene, sure, ride, modre, gorske, nagažene, namerene...« **Bolest** se šalje u nepoznatu, izdvojenu zemlju bez dimenzija i bez zvukova: »Ide urok putem, nosi tikvu, tikva pade, uroci poleteše... Izmeriše nebeske visine i morske dubine, odoše gde žarko sunce ne sja, gde petao ne peva, gde koka ne kvoča... gde ovca ne bleji, gde kustu-

ra ne zveči, gde načava nem...« *B.* je obično praćena magijskom radnjom. Upotrebljavana su i magijska sredstva, kao vosak, vatra, češalj, trn, stara metla. Karakteristično je da se *b.* najstarijih plemena gotovo i ne razlikuje od današnje, čak ni po neposrednoj funkciji. Današnji posmatrač svesno uživa u poeziji *b.*; nekadašnji tvorac tragao je pak nesvesno za spasonosnim formulama opijajući se čarolijom reči. (V. i → *bajalica*).

Lit.: L.L. – Bruhl, *La mythologie primitive*, 1935; Ц.Ц. Фрезер, *Златна врана*, 1937; М. Кнежевић, *Антологија народних умотворина*, 1957; К.В. Smith, *Putovi kulture*, 1960; Petre, Škreb, *Uvod u književnost*, 1961; Ш. Кулишић, П.Ж. Петровић, Н. Пантелић, *Српски митолошки речник*, 1970; Г.Л. Пермяков, *От поговорки до сказки*, 1970; Л.Ј. Радековић, *Urok ide u polje*, 1973; В. Timotijević, *Istrčaše donjozemci*, 1978. N.M.

**BASNA** – U svom prvobitnom obliku *b.* je usmena tvorevina, na šta bi ukazivao animistički i animalistički pogled na svet u njoj, interesovanje za personifikovane pojave žive i nežive prirode, postoećivanje čoveka sa životinjom. U najjednostavnijem obliku *b.* opaža i opisuje prirodnu pojavu, ili slučaj iz života, koji se stalnim ponavljanjem nameće kao iskustvo i koji se može shvatiti u prenosnom smislu i najzad uopštiti. Tako *b.*, iz Vrčevićeve zbirke, »Gorostasni jablan i vita trska« (str. 43) predstavlja upravo model na osnovu koga Hegel – prema izvornoj Ezopovoj varijanti – izdvaja osnovni tip basne: »slučaj iz prirode iz koga treba izvući pouku«. Trska se održava u životu povijajući se na vetru, dok se nesavitljivi hrast (jablan) lomi u oluji. »Slučaj iz spoljašnje prirode« se ponavlja i uopštava da bi se opet mogao primeniti u svakodnevnom životu. Uloga stvaraoca svodi se samo na odбир iz realnosti i na njegovo reprodukovanje. U složenijem i kasnijem vidu, *b.* nije samo reprodukovanje, već shematizuje zapažene odnose iz prirodne okoline čovekove, obogaćuje ih odgovarajućim realističkim slikama, stvara logičku inscenaciju iz koje se izvlači pouka, implicitna ili eksplicitna. Takva je npr. basna o volu i mišu (V. Vrčević), koja koristi poznatu shemu suprotstavljanja uobraženog, samozadovoljnog i sebi dovoljnog silnika – preplašenom, poniznom, dobroćudnom i nejakom. Basna prati prvo ponašanje silnikavola prema nejakom-mišu u uobičajenoj svakodnevnoj situaciji. Paralelnom, recipročnom inscenacijom, basna stavlja nejakog miša u poziciju moći, pružajući mu mogućnost da se pokaže jaćim. Eksplicitna pouka »teško svakome silnom i omraženome«, kojom se basna

završava, proizilazi iz zbivanja i nije neophodna. *B.* je bliska → **poslovice** po ishodnom saopštenju, ali ono dolazi kao rezultat konkretno iznesenih situacija u tekstu, dok u poslovici predstavlja zaveštajno, generacijama prikupljano iskustvo neposredno crpeno iz života. U svom najrazvijenijem obliku, *b.* polazi od opšteg ka konkretnom i predstavlja umetničku fikciju, vid ilustracije opšte ideje, objašnjenje moralnog načela putem inscenacije. Basna je obično jednoepizodićna prića, i zasniva se na jednoj ideji. Dvoepizodićna postaje postavljanjem paralelnih kontrasnih radnji, višepizodićna – redanjem više uzročnopsledićnih situacija. Ustaljene osobine životinja služe joj kao način sporazumevanja i sažimanja (lukava lisica, plašljivi zec, krvožedni vuk). *B.* srasta s → **alegorijom** obrađujući uslovne teme sa uslovnim lićnostima i tako transponuje stvarnost na umetničku ravan. Pri tom životinje deluju i kao najpodesnije »uslovne« figure koje daju umetnićki utisak. I kada je najsazetija, *b.* zadržava → **ekspoziciju**, → **zaplet** i → **rasplet**, poput u **drame**. Na kraju *b.* obično ima → **naravoućenije**, koje se izvlaći kao pouka iz isprićanog primera u *b.* – *B.* kod nas, uglavnom, nije posebno sakupljana. Često je, međutim, korišćena u zbornicima propovedi (Matija Divković, »Nauk Karstijanski«, 1611; »Besjede«, 1616; Juraj Habdelić, »Pervi oca našega Adama greh«, Pavao Posilović, »Cvijet od kriposti«, 1647; Stipan Jajćanin, »Izповied karstijanska«, 1701, itd.). Odlično je poznaju i koriste Mavro Vetranović, Dinko Ranjina, Ignjat Đorđić i dr. U mnogim delima služi kao asocijacija, ili u potpunijem obliku, ima ilustrativnu funkciju. U izdvojenim zbirkama pojavljuje se najćešće među ostalim pripovetkama, bez oznake vrste (Kukić, Valjavec, Tordinac). U našoj usmenoj i pisanoj književnosti prožimaju se oba glavna toka basne: istoćnjaćki i grćki. Delimićne pretrade *Panćatantre*, pojavljuje se u slovenskom prevodu (preko arapskog i grćkog) već u 12. i 13. v. – »Stefanit i Ihnilat«. Od 18. veka pojavljuje se i celoviti prevodi czopskih basana: Dositej Obradović, »Basne«, Lajpcig, 1781; Đ. Ferić, »Fabulae ab illyricis adagiis desumptae«, 1794; »Fedra Avgustova odslućznjika prićice Ezopove u pjesmi slovinske pinesene«, Dubrovnik 1813; Matija Antum Reljković, »Ezopove fabule za slavonsku u školu hodeću djecu«, Osijek 1804. Među samostalnim preradama poznata je zbirka od oko 150 »narodnih« basana Vuka Vrčevića – »Narodne basne«, Dubrovnik, 1883, od kojih mnoge imaju svoje varijante u Dositejevoj zbirci, za-

tim zbirka Vida Vuletića Vukasovića »Basne i priče u starini«, Dubrovnik, 1920.

Lit.: G.E. Lessing, *Gesammelte Werke*, Bd. IV, 1955. (1. izd. *Abhandlung vom Wesen der F.*, 1759); G.V.F. Hegel, *Estetika* II, 1955. (1. izd. 1835); V. Jagić *Historija književnosti naroda hrvatskoga i srpskoga*, IV, 1953 (1. izd. 1867); A.A. Потебня, *Из Лекции по теории словесности*, 1894; M.J. Majzner, »Srpske narodne i ezopove basne«, *Godišnjica Nikole Čupića*, XXXI, 1912, 125–147; I. Kasumović, »Ezopovska Basna grčka i rimska u srpskom i hrvatskom narodnom pričanju«, *Zbornik za narodni život i običaje*, XVIII, 1913, 193–230; Isti, M.A. Rejković, »Basne Ezopove«, *Rad JAZU*, knj. 207, 1915, 1–93; Vid Vuletić Vukasović, *Basne i priče u starini*, 1920; Б. В. Томашевски, *Теорија књижевности*, 1972 (prev.); L. Vigotski, *Психологија уметности*, 1975, 111–183 (rukopis iz treće decenije ovog veka štampan u Moskvi 1968); C.W. von Sydow, »Kategorien der Prosa-Volksdichtung«, *Selected Papers on Folklore*, 1948; K. Menli, *Herkunft und Wesen der Fabel*, 1954; В. Журић, *Постанак и развој народне књижевности*, 1956; Laffont-Bompiani, *Dictionnaire universel des lettres. Éditions des dictionnaires et encyclopédies*, 1961; *Encyclopaedia Britannica*, 1965; Видо Јатковић, *Народна књижевност*, 1967; Hermann Bauzinger, *Formen der 'Volkspoesie'*, 1968; Stefan Josifović, »Beitragen zur Geschichte der äsopischen Fabel«, *Godišnjak Filozofskog fakulteta u Novom Sadu*, knj. VI, 92–117; Isti, »Philologische Studien«, *Godišnjak*, XIII/1, 1970, 64–73 (Zur Äsopischen Fabel); Миодраг В. Стојановић, *Доситеј и антика*, 1971; Erwin Leibfried, »Fabel«, *Sammlung Metzler*, 1972; Јован Деретић, *Поетика Доситеја Обрадовића*, 1975; Н. Милошевић-Ђорђевић, »Басна«, *Речник усмених родова и врста, Књижевна историја*, 30, 1975. N.M.

**BDENIJE** (prev. od gr. *βδενω* — bdenje, nespavanje) — Poseban oblik vizantijske crkvene → **službe**, u kome se spajaju tekstovi večernjeg i jutarnjeg bogoslužjenja, zajedno s → **časovima**, radi čitanja i pevanja uoči većih praznika. Za ovu službu se ponekad pišu posebni → **kanoni**, kao što je npr. *Kanon opšti Hristu i Simeonu i Savi* od Teodosija Hilandarca, sastavljen za b. službu sv. Savi (14. januara po starom kalendaru) i sv. Simeonu Mirotčivom (13. februara).

Lit.: H.G. Beck, *Kirche und theologische Literatur im byzantinischen Reich*, 1959. D.B.

**BEAT GENERATION**, eng. (bit dženerejšn — »bitnici«) — Označava grupu američkih pesnika i pripovedača, jedinstvenu više po vremenu i mestu pojavljivanja (pedesete go-

dine 20. v., Njujork i San Francisko) nego po književnim shvatanjima. Zajedničke su im crte apolitičnost i romantičarski prezir svih konvencija, kao vid pobune protiv nehumanih uslova života industrijske civilizacije. »Bit« (»Beat«), pri tom, nekad znači »pretučeni«, nekad, kako objašnjava Keruak, »bلاženik«. Književno stvaranje bitnika odlikuje se improvizacijom — najčešće uz izvođenje džez muzike, i težnjom ka što potpunijem izražavanju mimo svih kanona metrike i gramatike. Vidan je uticaj → **nadrealizma**, naročito u Keruakovom otkriću »spontane proze«, ali, u krajnjoj liniji, i svih romantičarski nastrojanih književnih pokreta i stilova. Traganje za ekstatičnim i vizionarskim raspoloženjima — kao traganje za »afirmacijom Boga kroz individualni doživljaj seksa, droga, ludila« — vodilo je bitnike, nekad, katoličkoj, jevrejskoj ili budističkoj religiji (Ginzberg, G. Sajder), a nekad punom predavanju drogama (G. Corso, M. Remejker). Uz već rečene, pominju se, kao učitelji, prethodnici ili kao bliski bitnicima, Henri Miler, Norman Majler, Pol Gudman i Lorens Ferlingeti. Značajni više kao vid društvenog protesta i izraz senzibiliteta američke posleratne generacije, bitnici ne donose ništa novo književnosti, ni u pogledu sadržine, ni u pogledu forme.

Lit.: W.B. Fleischmann, »Those 'Beat' Writers«, *America*, 1959, 161; L. Lipton: *The Holly Barbarians*, 1959; S. Krim, *The Beats*, 1960. Lj.J

**BEČARAC** (od pers. *bečar* — neženja, momak; *šaranac*, *pismica*, *pripjev*, *kratka*, *samica*, *preklapuša*, *gonetalica*, *prijekuća*, *trkavica*) — Najkraća, prevashodno ljubavna, narodna lirski pesma, po pravilu škrat deseterački dvo-stih u kome dominira slik (aa; leoninski slik): »Iljadice, šareno ti lice, / čini mi se, otić' ćeš na svirce.« Kako se bečarci, najčešće, pevaju u svatovima, u kolu (po ovome su bliski → **poskočicama**), u neku ruku se mogu smatrati obrednim pesmama, pogotovu u slučaju *spletova bečaraca*, kada je tačno utvrđen njihov redosled. B. se peva uz pratnju gajdi, tambure, frule, harmonike, ili bez ikakve muzičke pratnje, uglas. Može biti: *dvodelan* (stihovi se ne ponavljaju), *trodelan* (ponavlja se samo drugi stih) i *četvorodelan* (oba stiha se ponavljaju). Krajem 18. i tokom 19. v. b. je nastajao tako što su se iz → **bačvanskih pesama** izdvajali nezavisni slikovani distisi, da bi kasnije, sve do naših dana, nastajao i kao samostalna pesma. Najviše b. zabeleženo je u Vojvodini i Slavoniji.

Lit.: M. Leskovic, *Bečarac*, 1958; V. Žgance, »Melodije bečarca«, *Zbornik za narodni život i obi-*



čaje južnih Slavena, 1962, 40; D. Živković, »Dve stilske crte srpskog romantizma«, *Evropski okviri srpske književnosti*, 1970; M. Leskovic, »Još jedan naziv za bečarac«, *Zbornik Matice srpske za književnost i jezik*, 1974, XXII, sv. 3. M.Mat.

**BEJT** (ar. *bajt*) — U ar. metrici (→ **aruz**) i u tradicionalnoj metrici drugih naroda Bliskog i Srednjeg istoka, opći naziv za stih, osnovnu jedinicu u stihovnom nizu, u pismu u pravilu jedan red. Opseg se pjesničkih djela u tim književnostima obično broji u bejtima. Kako je *b.* u pravilu znatno duži od onoga što zovemo stihom u evropskoj tradiciji, a uz to se dijeli na dva simetrična polustiha koji se često ritmički osamostaljuju (npr. međusobnim rimo vanjem), *b.* često opisujemo i kao distih. U većini orijentalnih pjesničkih vrsta, svaki *b.* čuva izvjesnu samostalnost, misaonu i pogotovo sintaksičku. Riječ kod nas zna već I. Đurđević u *Dervišu*, kao naziv za stihove koji se pjevaju uz pratnju instrumenta: »pod čengije da se pjevaš / i u beitim da se slaviš« (106–107), ili: »Pod čengiju beit tužan / klinem mnokrat« (211–212).

Lit.: M. H. Османов, »Синтаксическая структура бейта«, *Проблемы восточного стихосложения*, ред. И. С. Брагинский и др., 1973. S.P.

**BELEŠKA** je vrsta kraćeg napisa kojim se saopštavaju neki rezultati naučnog istraživanja ili neke novosti iz sveta nauke i književnosti. Od svih napisa koje ubrajamo u tzv. naučnu prozu *b.* je po obimu najuža i ima za cilj pre svega informaciju o nekoj novini.

B.Mi.

**BELETRISTIKA** — (od fr. *belles lettres*) — Francuski naziv za → **lepu književnost**. Pojam *b.* obuhvata vrlo široko sve književne umetničke vrste, kao i → **retoriku** i → **esejistiku**, odvajajući ih tako od *stručne i naučne* literature. Međutim, u današnjoj kritičkoj literaturi *b.* označava uglavnom pripovedni deo lepe književnosti (*romane i novele*), dok se za stihovanu poeziju radije upotrebljava naziv → **poezija ili pesništvo**. D.Ž.

**BELI STIH** → **Blankvers**

**BEOGRADSKI STIL** — Naziv koji je oko 1900. g. uveden za označavanje jezika intelektualnih krugova u Beogradu. J. Škerlić je označio B. Popovića kao osnivača *b.s.*; u novije vreme ta uloga se pripisuje i Lj. Nediću (I. Tartalja). Odlike toga stila su: »preciznost, konciznost, otmena uprošćenost, ubedljivost i prirodnost« (J. Škerlić). Taj stil je Lj. Nedić nazvao »srpskim stilom«, koji je, po njemu,

»jasan i određen, kakav je i duh srpskog naroda, koji ima nečega klasičnoga u jasnoći i prostoti kojom se misli njime iskazuju«. U stvari, *b.s.* je intelektualni izraz u srpskoj književnosti s kraja 19. i s početka 20. v., koji se začinjao i stvarao tokom zadnjih decenija 19. v. u srbijanskoj, *ekavskoj* sredini. U osnovi njegovoj nalazi se ekavski izgovor i leksičko-sintaksičko bogatstvo narodnog jezika zapadne Srbije (Valjevo, Šabac). U polemici koju je vodio za odbranu tog novog jezičkog izraza, koji je odražavao složeniji i razvijeniji duhovni život modernih srpskih intelektualaca, Škerlić je 1907. godine pisao: »Za šezdeset godina kultura i književnost u srpskom narodu znatno su se krenule napred, duhovni vidici su se proširili, duše su postale složenije, i za nove ideje i za nova osećanja stvara se i novi, razvijeniji, viši književni jezik«. Razume se, taj novi jezički izraz nije nastao odjednom; njega su pripremali književnici i publicisti još od šezdesetih godina 19. v.: Lj. Nenadović, S. Marković, A. Nikolić, L. Lazarević, Lj. Nedić i dr. S kraja veka to je već bio odnegovan jezik, kojim su pisali mnogi istaknuti intelektualci toga vremena (Bogdan Popović, Jovan Škerlić, Slobodan Jovanović i drugi). Početkom 20. veka to je dominirajući stil u srpskoj esejistici i književnoj kritici, koji se odlikuje »pravilnošću, ugladenošću, logičnošću, sa mirnim intonacionim talasanjem, što ne dozvoljava oštrije skokove i uzlete« (R. Vučković).

Lit.: Lj. Nedić, »Srpski stil«, *Srpski pregled*, 1895; J. Škerlić, »Filološki dogmatičari i književni jezik«, SKG, 1907, XVIII; Isti, *Istorija nove srpske književnosti*, 1914; Isidora Sekulić, »Beogradski stil«, *Sabrana dela*, IV, 1962 (*Nova Evropa*, 1920); A. Belić, »Beogradski stil«, *Naš jezik*, 1934, sv. 7; St. Vinaver, *Zanosi i prkosi Laze Kostića*, 1963, str. 177; R. Vučković, *Velika sinteza, O I. Andriću*, 1974, str. 43, 482–3; I. Tartalja, »Čovek u knjizi« Ljubomira Nedića, predgovor *Studijama i kritikama Ljubomira Nedića*, 1977. D.Ž.

**BERNSOVA STROFA** (eng. *Burns stanza*) — Ime je dobila po škotskom pesniku R. Bernsu, koji je ovu strofu najčešće koristio u svojoj poeziji. *B. s.* je sastavljena od šest stihova koji se rimuju po shemi: *a a a b a b*. Prvi, drugi, treći i peti stih su četvorostopni, četvrti i šesti su dvostopni. Vordsvort je veoma uspešno upotrebio *B. s.*-u u pesmi »Na Bernsovom grobu«. Ovaj oblik strofe se može pronaći i u prov. poeziji 11. v., kao i u eng. srv. romanama i mirakulima. Podražavao ju je i Puškin.

Lit.: A.H. MacLaine, »New Light on the Genesis of the B.s.«, *Notes and Queries*, 1953, 198.

S.K.Š.

**BESEDA** (lat. *oratio*; stsl. беседа — uglavnom u smislu gr. ὁμιλία ili ređe λόγος) — 1) U → **antici** vid govorničke veštine, koju su kodifikovali Aristotel, Ciceron, Kvintilijan i drugi (→ **besednik**). Vidi i → **retorika**. — 2) Slovenski naziv vizantijskog književnog roda → **homilije** ili → **dijaloga**. Otuda i trajno značenje ove reči kao stručnog izraza pravoslavnog propovedništva: crkvena propoved na određenu biblijsku temu, propoved u kojoj se tumači biblijska priča i pouka. Značenje se ponekad proširuje i na svaku tematsku propoved. D.B.

**BESEDNIK** (orator, govornik) — Tvorac i najčešće kazivač besede pred određenim auditorijem, umetnik reči koji svoj prirodni dar elokvencije izgrađuje pomoću pravila govorničke umetnosti (→ **retorike**). Antički teoretičari posebno ističu značaj obrazovanja u govorništvu: »Pesnik se rađa, a govornik postaje« (Ciceron). Kvintilijanov spis o retorici, jedan od najznačajnijih i najobimnijih u → **antici**, nosi naslov *Obrazovanje govornika (Institutio Oratoria)*. Da bi postigao uspeh u svojoj umetnosti, *b.* pored prirodnog dara, mora da ispuni i druge uslove, fizičke i duhovne; od fizičkih je najvažnija lepota glasa, a od duhovnih: karakter govornika i njegovo znanje (obaveštenost). Antički teoretičari naročito su isticali značaj karaktera govornika kao jednog od glavnih izvora ubedljivosti govora. Po Aristotelu, govornikov karakter postaje sredstvo ubeđivanja onda »kada je govor takve prirode da govornika čini dostojnim poverenja«. Retorika je donosila spisak vrline koje su činile moralni lik ili *etos (ethos)* govornika, između kojih su najvažnije: opreznost, čestitost, dobronamernost, skromnost, pristojnost, obazrivoost itd. Funkcija etosa govornika sastoji se u tome da izazove naklonost i poverenje slušalaca, što je neophodno da bi oni poklonili pažnju njegovim → **argumentima**. J.D.

**BESTIJARIJ** — (prema lat. *bestiarius* — onaj koji se bavi divljim životinjama ili se bori s njima) — knjiga sa pričama o životinjama, vrsta popularnog srp. izdanja, često sa slikama (fr. *bestiaire illustré* — ilustrovani *b.*). *B.* najčešće obuhvata narodne *basne* o životinjama, priče iz srp. *epova o životinjama*, ali i opise fantastičnih životinja iz poznoantičkih i srp. putopisa i romana. Direktan uzor *b.* je zbornik sa opisima životinja iz Aleksandrije ili Sirije (2. ili 4. v. n.e.), *Fiziolog* (gr. φυσιολόγος

— istraživač prirode). Ovo anonimno delo uz opise životinja, stvarnih i izmišljenih, kao feniks ili jednorog, daje alegorijska hrišćanska tumačenja. Sem životinja, tu se opisuju i tumače biljke i kamenje, pa je *Fiziolog* osnova hrišćanske simbolike prirode. Prevod ovog zbornika imao je ogroman uticaj na celokupnu srp. književnost. U srp. srp. književnosti preveden je kao *Slovo o hodećim i letećim stvorenjima*. *B.* su, kao i sva književnost sa životinjskom tematikom, izrazito moralizatorski obojeni, ali su elementi → **fantastike** i → **alegoreze** od njih načinili prave priručnike heraldike, astrologije (Zodijak). *B.* su imali i veoma jak likovni uticaj. U novije vreme, ovakav tip zbornika obnovio je Borhes (*Priručnik fantastične zoologije*, 1967). S.S.

**BESTSELER** (eng. *bestseller* — ono što se najbolje prodaje) — Naziv za knjigu koja odmah po izlasku iz štampe, obično kratkotrajno, postaje najpopularnija i postiže visoke tiraže, bilo zbog aktuelnosti teme, bilo zbog mode, trenutnog ukusa, potrebe ili propagande. Ipak, neke knjige mogu da budu *b.* i dugi niz godina (*Biblija*, npr.).

Lit.: W. Allen, *A Casebook on b.*, 1959; F.L. Mott, *Golden Multitudes. The Story of B.*, 1960; D.R. Richards, *The German Bestseller in the 20th century*, 1968; C. Cockburn, *The Bestseller*, 1972; W. Faulstich, *Thesen zum Bestseller-Roman*, 1975. SLP.

**BIAKCENATSKA RIMA** → **Rima**

**BIBLIJA** (gr. τὰ βιβλία — knjige, knjiga) — Sveto pismo u celokupnom svom kanonskom sastavu *Starog i Novog zaveta*, osnovna sakralna knjiga hrišćanske religije. Kao knjiga starozavetnog kanona, *b.* je i sveta knjiga jevrejske (mojsijevske) religije. Sadrži veoma raznorodne tekstove u kojima dolazi do izražaja starojevrejska, helenistička i starohrišćanska tradicija; svi ovi tekstovi nastali su između 15. v. p.n.e. i 2. v. n.e. na hebrejskom i aramejskom, odn. na helenističkom gr. jeziku. Osobine književnog izraza *Biblije* uticale su sa svoje strane na razvoj stila u određenim etapama formiranja svetske književnosti (»biblijski stil«). Jezik i stil *Biblije* gospodari srednjovekovnom slovenskom i vizantijskom literaturom, sačinjavajući bitni element poetskog izraza kao trajni izvor simbola, stilskih figura i alegorijskih slika. D.B.

**BIBLIJSKA PESMA** — Jedna od izvorno četrnaest (ali najobičnije devet) pjesama koje

su izabrane iz knjiga *Starog i Novog zavjeta* da bi se čitale ili pjevale na hrišćanskom bogoslužju, kako se to činilo i sa → **psalmima**, uz koje se redovno i nalaze u → **psaltiru**. Naziv se, dakle, u terminološki preciznoj upotrebi ne primjenjuje na sve pjesničke tekstove u *Bibliji*, nego samo na njihov manji dio koji pripada posebnom, više liturgijskom nego književnom žanru *b.p.* U najširem izboru *b.p.* nalazimo, doduše, gotovo sve lirske tekstove iz *Novog zavjeta*, ali nema među njima ni nekih od najpoznatijih pjesama *Staroga zavjeta*. Pojedinačna ovakva pjesma (gr. ὕμν, lat. *canticum*, u katoličkoj crkvi kod nas *kantik*) teško se mogla razlikovati od pojedinačnog psalma; izvorno razlikovanje po načinu pjevanja nije se održalo u hrišćanskoj crkvi (izvorno su se psalmi pjevali uz pratnju instrumenta a *b.p.* bez takve pratnje); ali su se kao grupa pjesama jasno razlikovale od psalama po općoj ideji, koja *b.p.*, iako ih je većina iz *Starog zavjeta*, čini »novozavjetnima«: izbor je starozavjetnih pjesama izvršen tako da se istakne hrišćansko shvaćanje o *Starom zavjetu* kao nagovještaju *Novog* i da se pojava Hrista pri tom jasno vidi kao posljednji, najviši čin iste one božanske milosti koja se i u *Starom zavjetu* izražavala. Moglo bi se zato reći da su psalmi predstavljali judaističko nasleđe hrišćanstva u svoj njegovoj raznolikosti, dok su *b.p.* prvenstveno isticale hrišćanski odnos prema tome nasljeđu. Nedovoljno znamo o uslovima u kojima je izbor *b.p.* nastao, ali nema velike sumnje da je i on bio jedan od znakova emancipacije hrišćanstva od religije u čijem se križu rodilo. Najstariji izbor *b.p.* priložen psaltiru nalazimo u jednom aleksandrijskom grčkom zborniku iz 5. vijeka. Tamo ih je četrnaest. U toku vremena sasvim su izostale iz izbora *b.p.* dvije: kratka andeoska pohvala Bogu (Luka 2,14) i molitva Manasije (Manashea), koja je odbačena kao → **apokrif** a u svoje se vrijeme povezivala sa svjedočanstvom u 2 Dnev (2 Ljet) 33,18–19, da je takva molitva postojala. Iako je sudbina preostalih pjesama bila u pojedinostima na raznim stranama različita, razmjerno se rano uspostavila, i u pravoslavnoj i katoličkoj crkvi uglavnom sačuvala, ideja o kanonu (→ **kanon 2**) *b.p.* koji sadrži 9 (ili uslovno 10) pjesama. Sastav kanona nije, međutim, bio uvijek isti a u pojedinostima se mijenjao i redoslijed pjesama. Izvjesnu stabilnost u pravoslavnoj crkvenoj poeziji dobio je izbor *b.p.* sa nastankom pjesničkog oblika kanona (→ **kanon 3**), sastavljenog od devet pjesama koje se nadovezuju na devet *b.p.* Određujući temu irmosima kanona a ton svakoj od

njegovih devet (odnosno osam) pjesama, *b.p.* su utjecale i na originalno pjesničko stvaranje u srednjem vijeku. Sa stanovišta srednjovjekovne srpske književnosti može se uzeti da su devet *b.p.* ove: prva, Mojsijeva pjesma poslije prelaska Crvenog mora, 2 Moj (Izl, Ish) 15, 1–19; druga, Mojsijeva pjesma uoči smrti, 5 Moj (Pnz, Vtorozak) 32, 1–43; treća, pjesma Ane koja je poslije neplodnosti dobila sina, 1 Car (1 Sam) 2, 1–10; četvrta, pjesma Avakumova koja nagovještava spasitelja, Avak (Hab) 3, 1–13 ili 3, 2–19; peta, pjesma Isajijina, Isa (Iz) 26, 9–19 ili 1–20; šesta, molitva Jone u utrobi kita, Jona 2, 3–10; sedma, molitva Azarije (Avdenaga, Abed Nega), jednoga od trojice mladića koji su bačeni u vavilonsku peć, Dan 3, 26–45 (ovaj i idući tekst, kao deuterokanonski dijelovi, → **kanon 2**, knjige proroka Danila, ne nalaze se u Daničićevom prijevodu); osma, pjesma trojice mladića spasenih u užarenoj peći, Dan 3, 52–88; deveta, pjesma Marije kada je osjetila da joj je zaigralo dijete u utrobi, Luka 1, 46–55. Pored navedenih, kao *b. p.* dolazile su u pravoslavnoj crkvi najviše još pjesma Jeze-kije poslije bolesti, Isa (Iz) 38, 10–20; proročanstvo Zarije (Zaharije), Luka 1, 68–79; i pohvala Simeonova (Šimunova), Luka 2, 29–32. Takode, pored navedenih, bilo je i drugih sitnijih razlika u određivanju opsega pojedinih pjesama. U redoslijedu glavna je razlika prema navedenom spisku bivala da četvrta pjesma dolazi poslije šeste. Sedma i osma pjesma nekad su se uzimale kao jedna (Dan 3, 24–90 ili sl.), a tada se kao deveta dodavala neka od posljednjih navedenih novozavjetnih. U katoličkoj crkvenoj službi sačuvalo se deset *b. p.*; to su, uz prve četiri i posljednje dvije u navedenom spisku, i preostale dvije novozavjetne, a uz njih pjesma Jezekijina i jedna Isajijina, Isa (Iz) 12. U zapadnoevropskim književnostima liturgijski žanr *b. p.* utjecao je u kasnijim vjekovima ne samo na razvoj → **crkvene pesme** i pučke duhovne poezije nego i na stvaranje jedne vrste → **religioznog pjesništva** izrazitog hrišćanskog opredjeljenja, koja je vrlo jasan kontinuitet sačuvala u francuskoj poeziji, od pjesničkih parafraza *b. p.* u 17. i 18. v. preko Lamartina do Klodela, ali je poznata i drugdje, npr. kod H. Giljena (J. Guillén), pa i u protestantskim sredinama, gdje se kanon *b. p.*, po izvornom doduše kriteriju »novozavjetnosti« starozavjetnog teksta, znao i znatno proširiti. Na pjesme ove vrste primjenjuje se obično naziv *kantika* ili *kantik* (lat. *canticum*, fr. *cantique*, eng. *canticle*), koji međutim u novijoj poeziji

ima i druga značenja, ne razlikujući se često po značenju od naziva *himna* i *psalam*, a indicirajući često i biblijsku inspiraciju jedne vrlo različite vrste, naime poticaj teksta koji se nikad nije uključivao među *b. p.* ali je nosio naziv *Pjesme nad pjesmama* (*Canticum canticorum*).

Lit.: Л. Мирковић, *Православна литургија* 1, 1919, 1965<sup>2</sup>; H. Schneider, »Die biblischen Oden im christlichen Altertum (seit dem 6. Jh.) im Mittelalter«, *Biblica*, 1949, 1-3; E. Keil, *Cantique und Hymne in der französischen Lyrik seit der Romantik*, 1966; Ђ. Трифуновић (ур.), *О Србљаку*, Стругије, 1970. Takođe → *erkvena pesma*, → *kanon*. S.P.

**BIBLIOFILIJ** (prema gr. βιβλίον — knjiga, φιλία — ljubav; ljubav prema knjizi) — *B.* označava znalačko sakupljanje knjiga, koje, sem književnim, može biti podstaknuto stručnim ili izdavačkim porivima. Principi središavanja materijala u bibliofilskim kolekcijama najčešće su slični bibliotekarskim principima. Ovakve kolekcije, posebno očuvane celine koje su pripadale nekoj ličnosti ili biblioteci (*legat*) mogu biti od ogromnog značaja u ispitivanju komparativnih pojava i recepcije, ukoliko je zbirka dostupna istraživačima. Posednici ovakvih zbirki, posebno ako su knjige sakupljane u nekoliko generacija, mogu u pojedinim oblastima imati → *raritete*, koje u tom trenutku ne poseduju njihove nacionalne biblioteke. U izdavačkoj delatnosti se ponekad pojavljuju tzv. *bibliofilska izdanja*, ograničen broj primeraka u posebnoj opremi i sa numeracijom, često sa luksuznim i vrednim likovnim priložima; takva izdanja unapred planiraju »retkost«. Ponekad, međutim, i nema drugih mogućnosti nego samo skupih da se na odgovarajući način reprodukuje neki stariji tekst.

Lit.: J. Carter, *Abc for Book-Collectors*, 1952, S.S.

**BIBLIOGRAFIJA** (gr. βιβλιογραφία — pisanje knjiga) — Opis rukopisa, pojedinačnih radova i publikacija svih vrsta i sastavljanje njihovog popisa. Najstarijom *b.* se smatra Kalimahov popis knjiga Aleksandrijske biblioteke iz 3. v. p.n.e. (→ *pinake*). Sa razvojem štamparstva, privatnih i univerzitetskih biblioteka i nauke, *b.* postaje važan posrednik između čitaoca i knjige. Osnovni zadatak *b.* je davanje iscrpnog, preciznog i potpunog popisa jedinica. Njegov obim zavisi od vrste *b.* *B.* može biti opšteg karaktera (*b.* jedne nacije, opšta *b.* — za jedan vremenski period, nacionalna *b.* i dr.) ili specijalizovanog (eklektička — služi proučavanju jedne teme; perso-

nalna — popis radova jednog autora; oficijalna — popis službenih publikacija; popis rukopisa određene teritorije ili razdoblja i dr.). Popis nastaje sakupljanjem bibliografskih jedinica i sređivanjem po predmetu ili autoru, alfabetskim i hronološkim redom. Opis bibliografske jedinice mora sadržati: ime autora, naziv dela, mesto i godinu izdanja, ime štampara ili izdavača, format. Opširnija, tzv. deskriptivna *b.* će sadržati još i pun naziv dela bez obzira na njegovu dužinu, kao i pojediniosti o ilustracijama, vrsti papira, slova, ceni. Ukoliko neki od bitnih podataka nedostaje, utvrđuje se na osnovu drugih priručnika ili bibliografija, što se posebno označava. *B.* može biti *retrospektivna* (za publikacije iz nekog ranijeg razdoblja) i *tekuća* (za publikacije koje izlaze uporedo sa izradom *b.*). U naučne svrhe izrađuje se: primenjena (materijalna) *b.*, koja donosi kratak sadržaj dela, i rezonirana (kritička), koja sadrži kritički sud o delu. *B.* se kod nas razvija u 19. v. (Ivan Kukuljević-Sakcinski, Stojan Novaković i dr.), ali i tada nedovoljno sistematski. Tek posle 2. svetskog rata pristupilo se izradi raznih opštih i specijalnih *b.*, retrospektivnih i tekućih. (Vuk Dragović: »Srpska štampa između dva rata«, 1956; Georgije Mihailović: *Srpska bibliografija 18. veka*, 1964; i druge).

Lit.: L. N. Malclès, *Les sources du travail bibliographique*, 1950; »Bibliografija«, *Enciklopedija Jugoslavije*, 1, 1955; C. Fleischhack i dr.: *Grundriss der Bibliographie*, 1957; И. Н. Берков, *Библиографическая эвристика (К теории и методике библиографических разысканий)*, 1960; L. N. Malclès, *Manuel de bibliographies*, 1963; F. Domay, *Formenlehre der bibliographischen Ermittlung*, 1968; J. Koppitz, *Grundzüge der Bibliographie*, 1977. Z.B.

**BIBLIOMANIJA** (po gr. βιβλίον — knjiga, μανία — ludost, ushićenje, strast) — Bolesna sklonost za skupljanjem knjiga; obično ne zbog stvarne vrednosti knjige, već iz nekih drugih motiva: starosti knjige, retkosti, sudbine, poveza, hartije, formata, štamparije i sl. Teško je povući granicu između *b.* i bibliofilije. S.P.

**BIBLIOMANTIJA** (gr. βιβλίον — knjiga, μαντεία — proricanje) — Proricanje pomoću knjige, tako da se knjiga otvori nasumce, i pročita, sa proročkim tumačenjem, slučajno odabrani deo. Najčešće se ovakvo proricanje obavljalo sa tekstom *Biblije*, ali su isto tako bili popularni Homerovi i Vergilijevi epovi. Izvor *b.* treba tražiti u predstavi o svetim knjigama, odnosno u verovanju u magijsku

moć reči, ali je ona mogla nastati samo u društvima gde je knjiga svakodnevno prisutna (helenistička civilizacija, srv. univerziteti i manastiri, i sl.). *B.* se ponekad pojavljuje i kao književni motiv. S.S.

**BIBLIOTEKA** (gr. βιβλιοθήκη – sanduk ili polica za knjige, prostorija za knjige) – Prve *b.* odnosno sakupljanje zapisa (najčešće na glinenim pločama. → **klinasto pismo**) nastale su kao državni ili privatni → **arhivi** u ranim civilizacijama Bliskog i Srednjeg istoka i na Mediteranu (sumerska, asirska, egipatska, kritska i mikenska). Koncept *b.* kao ustanove u kojoj se skupljaju starija književna dela nastao je, po svemu sudeći, u Grčkoj u 6. i 5. v. pre n.e., za vreme tirana Pejsistrata (zapisivanje Homerovih epova). Pravi procvat *b.* su doživele u doba helenizma, kad su se dinastije – naslednice Aleksandrovo carstva – nadmetale u broju i bogatstvu rukopisa (→ **aleksandrijska škola**, → **pergamska škola**). Najveća *b.* antičkog sveta bila je aleksandrijska (*Muzej*), u kojoj je, pre požara 47. pre n.e., bilo oko pola miliona papirusnih svitaka. Njen najčuveniji bibliotekar, pesnik Kalimah, načinio je i prvu → **bibliografiju** (v. i → **Pinake**). Helenistička *b.* bila je prevashodno namenjena filolozima i naučnicima, komentarisanoj i prepisivanju starijih spisa. Prvu javnu *b.* otvorio je u Rimu Asinije Polion, u doba Julija Cezara. Privatnih *b.*, uglavnom gr. dela, bilo je u Rimu od vremena osvajanja gr. gradova (II v. pre n.e.). Avgust je 28. pre n.e. otvorio u Rimu dvojezičnu (i u dva dela podeljenu) gr. i lat. biblioteku u Apolonovom hramu (Palatina). Rimski carevi otvarali su biblioteke posvuda po rimskom carstvu, obično na gradskim forumima (Hadrijanova *b.* u Atini, *b.* u Efesu, *b.* u Timgadu). Samo u Rimu do vremena cara Konstantina bilo je oko 30 javnih *b.* Antička *b.*, javna ili privatna, sastojala se od polica, sanduka ili niša u zidu za čuvanje papirusnih svitaka. Ponekad su retki papirusi ili celokupna dela stavljani zajedno u sopstveni kovčeg. Palica oko koje se namotavao papirus imala je etiketu sa naslovom dela. Ruševine antičkih *b.* pokazuju da se pri gradnji pazilo na ventilaciju i stepen vlažnosti u prostorijama. Unutrašnje sale javnih *b.* bile su često podeljene na nekoliko spratova, sa lakim galerijama za pristup knjigama. Posle pada zapadnog rim. carstva, knjiga je u zapadnoj Evropi postala retkost: postojale su uglavnom manastirske *b.*, a materijal za rukopise bio je ređi i skuplji pergament. Novi procvat *b.* su doživele sa dva

ključna događaja – padom Carigrada 1493, kad su bezbrojni gr. rukopisi preneseni u Italiju, i otkrićem štampe. Gradske ili dvorske renesansne *b.* tada su dobile najdragocenija dela (*Marciana* u Veneciji, *Laurentiana* u Firenci, *Ambrosiana* u Milanu). Institucija javnih *b.* nije mnogo napredovala u Evropi od renesanse do modernih vremena, ali su zato plemićke i privatne *b.* postale sastavni deo kućanstva, često sa razradenim sistemima raspoređivanja knjiga, katalogiziranja po nekoliko osnova – najčešće dve (alfabetska i topotetska). Najčešće su od dvorskih zbirki, ili zbirki pojedinih institucija, osnovane u moderno doba velike nacionalne biblioteke (*b.* Britanskog muzeja, Vašingtonska Kongresna *b.* i druge). Njihov je zadatak, sem čuvanja fondova, praćenje izdavačke delatnosti zemlje (dobijanje obaveznog primerka), štampanje tekućih kataloga, a ponekad i ponovno štampanje starijih i retkih dela (v. *faksimil*, *reprint*). Podela materijala u nacionalnim *b.* može biti veoma različita, no uobičajena je podela na *periodiku*, *knjige* i *rukopise*. Uz to, *b.* može imati posebne fondove mikro-filmova, foto-arhiva, mapa, slika, minijatura, predmeta, ostavština autora i sl. Ne retko, ova podela zavisi od raspoloživog prostora *b.* Specijalizovane *b.* (*b.* pojedinih institucija, organizacija, stručne *b.* i sl.) još su manje podložne nekoj klasifikaciji. Mreža *b.*, od nacionalne do lokalnih i putujućih *b.*, jedan je od najboljih pokazatelja stepena kulture u nekoj zemlji. Funkcija *b.*, sem konzervatorske i dokumentatorske, može biti i edukativna: organizovanje književnih manifestacija, dodeljivanje nagrada, opismenjavanje, dopunsko obrazovanje, izdavaštvo. Unutarnja organizacija *b.* može biti vrlo različita, premda moderno bibliotekarstvo, potpomognuto → **teorijom informacija** i kompjuterskim pomagalicama teži internacionalnoj unifikaciji bibliotečke dokumentacije (bibliotečki standardi). Sve veći broj *b.* prelazi, npr., na decimalni kataloški sistem. Komplikovanost unutarnje organizacije i mogućnosti delovanja *b.* u društvu doveli su do zasnivanja čitave oblasti obrazovanja – bibliotekarstva, koje obuhvata čitav niz različitih profesija, a nove tehničke mogućnosti dokumentacione tehnike obećavaju povećanje broja zanimanja vezanih za *b.* No sav taj mogući razvoj ne ugrožava širenje male lokalne čitalačke ili pozajmne *b.* sa izborom osnovnih dela beletristike i popularne nauke. Teorijski značaj bibliotekarstva za književnost istakla je → **teorija recepcije**, koja je u izučavanje književnosti unela važan ele-

ment → čitaoca. Od šezdesetih godina ovog veka, izveštaji *b.* o učestalosti čitanja pojedinih dela, ili statističke tabele broja i strukture čitalaca postali su važni elementi književnog izučavanja. Sličan značaj dobile su i privatne *b.*, izučavanje pojedinih ostavština ili rekonstruisanje takvih *b.* Kućna *b.* određenog razdoblja dobija u → **sociologiji književnosti** vrednost svedočanstva prvog reda o izdavaštvu i čitalačkoj publici.

Lit.: C. Wendel, *Geschichte der Bibliothek*, 1940; Стручни приручник за библиотекаре, 1969. S.S.

**BIDERMAJER** (nem. *Biedermeier*) — Oznaka za jedan period nem. književnosti između 1815—1848 (drugi deo ovoga perioda čini → **Mlada Nemačka**). Ime potiče od pesnika L. Ajhrota, koji je počev od 1855. pod tim fingiranim imenom (u obliku *Biedermeier*) parodirao naivne pesme jednog švapskog učitelja (*Bieder* znači: čestit i duhovno ograničen). Taj naziv je, sa karakterističnim pejorativnim prizvukom, sve više ulazio u upotrebu, da bi ga krajem prošlog i početkom ovog veka prihvatila istorija umetnosti da označi stil primenjene umetnosti, pre svega nameštaja, koji se u drugoj četvrtini 19. v. razvio iz ampira. Isto tako, počelo se govoriti o slikarstvu bidermajera (Špicveg, Valdmiler), koje je nepatetično prikazivalo prirodu i svakodnevi gradanski ambijent. Od istorije umetnosti pojam je, sa znatno proširenim obimom, preuzela istorija književnosti u trećoj i četvrtoj deceniji 20. v. Mada ovaj pojam nije opšte prihvaćen, nego se, naprotiv, vodila živa i opsežna diskusija o njegovom značenju, određenjima i upotrebljivosti, on se veoma često primenjuje. Istorijski i sociološki, on označava kulturu i umetnička shvatanja malograđanina u periodu političke reakcije (Meternihov apsolutizam) i razočaranosti između Napoleonovih ratova i martovske revolucije. Književnoistorijski, *b.* se nalazi na prelazu između → **klasicizma** i → **romantizma**, s jedne strane, i → **realizma**, s druge. On preuzima neke ideale klasicizma i razvodnjava ih u građanskom smislu, od romantizma epigonski prihvata izvesnu neodređenu čežnju, naklonost za istoriju, prirodu i domaće tlo, sentimentalnost i setu, dok prikazanu sredinu i likove pokušava da obradi realističkim postupkom. Za razliku od klasicizma i romantizma, književnost *b.* zazire od svega što je velikih dimenzija, od titanskih herojskih likova i velikih strasti, od preteranog iracionalizma i od velike sistematske slike sveta; s druge strane, za razliku od realizma, *b.* iz

svoga polja pažnje gotovo isključuje celokupan mehanizam društvenog života i obraća se pre svega duševnim problemima izdvojene individue. Po svom sklanjanju od političkih problema *b.* se najviše razlikuje od savremenih »mladonemačkih« književnika. Psihološki, *b.* predstavlja okretanje sebi, povlačenje u sebe, izolaciju. Za prikazivanje je zanimljivo samo ono što je nadomak ruke, prislan domaći krug, svakodnevi događaji, intimna pitanja. Mada je često svestan sila koje ugrožavaju život, a često i strada od njih, bidermajerski književnik ih prekriva i ozarava idilom. On je politički najčešće konzervativan, i posmatra sebe kao naslednika koji čuva stare ideale. Tiha porodična sreća, zamor od neshvatljivog spoljašnjeg života, setno prizivanje prošlosti, blag humor, zadovoljavanje malim i samoograničenje, odricanje, postizanje sklada i mere, kvietizam, stapanje sa prirodom i pokoravanje većnim zakonima — to su teme i raspoloženja karakteristična za *b.* Ta raspoloženja je reprezentativno izrazio Grilparcer u svom komadu *San je život*: »Samo jedno je sreća na zemlji, / samo jedno: tiho spokojstvo duše / i grudi slobodne od krivice. / A veličina je opasna / i slava je prazna igra; / što daje, ništavne su senke, / što uzima, previše je.« U skladu sa ovakvim stavom, umetnička dela *b.* su pretežno malog formata: pripovetka, skica, bajka, lirska pesma, balada i pripovetka u stihu. Drama naginje ka sentimentalnom štimungu, istorijskim i regionalnim temama, kao i lakrdiji. Omiljene knjiž. vrste su memoari, autobiografije, pisma i dnevnici. U okviru *b.* se — kulturno-sociološki indikativno — snažno razvija zabavna i poučna literatura, koja na nižem stupnju izražava ideale ograničenog malograđanina. — Mada je naziv *b.* nastao kao izraz podsmehljivog kritičkog odnosa prema filistarskom književnom diletantizmu, pojam *b.* se tokom vremena obogatio novim određenjima i ne mora nužno za sobom povlačiti i negativan vrednosni sud. Pogotovo ne kad je reč o delima najvažnijih predstavnika, koji ovaj pojam često prevazilaze i probijaju u više pravaca, tako da je veoma teško ne samo vremenski omeđiti period *b.*, nego i u konkretnom slučaju nedvosmisleno utvrditi pripadništvo ovom književnoistorijskom stilu, koji je više sadržinski nego formalno određen, i to više kulturno-istorijski nego specifičnim umetničkim elementima. Omiljena tema *b.* je usamljeni osobenjak koji strada od života. Sam *b.* nije nikad bio povezan knjiž. pokret, niti je imao svoje programe, a najveći pisci toga doba su

usamljenici, i često su dugo ostajali nepoznati. Najznačajniji predstavnici *b.* potiču iz južne Nemačke i Austrije. Među pripovedačima najvažniji su A. Stifter (1805—1868) i J. Gothelf (1797—1854), među pesnicima L. Uland (1787—1862), E. Merike (1804—1875) i N. Lenau (1802—1950), a među dramatičarima Fr. Grillparcer (1791—1872), F. Rajmund (1790—1836) i J. Nestroj (1801—1862). Sa dosta ograde mogu se *b.* pribrojati i severnonemački pisci Aneta fon Droste-Hilshof (1797—1848) i K. Immerman (1796—1840). Međutim, nema sumnje da bidermajerskih stilskih crta ima i kod poznog Getea, Tika i Ajhendorfa, kod tzv. švapskih romantičara (→ *švapska romantika*), a i kod pripovedača iz druge polovine 19. v. kao što su V. Rabe i T. Storm. Crte *b.* utvrđene su i u fr., eng., am., švajc. i mađ. književnosti. Kod nas je *b.* imao uticaja uglavnom u Sloveniji, Hrvatskoj i Vojvodini. J. St. Popović, J. Ignjatović i K. Trifković su izraziti primeri bidermajerskih književnika kod Srba.

Lit.: P. Kluckhohn, »Biedermeier als literarische Epochenbezeichnung«, *DVJ* 1935; G. Weydt, »Biedermeier und Junges Deutschland«, *DVJ* 1951; M. Greiner, *Zwischen Biedermeier und Bourgeoisie*, 1953; J. Hermand, *Die literarische Formwelt des Biedermeier*, 1958; D. Živković, »Bidermajerski stil romana J. Ignjatovića«, *Evropski okviri srpske književnosti*, 1970; F. Sengle, *Biedermeierzeit*, 1—III, 1971; E. Neubuhr, *Begriffsbestimmung des literarischen Biedermeier*, 1974. B.Ž.

**BILDUNGSROMAN** (nem. *Bildung* — obrazovanje) → **Roman o obrazovanju**.

**BILINGVIZAM** (lat. *bilinguis* — dvojezičan) — Dvojezičnost pojedinca, grupe stanovništva ili odlika kulturnog perioda. Pojava karakteristična za pogranične oblasti, za države u kojima živi više naroda ili narodnosti i za periode u kojima se iz istorijskih, političkih i kulturnih razloga, upotrebljavaju istovremeno dva jezika, kao npr. lat. i gr. u doba rimske političke, ali helenske kulturne nadmoći. Ponekad *b.* prethodi odumiranju kulturno inferiornog jezika, ili jezika lišenog svoje kulturne osnove. Zbog bliskog kontakta i međusobnog uticaja između dva jezika, *b.* predstavlja jedan od najvažnijih uslova za stvaranje jezičkih inovacija.

Lit.: U. Weinreich, *Languages in contact*, 1953; V. Terracini, *Conflitti di lingue e di cultura*, 1957; И. Грицкат, »Знамята о билингвизму«, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, XXX/2, 1982. M.Di.

**BILTEN** (fr. *bulletin* — izveštaj, potvrda) — Povremena publikacija sa posebnom namenom da obaveštava o najznačajnijim tekućim zbivanjima u svim oblastima ljudske aktivnosti. Može da saopštava zvanične podatke (stanje na frontu, stanje zdravlja neke istaknute ličnosti, itd.) ili rezultate rada neke naučne institucije. U oblasti istraživanja književnosti i umetnosti pod nazivom *b.* objavljuju se publikacije koje, pored informativnog dela, sadrže i duže naučne i polemičke napise čiji značaj prevazilazi čistu informaciju. Takve su periodične publikacije: *Bulletin of the School of Oriental and African Studies University of London*, *Bulletin* iz Bostona, *Bulletyn historii sztuki* iz Varšave i dr. Srpska akademija nauka i umetnosti takođe izdaje od 1933. i od 1950. g. svoj *Bulletin*, koji izlazi posebno za prirodno-matematičke, tehničke, medicinske i društvene nauke. B.Mi.

**BILJARSKE PESME** — Lirske narodne pesme iz proletrnjeg obrednog ciklusa → **durđevskih pesama** sa starinskim pripevom *biljaro*. Vezane za kult isceliteljske moći bilja (poznato je verovanje u moći *vila biljarica*, *vidarica*), *b. p.* su pratile devojčake uranke, branje određenog cveća i trava, skupljanje jutarnje rose, što su imali posebnu ulogu u ljubavnoj magiji i činima. Malu ali dragocenu rukovet *b. p.* iz debarskog kraja zapisao je Jastrebov: »Sunce grejet, cveće pulit, biljaro, / vector vejet, šuma listit, biljaro, / rosa rosit, treva rastet, biljaro!« (И. С. Ястребов, *Обичай и песни Турецких Сербов в Призрене, Инекс, Мораво и Дибре*, 1886, 6p. 151).

Lit.: → **Obredne pesme**.

H.K.

**BILJINA** (rus. *былина*) — Rus. epska narodna pesma o junacima srednjovekovne Rusije i njihovim podvizima. Termin je uveo u naučnu upotrebu I. P. Saharov 1839. na osnovu pomena *b.* u »Slovo o puku Igorovu« (XVII); za ovu vrstu pesama narod je imao naziv »старина«, »старинка«. Prvi zapisi *b.* potiču iz 17. v. (ukupno pet), a kasniji (od kojih je dosad objavljeno dve i po hiljade) iz 18, 19. i 20. v. Zahvaljujući zbornicima Kirše Danilova (iz 18. v.), P. V. Kirejevskog, P. N. Ribnjikova i A. F. Giljferdinga (iz 19. v.), pesme su stekle slavu i postale predmet izučavanja, neprekidnog i obimnog. U središtu mnogih radova bio je pokušaj da se objasni njihovo poreklo. Danas više nije sporna pretpostavka da su one, kao vrsta, nastale nekoliko vekova pre sačuvanih zapisa. Javile su se, najverovatnije, za vreme procvata i

raspada Kijevske Rusije, na što upućuju istorijske uspomene u njima: ličnost kneza Vladimira (978—1015) i njegovog ujaka Dobrinje; slika srednjovekovnog Kijeva i Novgoroda; gozbe-većanja; hladno oružje (strela, koplje, mač); megdani pred vojskama okupljenim za boj. Udaljavajući se zatim od vremena i mesta postanka, primale su i odleske poznijih događaja, naročito iz doba borbe s Tatarima, u 13. 14. i 15. v. Iako su sakupljene većinom u severnoj Rusiji, kuda su dospеле seobom stanovništva, zadržale su i tamo, u opisivanju prirode, pojedinosti južnih predela — stepska prostranstva, stoletne hrastove. Glavni junaci kijevskog kruga *b.* jesu Ilija Muromec, Dobrinja Nikitič i Aljoša Popovič. Njihovi protivnici su čudovišta mitskog obličja — Zmaj, Slavuj-razbojnik, Idolište, Tugarin — ili cele neprijateljske vojske. U novgorodskom krugu *b.*, znatno užem od kijevskog, izdvajaju se kao ličnosti Vasilije Baslajev, Sadko i Mikula Seljaninovič, imajući za pozadinu svakodnevni život starog trgovačkog središta. Stih *b.* odlikuje se nejednakim brojem slogova, od šest do šesnaest, ali jednakim brojem naglašanih slogova, mahom dva ili tri. Nije ga pratio nikakav muzički instrument. Od pevača *b.*, → «skazitelja», najpoznatiji su — svi sa ruskog Severa — T. G. Rjabinjin, V. P. Ščegoljenok, M. D. Krivopoljenova i G. A. Jakušov. (v. i *Junacke pesme: Narodni junacki ep*).

Lit.: J. H. Майков, *О былинах Владимирова цикла*, 1863; А. Н. Веселовский, *Южнорусские былины*, 1881—1884; В. Ф. Милер, *Эксперименты в область русского народного эпоса*, 1892; В. Ф. Миллер, *Очерки русской народной словесности*, I—III, 1897, 1910, 1924; Т. Мареčić, *Naša narodna epika*, 1909; А. П. Скафтымов, *Поэтика и генезис былин*, 1924; В. Р. Пронн, *Русский героический эпос*, 1955, 1958<sup>2</sup>; М. М. Плисецкий, *История русских былин*, 1962; Б. А. Рыбаков, *Древняя Русь*, 1963; В. П. Азиков, *Русский героический эпос*, 1964; А. М. Астахова, *Былины*, 1966; Б. Н. Путилов, «Об историзме русских былин», *Русский фольклор*, 1966, X; Р. С. Липец, *Эпос и Древняя Русь*, 1969. А. Е. Alexander, *Bylinas and Fairy Tales*, 1973; Ф. М. Селиванов, *Поэтика былин*, 1977; С. Г. Лазутин, *Поэтика русского фольклора*, 1981. V.N.

## BINA → Pozornica

**BIOGRAFIJA** — I. U sr. književnosti poseban rod, poznat pod drugim nazivom → *žitje* (gr. βίος, lat. *vita*). U formalnom pogledu, sr. se *b.* potpuno naslanja na tradiciju antičke i helenističke *b.*, ali je ideološki drukčije postavljena i zato bitno

različita od svojih klasičnih uzora kao i od *b.* u novijoj književnosti. Ukoliko nije ugrađena u druge književne rodove koji su pretežno laički po svojoj usmerenosti i književnom izrazu (npr. u sastavu vizantijskih → **hronika**), sr. *b.* opisuje pre svega tipove svetosti ili dramatičnog preobražavanja grešnika, a manje — stvarne okolnosti i pojedinosti života svog junaka. Kao životopis sa glavnom temom svetog preobražaja čovekove ličnosti, *b.* je u stvari → **hagiografija**. U njoj se prepliću elementi natprirudnog sa prirodnim zbivanjima, sve ima svoje duhovno tumačenje, čovekovo ponašanje uslovljeno je božanskim providenjem ili dejstvom zlih duhovnih, demonskih sila. Ljudska dela dobijaju natprirudnu dimenziju i postaju čuda, čiji je opis redovno jedan od najvažnijih delova srednjovekovne biografije. Značajno je, međutim, da tipsko kazivanje *b.* u sr. v. ne isključuje elemente realističnosti u izrazu i prisustvo stvarnih događaja ili obeležja istorijskog vremena i prostora u kome se čudesna zbivanja odigravaju. — 2. Opis života svake istaknute ličnosti, poznat od → **antike** (→ **vita**) do danas.

Lit.: R. Aigrain, *L'hagiographie*, 1953; H. Birnbaum, *Byzantine tradition transformed: The old serbian Vita*, Aspects of the Balkans, 1972; C. Müller-Landau, *Studien zum Stil der Sava-Vita Teodosijes*, 1972; P. M. Kendal, *The Art of Biography*, 1966. D.B.

**BIOGRAFSKI METOD** — Književno-kritički metod koji uzroke, objašnjenja i širi kontekst književnog dela traži u piščevoj biografiji. Iako interesovanje za biografsku podlogu knjiž. stvaranja prožima različite vidove kritike još od antičkih vremena, biografski materijal nije bio sistematski korišćen kao kritički metod sve do polovine 19. v. Još u 18. v. S. Džonson govori o »životu« i »delu« kao distinktivnim kategorijama (S. Johnson: *Lives of the Poets*). Pod uticajem romantičkih shvatanja umetnosti kao izraza ličnosti (»Šta je poezija? — to je pitanje toliko blisko pitanju šta je pesnik?, da odgovor na jedno uključuje odgovor na drugo« — Kolridž), i kauzalnog pozitivizma u prirodnim i društvenim naukama sa druge strane, biografska interesovanja dobijaju legitimnost krit. metoda. Osnovno načelo *b. m.*-a formuliše Sent-Bev: »Mogu uživati u samom delu, ali mi je teško da donosim sud nezavisno od čoveka koji ga je napisao« (Sainte-Beuve: *Chateaubriand*). Pod Frojdovim uticajem, u 20. v. *b. m.* se modifikuje u *psihološki metod* (→ **psihološka**



**kritika**). Prisutan u jug. književnoj kritici, *b. m.* naročito zastupa J. Škerlić, u širem genetičkim kontekstu sila koje određuju knjiž. stvaralaštvo: »Uzroci koji utiču na jedinku mogu se tražiti u njoj ili van nje. U njoj, oni su »fiziološki« ili »psihični«; van nje, oni su »kosmični i socijalni« (J. Škerlić: *Pisci i knjige*). Odstupajući od ovakvog kauzalnog shvatanja *b. m.*-a, P. Popović naglašava da »čak i kod pesnika čija je poezija bezlična, interesantno je zabeležiti kontrast između takve njegove poezije i s druge strane njegovog ličnog života...« (P. Popović, *Iz književnosti*). U tom smislu, *b. m.* postaje opravdan kao sredstvo ispitivanja *odnosa* (a ne i nužne uzročne veze) između autorovog života i dela. Međutim, retko primenjivan na takav način, *b. m.* postaje kritička meta savremenih formalista i strukturalista (→ **strukturalistički metod**), koji ističu da književno delo nije »jednostavno suma izvora i uticaja...« i da se u književnoj kritici »kauzalno objašnjenje pretvara u *regressus ad infinitum*« (R. Velek: *Kritički pojmovi*).

Lit.: J. Škerlić, »Naučni metod književne istorije«, *Zvezda*, 1900; H. Oppel, »Grundfragen der literarischen Biographie«, DV, 1940, 18; F. Sengle, »Zum Problem der modernen Dichterbiographie«, DV, 1952, 21; L. Clifford, *Biography as an Art*, 1962; G. Blöcker, *Biographie — Kunst oder Wissen*, 1963; P. Kendall, *The Art of Biography*, 1966. N.K.

## BIOGRAFSKI ROMAN → Romansirana biografija

**BIPOLARNE TIPOLOGIJE** — Prvu bipolarnu tipologiju u književnosti razvio je Šiler u svojoj raspravi o *naivnom i sentimentalnom* pesništvu. Naivno pesništvo isto je što i pevanje u skladu sa prirodom, sa prvobitnim stvaranjem sveta, dok sentimentalno pesništvo tek mora da traži jedinstvo sa prirodom, u čemu vidi ideal za kojim valja težiti. Preuzete zatim iz istorije umetnosti (Velflin): *renesansa — barok*, *b. t.* korišćene su najpre da bi se u obliku suprotnosti navođenih po parovima ukazalo na razliku između renesanse i baroka. Renesansa teži pravim, neisprekidanim linijama, a barok linije kida i voli zaokružene oblike, itd. F. Štrih primenio je princip *b. t.* u poređenju *romantizma* sa *klasikom*, a V. Voringer, da bi dokučio fenomen ekspresionizma, razvija *b. t. apstrakcija — uživljavanje*. Sva umetost je, prema tome, ili apstrahovanje (što je slučaj na primer sa ekspresionizmom) ili uživljavanje (na primer romantizam, simbolizam). *B. t.* su veoma korisne i u didaktičkom pogledu za shematsko prikazivanje pojedinih

književnih pravaca u odnosu na predašnje, istodobne ili potonje. *B. t.* mogu se primenjivati, s jedne strane, kada su u pitanju subjektivni kvaliteti: racionalno — emocionalno; pojmovno — slikovno. S druge strane, *b. t.* podrazumevaju neke opštije pojmove, koji se dovode u vezu sa književnim epohama ili pravcima, odnosno sa dijahronijskom dimenzijom književnosti: *apolonijško-dionizijsko* (Niče); *klasično — moderno*; *tradicionalno — avangardno*. *B. t.* obuhvataju i neke strukture relacije književnog dela, kakva je *sadržaj — forma*. Z.K.

**BISPEL** (stn. *bi spel* — uz priču) — U staronem. pesništvu kratka poučna priča u stihu, slična → **basni**, → **paraboli**, srodna → **nar. pripovesti**. Fabula *b.* uzeta je iz života ljudi, životinja ili bilja; u njoj pojedinačni slučaj ilustruje druge slične slučajeve, tj. stoji kao primer (otud nem. *Beispiel*). Prvi put se javlja u jednoj istoriji sveta, *Kaiserchronik* (Carska hronika) oko 1150, a kao glavni predstavnik i majstor ove vrste kratke priče važi pesnik-lutalica Štriker sa zbirkom *Der Pfaffe Amis* (*Pop Amis*), oko 1230, i dr. Svojim obično moralno-satiričnim ili šaljivim pričama on dodaje pouku. Didaktički pesnici 13. i 14. v. Tomazin, Trimberg nazivom *b.* označavaju kratku poučnu priču ubačenu u veće epsko delo.

Lit.: H. de Boor, *Fabel und Bispel*, 1966. M.Đ.

## BIT → Teorija informacije

## BIT DŽENEREJŠN → Beat generation

## BITNICI → Beat generation

**BIZARNO** (fr. *bizarre* — neobičan, osoben) — Svojstvo književnih i umetničkih dela koja se, sa stanovišta već prihvaćenih i ustaljenih normi, mogu okarakterisati kao neobična i strana, što svojim sadržajima često vredaju važeće moralne nazore, a svojim nelogičkim ili čudesnim kombinacijama uznemiruju misao. Najzad, kao *b.* smatraju se i ona svojstva koja ruše neka važeća estetska pravila, uvođenjem nekih inovacija. *B.* kao pojam pojavio se prvi put u razdoblju → **baroka** i upotrebljava se sa skoro nepromenjenim značenjima sve do danas; najčešće se dovodi u vezu sa nečim osobenim, neobičnim i novim. Molijer je kao *b.* označio mogućnost da neka statua progovori na sceni. Likovni kritičar L. Voksel, koji se 1905. g. rugao modernim slikarima, pisao je

o Brakovim »kockastim bizzerijama« itd. V. i → **groteska**. B.Mi.

**BLAGOSLOVI** — Govorne formule, nekad u sastavu drevne »pozitivne«, »bele« magije, koje se izriču sa željom da se nekom bliskom, voljenom i poštovanom desi nešto dobro (supr. → **kletve**). *B.* s vremenom postaju samostalne govorne tvorevine, a zbog svoje humane vrednosti i lepote izraza česte su i u većim formama usmene i pisane knjiž. *B.* obično počinju izrazima »da Bog da« ili »blago onom«. Izriču se kao pozdravi i otpozdravi, kao pohvale (»Blago majci koja te rodila!«) i → **zdravice**, kao sažeti oblici plemenite želje i vere da će se ona ispuniti: »Srećan bio i kud putem hodio i kud vodom brodio!« *B.* često imaju ton i smisao molitve: »Blagosloven Gospod, koji nas ne daje zubima njihovijem da nas rastržu.« (»Psalmi Davidovi«, 125). Blagosiljanje u narodnim pesmama je pohvala moralnih vrlina i nagrada za dobro delo: »Kume Marko, Bog ti pomogao! / Tvoje lice sv'jetlo na divanu! / Tvoja sablja sjekla na mejdanu! / Nada te se ne našlo junaka! / Ime ti se svuda spominjalo, / dok je sunca i dok je mjeseca!« (»Uroš i Mrnjavčević«). *B.* prate mladence u → **svadbenim pesmama**.

Lit.: L. Zima, *Figure u našem narodnom pjesništvu*, 1880; M. Knežević, *Antologija narodnih umotvorina*, 1957; V. Đurić, *Lirika*, 1965. H.K.

### BLAGOZVUČNOST → Eufonija

**BLANKVERS** (engl. *blank verse* — »prazan« stih) — Stih bez → **rime**, u prvom redu petoiktusni (petostopni) → **jamb**, nastao u renesansi. Pojam *b.* suprotstavlja se pojmu rimovanog stiha. Naziv »beli« stih dolazi zamenom engleskog »blank« (prazan, neispunjen) francuskim »blanc« (beo). Ponikao je u Italiji (*versi sciolti* — stihovi oslobođeni rime, razvezani), gde je Trisinova tragedija *Sofonisbe* (1515) prvo delo u celini napisano nerimovanim *endekasilabom* (→ **jedanaesterac**, 4). Humanisti su favorizovali *b.* upravo zato što je nerimovan podsećao na klasične oblike. U Italiji se brzo raširio (Ariosto, Taso, Gvarini), ali je iščezao kada je, pod francuskim uticajem, obnovljena rima. U francuskoj tradicionalnoj poeziji, u kojoj je rima gotovo obavezna, *b.* predstavlja minornu pojavu. U engleskoj poeziji *b.* je dostigao najveći procvat i postao legitimni stih većine najznačajnijih pesničkih proizvoda, po svojoj prilici zato što naročito odgovara ritmu

govornog engleskog jezika. Prvi put se pojavio u Sarijevom prevodu *Eneide* (oko 1540), a u drami kod Sakvila i Nortona. Naročito je zvučan u Marlovljevom *Tamerlanu* (1587), posle čega su ga prihvatili i ostali elizabetanski dramatičari. Kod Šekspira, Vebstera, Flečera, Miltona, Forda i ostalih, *b.* je postao jedan od najelastičnijih oblika za koje zna svetska poezija. U epskoj poeziji dostigao je vrhunac kod Miltona (*Izgubljeni raj*, 1667), s tim što se tu razlikuje od dramskog stiha uglavnom poetskim tonom i konvencionalnijim odnosom prema jampskom ritmu. Milton je, sem toga, uz pomoć → **opkoračenja** i ostalih sredstava postigao da misli svrstava u blokove — »stihove — paragrafe«. Posle kratkotrajne mode vraćanja rimi u doba restauracije, *b.* je ponovo ovladao engleskom dramom u 18. veku. Gotovo svi veliki pesnici 19. v. primenjuju ga u svojim većim poemama, a neki, kao Tenison, tim stihom pisali su i liriku. Sa odumiranjem stihovanih drama i dužih poema *b.* je u 20. v. prilično redak. U njemu je ispevana Eliotova *Pusta zemlja*, a koristili su se njime i Oden i Frost. Izvan engleske *b.* je bio najčešći u Nemačkoj, gde su ga upotrebljavali Lesing, Gete (*Ifigenija i Taso*), Šiler, Klajst, Grillparcer, Hauptman i dr. Zastupljen je i u skandinavskim književnostima. U ruskoj poeziji *b.* se javio pod nemačkim i engleskim uticajem, zatim u imitacijama antičkih metara i narodnih stihova, među ovima i srpsko-hrvatskih. Taj stih je najpoznatiji kod Žukovskog i Puškina (*Boris Godunov*, *Mocart i Saljteri*). Poznat je i kod A. Tolstoja (*Car Fjodor Ivanovič*). Njekrasov ga je primenio u poemi *Ko srećno živi u Rusiji?* Ima ga i u ruskoj poeziji 20. v. — U dubrovačkoj poeziji *b.* se javio kao prevodni dvanaesterac u 16. v. (D. Zlatarić). U 19. veku običan je i u srpskoj i u hrvatskoj pisanoj poeziji u obliku popularnih stihova usmene poezije (deseterac, trohejski i simetrični), ali je najpoznatiji u jambu. Jampskim nerimovanim desetercem ispevao je Kostić *Maksima Crnojevića* i Peru *Segedinca*, F. Marković *Karla Dračkog*, Jakišić *Otađbinu* i Kranjčević *Mojsija*. Prevodioci evropskog *b.* na srphrv. jezik prihvatili su vremenom uglavnom jampski jedanaesterac kao osnovni stih prevoda.

Lit.: E. Guest, *History of English Rhythms*, 1882; J. Schipper, *Englische Metrik*, 1881 — 87; R. Bridges, *Milton's Prosody*, 1886; J. A. Symonds, *Blank Verse*, 1895; G. Saintsbury, *A History of English Prosody*, 1906 — 10; M. Robertson, »The Evolution of English Blank-Verse«, *Criterion*, 2, 1924; K. Тарановски, *Руски дводелни ритмови I — II*, 1953; B. O. Unbegaun, *Russian Versification*, 1956 (fr. La

*versification russe*, 1958); Б. В. Томашевский, *Стилистика и стихосложение*, 1959, 364–66; V. Kayser, *Geschichte der deutschen Verse*, 1960; J. Thompson, *The Founding of English Metre*, 1961. V.J. – Ž.R.

**BLAŽENI** (gr. μακάρισμοί – koji nazivaju blaženim) – Stihovi iz »Besede na gori« u *Mt.* 5, 3–12, s karakterističnom → **anaforam** »Blaženi« (gr. μακάριοι), kao i → **tropari** koji se na liturgiji pevaju uz ove stihove. Postoje starozavetne analogije u psalmima (*Ps.* 117, 1), a i pozniji odjeci u srednjovekovnim srpskim → **pohvalama**. Svaki → **glas** u → **oktoihu** ima svoju melodijsku formulu za *b.*

Lit.: Л. Миркович, *Правосл. литургија*, I, 1965. D.B.

**BLOOMSBURY GROUP**, eng. (Blumzberška grupa) – Krug eng. književnika, naučnika i umetnika nazvan prema londonskoj četvrti, okupljen između 1907. i 1930. godine oko Vanese i Adrijana Stivena, Virdžinije i Leonarda Vulfa. Bez zajedničkog programa, ali jedinstvene sklonosti ka filozofskim, estetičkim i etičkim raspravama, ovaj krug ostavio je vidnog traga u eng. kulturnoj istoriji, dok se, šire uzevši, u književnosti pamti u vezi sa romansijerskim i književnoteorijskim radom V. Vulf. → **Roman toka svesti**.

Lit.: J. K. Johnstone, *The Bloomsbury Group*, 1963; Q. Bell, *Bloomsbury*, 1968; R. Shone, *Bloomsbury Portraits*, 1976. Lj.J.

**BLUETA** (fr. *bluette* – varnica) – Figurativni naziv za kratak šaljiv ili satiričan pozorišni komad (dramski ili muzički) bez većih pretenzija. M.Di.

**BLUMZBERI GRUPA** → **Bloomsbury group**

**BLUZ** (eng. *blues*, *blue* – tužan, utučen) – Nar. pesma am. Crnaca, koja je postala poznata pod imenom *b.* 1909. g., kada ju je V. S. Hendi uveo u am. popularnu muziku. Za razliku od → **crnačkih duhovnih pesama**, *b.* se peva solo, uz obaveznu instrumentalnu pratnju. Okrenut ovozemaljskim temama, on govori o ljudskoj patnji, očaju i beznadežnosti, setan je i melanholičan u tonu. Ima utvrđenu formu strofe od tri stiha, od kojih se svaki prvi ponavlja i rimuje sa trećim. Am. crnački pesnici L. Hjuze i V. Kani preneli su formu *b.-a* u umet. poeziju.

Lit.: W. C. Handy, *Father of the Blues*, ed. A. Bontemps, 1942; A. *Treasury of the Blues*, ed. W. C. Handy and A. Niles, 1949; J. E. Berendt, *Blues*, 1957; P. Oliver, *Blues Fell this Morning*, 1960; S. B. Sharters, *Die Story vom Blues*, 1962. S.K.-Š.

**BODLERIZAM** (fr. *Baudelaireïsme*) – Pjesničko osjećanje prkosa i revolta, nazvano po fr. pesniku Š. Bodleru, nastalo iz doživljaja čovjekove zatočenosti u svijetu besmisla, ništavila i zla. U svom očajnom traženju smisla pjesnik dolazi do saznanja o svom definitivnom prokletstvu, o kidanju svih veza sa okolinom i društvom i, najzad, o kompromitovanju i slomu svih istinskih vrijednosti. To duševno raspoloženje, koje prerasta u životni stav i pjesničko opredjeljenje, ispoljava se u intenzivnom doživljaju bijede čovjekova postojanja, okrutnosti iskušenja i krhkosti nade. U težnji za beskrajem i apsolutom pjesnik se sudara sa ciničnom mehanikom društvenog sistema, odnosno s bezosjećajnom prirodom, zatvorenom u svoje cikličko obnavljanje. S druge strane, i sam pjesnički čin nosi u sebi obilježja mučeničkog suočenja sa rugobom i prokletstvom kao potvrda da cvijeće poezije izrasta samo na prostranoj ravnici zla (»Je sais que la Douleur est la noblesse unique« – »Znam da je bol jedina otmenost«). Jedan od oblika bjekstva i spasa pjesnik vidi u veličanju ideala čestitog, istinskog i lijepog. Drugi vid rasterećenja i zaborava pjesnik nalazi u stvaralačkom zanosu, u težnji ka eteričnim sferama čiste poezije. Za Bodlera je stvaranje jedino mjerilo i najbolje svjedočanstvo čovjekova dostojanstva, jedini oblik revolta u kome se zlo, patnja i prokletstvo preobražavaju u čiste i trajne oblike ljepote. Za Matoša je *b.* svjesno kultivisanje bola u kome pjesnik pronalazi paradoksalne osnove za vlastitu nasladu i vlastito žrtvovanje. U krajnjoj instanci, *b.* se, kao »latentno stanje moderne duše« (Matoš), zatvara vizijom smrti kao jedinog spasa u kojoj će pjesnikova duša naći himeričke pjezaže izvan ovog svijeta i njegovih zakona.

Lit.: A. G. Matoš, »Baudelaire«, *Vidici i putovi*, 1907; M.-A. Ruff, *Baudelaire, l'homme et l'oeuvre*, 1958; H. Friedrich, *Struktura moderne lirike*, 1969 (prev.). N.Ko.

**BOEM** (fr. *bohème* – stanovnik Bohemije; litalica, Ciganin; čovek koji ne poštuje pravila građanskog načina života) – Termin od 15. v. u fr. jeziku označava litalice, a oni po tradicionalnom verovanju dolaze iz Bohemije (legendarno ime za zapadni deo današnje Čehoslovačke, prema lat. *Boihemum* – područje plemena *Boii*, u staroj Germaniji). U 19. v. imenom *b.* počeli su sebe označavati pripadnici fr. romantičarskog pokreta (Žerar de Nerval, Teofil Gotje, Balzak, Bodler), koji su se i načinom života hteli izdvojiti iz građan-

skog društva: neredovnim životnim ritmom, neobraćanjem pažnje na društveni status, sklonošću ka zabranjenom, mističnom, ekscentričnom, parolom »zaprepastiti buržuja« (*épater le bourgeois*). Pojava *b.* je skoro isključivo vezana za Pariz u prvoj polovini 19. v., ali se popularnost tipa *b.*, koji je veoma brzo postao i književni motiv, proširio i po drugim evropskim zemljama: sa malim izmenama, on se može prepoznati i u fr. egzistencijalističkom pokretu, amer. → **izgubljenosti generaciji**, pa čak i u pokretu hipika i savremenim alternativnim grupama i pokretima. Pojava *b.* je verovatno prvi oblik protesta protiv gubljenja individualnosti u industrijalizovanom društvu, i istovremeno prvi pokušaj da se načinu života dá odlučujuću, izdvajajuću kvalitet. Daleki preci *b.* su nesumnjivo srp. studentske grupe i putujući zabavljači. *B.* su već krajem 19. v. pariska znamenitost (četvrt Montparnass), i u njihovim se krugovima dešavaju glavne promene u književnosti i umetnosti (→ **impresionizam**, → **bodlerizam**, → **kubizam**). Jedna od najpopularnijih obrada motiva *b.* je Pućinijeva istoimena opera. *Boemija*, kao zajednički imenitelj načina života i stvaranja, bila je sinonim za umetnički svet sve do drugog svetskog rata. Ugled »boemske četvrti« kod nas stekla je beogradska Skadarlija, a način života *b.* negovali su mnogi naši pesnici: Đura Jakšić, J. Veselinović, R. Domanović, A. G. Matoš, Vojislav Ilić, Tin Ujević. S.S.

**BOGATA RIMA** → **Rima**

**BOGOJAVLJENSKE PESME** → **Vodičarske (bogojavljenjske) pesme**

**BOGORODIČAN** (stsl. *богородичьнъ*, prema gr. θεοτόκιον). U vizantijskom liturgijskom pesništvu posebna pesma (→ **tropar**) kojom se proslavlja i moli Bogorodica. U skladu sa shvatanjem da je Bogorodica zastupnica čitavog ljudskog roda pred Bogom, i da bez njenog posredovanja molitva nema pravu težinu i vrednost, svako se moljenje okončava molitvom Bogorodici i svaki se niz crkvenih pesama završava pesničkim obraćanjem Bogorodici. Posebno u nizu tropara jedne ode → **kanona**, *b.* je poslednji tropar. Posebna vrsta *b.*, tematski građena na motivu Bogorodičine tuge zbog Isusovog raspeća, jeste **krstobogorodičan**. D.B.

**BOGORODIČNIK** — Vrsta **kanonika**, liturgijska knjiga koja sadrži → **kanone** posvećene

Bogorodici, sređene obično po glasovima iz → **oktoiha**, u sedmičnim ciklusima za svaki dan u nedelji. D.B.

**BOMBAST** (nem. *Bombast* — preterana kićenost u govoru, u vezi sa gr. βόμβος — zujanje, buka) — Preterano kitnjast jezik koji suvišnim hiperbolama, prenaplašenom dikcijom, neumnom krasnorečivošću ruži stil. Ovakav način izražavanja napao je još Longin, a Šekspir ga je ismejao u *Hamletu* (scena sa glumcima). Često je korišćen u → **elizabethanskoj drami** i docnije u → **melodrami**. Kao oznaka stila kasnoga → **baroka** našao je izraza u → **jufnjizmu** (u Engleskoj), → **gongorizmu** ili **kultizmu** (Španija), → **precioznosti** (Francuska), među predstavnicima tzv. druge → **šleske pesničke škole** (Nemačka). Obično se koristi za izazivanje humorističkih efekata (J. S. Popović, *Pokondirena tikva*, Šekspir, *Falstaf, Henrik IV*).

Lit.: H. Pliester, *Die Worthäufung des Barock*, 1930. Sl.P.

**BON MOT**, fr. (bon mo) — → **Šala**, → **dosetka**. — 1. Šaljiv, komičan izraz u konverzaciji ili stilu (*avoir le(s) bon(s) mot(s) pour rire* — biti uvek spreman na šalu); — 2. Dobro pogođen, duhovit i često neočekivan izraz u konverzaciji ili stilu; — 3. Zajedljiv izraz. »*B. m.*, pa to može biti sve! To može biti poezija, emocija, smeh, tragično, bol, dobrot, ljubav, celo životno iskustvo, ceo jedan karakter, cela jedna filozofija« (Léautaud, *Théâtre M. Boissard*, 17. v.). J.Do.

**BORBA REČIMA** — Pogrdne reči kojima se epski junaci obasipaju pre megdana. Običaj su zapamtili, pored ostalih dela svetske književnosti, *Ilijada* i *Stari zavjet* (David i Golijat). U srpskohrv. narodnim pesmama to »nije nasledstvo iz starijeg doba... nego tvorevina novijeg vremena« (S. Matić). Javlja se dvojako: kao »bacanje uvreda lice u lice« i kao »pismo sa uvredama i grdnjama«. Ovaj drugi oblik imao je posebnog značaja »u tehnički junačke pesme«: poslužio je »kao šablonski plan po kom se stvaraju junačke pesme o dvobojima, naročito u ciklusu uskočkom«.

Lit.: С. Матић, »Борба речима у народној песми«, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, 1955, III. V.N.

**BOŽIĆNA DRAMA** — Kratki komad versko-didaktičke sadržine, nastao u srednjem v.

iz liturgije (→ **liturgijska drama**) i izvođen na Božić u crkvi (→ **crkvena drama**) Najstariji sačuvani primerak *b d* potiče iz 4 v, to je prizor o Hristovu rođenju, pisan lat jezikom i, kao crkvena drama, izvođen u okviru bogoslužjenja Vremenom, u *b d* prodiru drugi biblijski motivi (→ **prikazanje**) da bi, oko 12 v, potpuno preovladao motiv bogojavljenja Istovremeno, liturgijsko obeležje postepeno uzmiče pred svetovnim elementima (uz prvobitne motive javljaju se i motivi iz svaki-đašnjeg života, lat jezik biva potiskivan, u izvođenju sve više učestvuju i svetovna lica), *b d* napušta unutrašnjost crkve i, preselivši se u crkvenu portu, a potom na gradski trg, prerasta u rane vidove svetovne drame Poznate *b d* kod nas su *Prikazanje od poroda Jezusova*, od M Vetranovica (16 v) i anonimne *Od rojenja Gospodnova Tri kralja* (16 v) TV

**BOŽIČNA PRIČA** – Vrsta → **pripovetke** inspirisana božićnim ili uopšte prazničnim temama Obično se odlikuje naglašenim poetičnim tonom i idiličnom pretprazničkom atmosferom *B p* sadrži element → **bajke**, a nekad prelazi u pravu bajku Fantazija i stvarnost se preplću u poetičnu celinu u kojoj anđeli, višci, duhovi i druga natprirodna bica igraju veliku ulogu, ali ni realistički elementi nisu zapostavljeni Kroz realistički prikazane sudbine likova i situacije iz svakodnevnog života često je nagoveštena društvena i moralna kritika Dostojevski, »Dečak kod Hrista na Božić«, Dickens, *Božićne priče* i Sv Čorovic, *Bogojavljenka noc*, S Matavulj, *Na Badnji dan*, *Na mlado leto*, *Božićne jutro*, *Goba Maria* Neke od najlepših *b p* potiču iz skandinavskih zemalja, a pisali su ih S Lagerlef i Andersen

Lit B Поповић, »Дечко код Христа на Божић«, *Чланци и преводања*, 1932, И Скулић, »Божићне приче Чарлза Дикенса«, *Из страших књижевности*, I, 1962, Н Наумов, *Дикенс код Срба и Хрвата*, 1967 BV

**BOŽIČNE PESME** (božićnice, božićnjice) – Lirske narodne pesme vezane za proslavljanje Hristovog rođenja Veoma su bliske → **koledarskim pesmama** sa nešto izraženijim hrišćanskim obeležjem, naročito u zapisima iz Hrvatske U pesmama se pominje, pored Hrista i Bogomater, često i Božić kao ličnost neimenovanog, mladog, tek rođenog boga, koga u mleku kupaju i koji sa planine ili preko vode dolazi i zlatom pozlacuje domove, što nesumnjivo ukazuje na povezanost sa svetko-

vanjem rođenja mladog sunca (»Božić, Božić bata / nosi kitu zlata «) V Karadžić ih u prvoj knjizi *Srpskih narodnih pjesama* izdvaja u posebnu grupu, ali njihovo odvajanje od koledarskih nije moguće dosledno sprovesti

Lit В Лаіковић, *Народна књижевност I*, 1967 М Boskovic-Stulić, *Usmena književnost*, 1978 RP

**BRAHIHOREJ** → **Amfibrah**

**BRAHIKATALEKTIČAN** → **Katalektika**

**BRAHILOGIJA** (gr βραχυλογία, sažetost govora ili pisanja, lat *brevitas*) – Termin antičke retorike za sažet oblik izražavanja Karakteriše se time što se pojedini elementi izlaganja formalno izostave, ali se mogu razumeti iz konteksta rečenice *B* je u antici bila stilska karakteristika govora Spartanaca Ona postaje stilska pogreška (lat *vitium*) ako dovedu do nejasnosti SI P

**BRETONSKI CIKLUS** – Niz tematski srodnih, a često i gradom povezanih → **viteških romana** u stihu i u prozi koji su se posle francuskog osvajanja Engleske u 11 v raširili u severnoj Francuskoj, naročito u Bretanji, po kojoj su i dobili ime Ovi romani pretežno obrađuju keltske legende o kralju Arturu i njegovim vitezima Okruglog stola, a često prenose taj viteški ambijent i teme u legende o Aleksandru Velikom SK

**BREVIJAR** (lat *breviarum, ordo officiorum* – gr ὀρολογία, časoslov) – Skup dnevnih i nocnih molitvi koje se u određene sate čitaju u crkvi Nastao iz kratkih uputstava o izboru tekstova iz drugih priručnika, koji treba da budu čitani u određene dane Tridentiski koncil propisuje Rimski *b* svim crkvama koje nemaju sopstveni, stariji od dve stotine godina (*B* zagrebačke stolne crkve, 1290) – Glagoljski *b* nastaje u doba Ćirila i Metodija Sadrži delove iz Ćirilovog prevoda → **Biblije**, kao i prevode iz latinskog *b* Usaglašavanje prema latinskom izvršio je R Levaković 1648 Najstariji naši sačuvani *b* potiču iz 13 v Pisani su hrvatskom redakcijom staroslovenskog jezika (Pašmansk *b* 14 v)

Lit D Kniewald *Liturgika*, 1937, H Bohatta, *Bibliographie der Breviere*, 1963 Z B

**BROJANICE, BROJENICE** – Dečje igre rečima → **Razbrajalice**.

**BROJNICE** – Opisujuci *koleda* i navodeći različite → **koledarske pesme**, V Karadžić je

zasebno izdvojio, kao podžanr, pesme »koje se brojnice zovu«, što ih je slušao od koleđana iz požarevačkog kraja: »I na jelenu / zlatni rogovi. / Na jednom sjedi / Milja vezilja. / Na drugom sjedi / Petre zlatare.« (*Život i običaji naroda srpskoga*, Beč, 1867). H.K.

**BROŠURA** (fr. *brochure* od *broche* – igla) – Sveska; meko povezana knjižica proshivena koncem. Danas se pod *b.* podrazumeva knjiga do 100 strana, obično o tekućim dnevnim problemima. Sl.P.

**BRZALICE** – Govorne igre, sastavni deo dečjeg života. Deca zadaju jedna drugima da neke izraze, teže za izgovor, brzo i pravilno uzastopno izgovaraju, ili se igra sastoji u tome da se pogodi smisao (odgonetka), namerno skriven ili prerušen. *B.* se zadaju kao pitanja s ciljem da se brzo i bez zastoja, obično tri puta i bez pogreške, izgovori zadani tekst. *B.* se, rasporedom i izborom glasova i slogova, zasnivaju na teškoći da se izgovore kao kakofonične konstrukcije, pri čemu je lako napraviti govornu grešku: »Kamenčićem češ me, kamenčićem ču te!« (Knežević, *Antologija narodnih umotvorina*). Kao i neke druge forme dečjeg folklor (→ *redalice* i → *razbraja-lice*), *b.* se isto tako zasnivaju na obilju → *aliteracija* i → *asonanci*: »Petar plete Petru plot su tri puta po triput.« (*isto*).

Lit.: M. Knežević, *Antologija narodnih umotvorina*, 1957; B. Ćurić, *Lirika*, 1965. H.K.

**BU-RIME** (fr. *bouts rimés* – rimovani krajevi) – Oblik pesničke igre u kojoj se sastavlja pesma, naročito sonet, na unapred zadate rime (obično 10–14), a ponekad i temu u koju se ove teško uključuju. *B.-r.* je kao igra nastala u 17. v. u Francuskoj uz masovno učešće autora. Ž.R.

**BUDNICA** – Muzičko-književni oblik, pjesma namijenjena buđenju nacionalne svijesti, naročito poularna u Hrvatskoj u doba ilirizma. *B.* je srodan oblik → *davorija*; kad se razlikuju, ova posljednja se od *b.* luči tako što se opisuje kao pjesma koja se pjeva u polasku u boj i ima obično osobine → *koračnice* (rječnik uz *Danicu* 1835. *davoriju* tumači njem. riječima *Kriegslied*, *Marsch*, hrv. poetike 19. st. kao riječ koja »dolazi od riječi Davor, koji je slavenski bog rata, Mars«; isp. → *ratnička pjesma*). I prva ilirska *b.* – Gajeva *Još Hrvatska ni propala* – i prva ilirska *davorija* – *Nek se hrusti šaka mala* po tekstu Lj. Vukotinića – javno su izvedene iste godine

1835, a obje u okolnostima karakterističnim i inače za uslove u kojima se domaća riječ počinje tada širiti u narod u književnoj upotrebi: na pozornici, kao muzički umetak u njem. predstavi. Tekst *b.* najčešće govori o slavnoj prošlosti roda, a ljepoti domovine i rodnog jezika, o moći koja se postiže slogom; ton je *b.* patetičan i poletan, izraz jednostavan, kompozicija čvrsto sazdana korišćenjem raznih postupaka ponavljanja (među njima napose refrena); karakterističan je mada ne jedini stih *b.* simetrični – *osmerac* (često sa izmjenom *katalektičnih* i *akatalektičnih* stihova). *B.* su se u pravilu širile usmeno, pjevanjem, pa im se često zaboravljao autor, i znale su se prihvaćati gotovo kao narodne pjesme. Tekst je nekih *b.* dospio zato do nas kao anoniman, a pogotovo je često nesigurno autorstvo njihovih melodija. Melodije su uz to u pravilu najprije nastajale improvizacijom (često po nekom stranom ili domaćem, narodnom ili pučkom predlošku), ponekad su štaviše »ishitrene« u saradnji nekolicine ljudi (tako je npr. sa spomenutom Vukotinićevom), a te su melodije onda muzički obrazovani ljudi zapisivali, dotjeravali i muzički obrađivali (za improviziranu melodiju spomenute Gajeve *b.* čini to F. Wiesner – Livadić); ponekad se melodija znala prenijeti i sa jednog teksta na drugi (melodija V. Lisinskog, koja je danas poznata kao napjev pjesme D. Demetra *Prosto zrakom ptica leti*, izvesno je sastavljena na jedan prigodni tekst P. Štoosa). Neku su popularnost *b.* i davorije sačuvala u hrv. književnosti u toku čitavog 19. st. (nov polet dale su toj vrsti pjesme u osamdesetim godinama stranačke, pravaške *b.* i davorije Harambašićeve). Njihov je utjecaj u političkom životu bio ogroman, važnost im u istoriji hrv. muzike nije mala (napose u nastanku hrv. opere), umjetnička vrijednost tekstova, međutim, u pravilu je vrlo skromna. Mada su pjesme sličnog karaktera nastajale, naravno, i u drugim književnostima i u novije doba, naziv *b.* obično za njih ne koristimo. I razlikovanje među *b.* i davorijom vrlo je nesigurno u upotrebi već u 19. st., a pogotovo je tako u našem vijeku. Danas se kao književni termini oba najčešće koriste u istom značenju: kao ironičan ili sentimentalno-ironičan naziv za prostodušnu a bombastičnu rodoljubivu pjesmu, prvenstveno onu koja je nastala u određenju istorijskoj (ilirskoj tradiciji, svakako češće nego kao precizni književno-istorijski nazivi opisanih vrsta.

Lit.: D. Šurmin, *Hrvatski prepored* I–II, 1903–1904; M. Nehajev, *O stogodišnjici hrvatskog narod-*

*nog preporoda*, 1931; L. Županović, »Glazbena umjetnost u vrijeme hrvatskog narodnog preporoda«, *Kolo*, 1966, 8–10; L. Županović, »Važnost Lj. Gaja za hrvatsku glazbu preporodnog razdoblja«, *Radovi Instituta za hrvatsku povijest* 3, 1973. S.P.

**BUFO** (ital. *buffo* – smešan) – Tumač smešnih uloga u ozbiljnoj, a još češće u komičnoj operi, koja je po njemu i dobila ime → **opera buffa**. Naziv potiče od lat. *bufo*, kojim se označavao komedijaš naduvenih obraza, koga su ostali glumci šamarali. Za vreme srednjeg veka i renesanse taj naziv se preneo na sve one koji su zabavljali publiku (→ **bufonerija**). *B.* je obično predstavljao glupog i nespretnog slugu, koji svojim mucanjem u pevanju dovodi do komičnih situacija. Iako kao ličnost nije bio neophodan za razvoj dramske radnje, dramaturzi su ga rado koristili za promenu dramske situacije, naročito u → **melodrami** oko polovine 17. v. Pod pritiskom konkurencije *komedije del arte* (→ **commedia dell'arte**) *b.* je u svoj repertoar uneo muzički rečitativ. Tada se javlja *buffo cantante*, pretežno pevač, i *buffo comico*, pretežno komičar. Iščezava sa scene oko polovine 19. v. M.Di.

**BUFONERIJA** (ital. *buffoneria* – lakrdija) – Lakrdija pisana u stihu, koja se izvodila u Italiji za vreme karnevala i drugih svečanosti, na otvorenom prostoru. U njoj su se pojavljivala ličnosti koje su predstavljale različite društvene grupe i staleže, a glavna ličnost je bio *bufone* (ital. *buffone* – lakrdijaš, komedijaš), srednjovekovni naslednik rimskog → **histriona** i → **jokulatora**. U 15. v. i u prvoj polovini 16. v. kod nas se vršila razmena srpskih, bosanskih i dubrovačkih bufonera prilikom raznih svečanosti (svadbe, krunisanja itd.). Tako su sačuvana imena pojedinih bufonera (npr. Pribinja iz trupe Sandalja Hrančića, 1410. g. itd.) → **lakrdija**.

Lit.: A. D' Ancona, *Origini del teatro italiano*, 1891. M.Di. – N.K.

**BUGARŠTICE** (*bugarskice*, *bugarščice*, *bugarskinje*, *bugarkinje*; *bugarščina*, *pjesan bugarka* – najverovatnije tumačenje vezuje ovu imenicu za glagol *bugariti* – tužno, žalosno pevati; »popijevati«, »bugarskicu bugariti«; V. Karadžić upućuje u *Rječniku* ovaj glagol na sinonim *zapijevati*, tužiti) – U srphrv. usmenom pesništvu *b.* ili *pesme* → **duvog stiha** čine najstariji očuvan epski sloj (V. Nedić, *Bugarščice*, 1969, str. 75), istorijsku i književnu sponu u razvitku naše narodne poezije od davnina do danas. *B.* su se sačuvala u pisanim

izvorima, a prikupljali su ih uglavnom primorski književnici (16. 17. i 18. v.), najpre na Hvaru, a najviše u Dubrovniku i Boki, potom oko Zadra i druge. Istoriju do danas najstarijeg poznatog zapisa (1497) i očuvani fragment teksta obelodanio je M. Pantić (»Nepoznata bugarščica o despotu Đurđu i Sibirjanin Janku iz XV veka«, *Zbornik Matice srpske za književnost i jezik*, 1977, XXV, sv. 3). Taj zapis dugujemo strancu, ital. pesniku Roderu de Pačenci, koji ga je uneo u svoj spev *Balcino*, što je do naših dana ostao u rukopisu. Tekst je zapisan u slovenskoj koloniji na jugu Italije (Đođa del Kole), neposredno tokom pevanja »na svom jeziku«, u *kolu* u kojem su igrali i odrasli i deca. Jezički i metrički znatno oštećen tekst ove stare *b.*, u rekonstrukciji M. Pantića, sačuvao je uspomenu na stvaran istorijski događaj, stariji od svoje pesničke obrade oko pola veka, o ropstvu Sibirjanin Janka (Hunjadija) u tamnici despota Đurđa (Brankovića). Dva znamenita, stilski i umetnički besprekorna izvorna zapisa (»Marko Kraljević i brat mu Andrijaš« i »Vojvoda Radosav Siverinski i Vlatko Udinski«), zasluga su Hvarnina, pesnika P. Hektorovića, koji je, oko 1555. god. na ribarenju slušao rukovet narodnih pesama od dvojice ribara (*b.* su »klikovali« i »bugarili«). Uneo ih je u svoje delo *Ribanje i ribarsko prigovaranje* (1568), poprativši neke od unesenih pesama i melografskim zapisima. Prvi zabeleženi tekstovi *b.* verodostojna su sveđoanstva usmenog, narodnog porekla i postanja ove epski stilizovane narativne forme, premda su u nauci postojala, ali se nisu održala, i mišljenja o »aristokratskom«, »feudalnom« poreklu naše epske tradicije (H. Naudman, N. Kravcov). Izvornost *b.* potvrđuju i izrazite podudarnosti, ostvarene u raznim ravnima zapisa, između *b.* i deseteračkih pesama starijih od 18. v. Kasniji pisani izvori doneli su nove *b.* i obogatili kapitalnu zbirku starije pesničke tradicije koju je obelodanio V. Bogišić (*Narodne pjesme iz starijih, najviše primorskih zapisa*, 1878). *B.* su zapamtile i opevale vrednu istorijsku građu, a poseban značaj imaju stariji slojevi, znameniti događaji i ličnosti iz 14. i 15. v. (M. Kraljević, M. Kobilović-Obilić, knez Lazar i kneginja Milica, Đurađ Branković, Jerina Branković, despot Vuk, braća Jakšići, Mihail Svilojević, budimski kraljevi Vladislav i Matija, Ivan Karlović, Alibeg Podunavac-Mihailoglu, potonji Đerzelez i dr.; bojevi na Kosovu, na Varni i Krbavskom polju, u 15. v.) (V. Nedić, *Bugarščice*, 1969, str. 75). Očuvane su dragocene pojedinosti feudalnog, vlastelinskog života (gospodstveno

ophođenje, posebno prema ženama, rafinirano obraćanje, viteško odevanje, luk i strela kao oružje, soko na ruci viteza itd.). Osim istorijske *b.* sadrže i veoma bogatu motivsku i arhaičnu jezičku građu. Najčešći stih *b.* je od 15 ili 16 slogova sa cezurinom posle sedmog odnosno osmog sloga (mada ih ima i u dužim i u kraćim stihovima), gotovo uvek s pripevom koji ima funkciju muzičke fraze. Smatra se da je istorijska smena metričkih slojeva naše epske poezije tekla u poretku: bugarštički dugi stih, osmerac, deseterac (V. Nedić, *O usmenom pesništvu*, 1976, 16–41). Bogišićevo mišljenje da su *b.* umetnički slabije od deseteračkih pesama, nastalo poređenjem sa odabranim deseteračkim pesmama Karadžićeve zbirke, ne može se danas braniti. Antologijski izbor pesničke tradicije 15–18. v. M. Pantića nedvosmislena je potvrda umetničke vrednosti *b.* Melanholični i odmereni stih, često veoma složena kompozicija (»Marko Kraljević i brat mu Andrijaš«) i negovan stil, probрани lirski detalji transponovani najfinijom pesničkom tehnikom, ostvaruju umetnički kvalitet prvog reda u znatnom broju *b.*: »Pade nebog Radiću ničice na crnu zemlju. / Tri ga kopja bijahu objednome udarila, / i š njega mi svukoše do tanke b'jele košulje. / Ali mi se Radiću guslarom drago moljaše. / 'Nemojte mi mahrame s b'jela lica podizati, / da mi lice ne nagrde sivi orli i vranovi!« (M. Pantić, *Narodne pesme u zapisima XV–XVIII veka*, 1964, str. 194). (V. i *Narodna pesma*. → *Narodna epska pesma*.)

Lit.: V. Bogišić, *Narodne pjesme iz starijih, najviše primorskih zapisa*, 1878; T. Maretić, *Naša narodna epika*, 1909; I. Scherzer, »Bugarštice«, *Rad JAZU*, 182, 1910; П. Поповић, *Преглед српске књижевности*, 1919<sup>3</sup>; A. Vaillant, »Les chants épiques des slaves du Sud«, *Revue des Cours et Conférences*, 1932; H. M. Chadwick, N. K. Chadwick, *The Growth of Literature*, II, 1936, 296–456; M. Lalević, »Prilog proučavanju bugarštica«, *Prilozi proučavanju narodne poezije*, 1935, II, sv. 1; M. Pantić, »Jugoslovenska književnost i usmena (narodna) književnost od XV–XVIII veka«, *Prilozi za književnost, jezik istoriju i folklor*, 1963, XXIX, br. 1–2; S. Matić, *Naš narodni ep i naš stih*, 1964; N. Ljubinković, »Jelen u bugaršticama«, *Narodno stvaralaštvo, Folklor*, 1968; VII, sv. 26–27; M. Pantić, »Rad na proučavanju predvukovske narodne poezije kod Jugoslovena«, *Naučni sastanak slavista u Vukove dane*, I, 1971; S. Petrović, »Poetika tradicije: 'Utjecaj narodne poezije' u jednoj pregršti renesansnih tekstova«, *LMS*, 1972, 148, knj. 410, sv. 5; N. Ljubinković, »Narodne pesme dugog stiha«, *Književna istorija*, 1972, br. 16, 17; 1973, br. 19; M. Bošković-Stulli, *Usmena književnost kao umjetnost riječi*, 1975; В. Недић, *О усменом песништву*, 1976; J. Kekez, *Bugarštice*, 1978. H.K.

**BUKOLIČKA KNJIŽEVNOST** (gr. βουκολικός – pastirski, τὰ βουκολικά, lat. *bucolica* – pastirske pesme) – Naziv za pesnička i prozna dela antičke umetničke književnosti u kojima je život pastira prikazan manje ili više idealizovano. Glavni predstavnici *b. k.* bili su helenistički pesnici Teokrit, Mosho i Bion (3–2. v. pre n.e.) i rimski pesnik Vergilije (1. v. pre n.e.). Longo, autor romana *Dafnid i Hloja* (kraj 2. v. n.e.), preneo je u svet pastira zaplete ant. ljubavno-avanturističkog romana. – Brojne su pretpostavke o podsticajima koji su doprineli razvoju *b. k.* u doba → **helenizma** (folklorna pastirska pesma; mit o sicilskom pastiru Dafnidu u Stesihorovoj horskoj lirici; pastiri u Sofronovom mimu?). Pouzdano znamo da se tek u Teokritovim pastoralnim idilama bukolička poezija javlja kao žanr, sa svim osobinama jedne tvorevine rafinovane knjiž. kulture helenizma i kao reakcija na život u velikim helenističkim gradovima. Bukolička poezija duguje Teokritu veći deo svojih osnovnih crta: → **heksametar** i (u gr. književnosti) dorski dijalekat, ustaljene oblike kazivanja (dijalog i pevačko nadmetanje pastira), neke melanholične teme (neuzvratačna ljubav, odsustvo i smrt prijatelja). Bukolička poezija već u Teokritovim pastoralnim idilama pokazuje sklonost ka idealizovanju pastirskog života, mada pesnik Teokrit zadržava objektivni stav posmatrača, zanima se za realistički detalj i stvara helenističku žanr-sliku. Dočinja bukolička poezija sačuvala je scenu Teokritovih pastirskih idila kao okvir u koji je unosila razne, pre svega erotične motive, i kao dekor u koji je stavljala idealizovane i alegorične likove svojih »pastira«. Rimljanin Vergilije (*Bucolica*, 37. pre n.e.) ispunio je ovaj konvencionalni kliše buk. poez. ozbiljnijom i buhvatnijom sadržinom. U uski okvir bukoličke pesme on je uneo aktualno-političku i mitsko-kosmološku tematiku, a napustio je Teokritov objektivni stav posmatrača i prikazivača. Preneo je na likove svojih pastira sopstvena osećanja i nade; otvorio je put simboličkom i alegorijskom shvatanju tih likova, vezujući ih aluzijama za likove i težnje rimske političke stvarnosti. Združujući realističke detalje, mitske predstave i literarne reminiscencije, crte iz pitomog italskog i zamišljenog »arkadijskog« podneblja, Vergilije je stvorio onaj idealni pejzaž u kome će se stoljećima kretati idealni i alegorični likovi evrop. → **pastirske književnosti** i → **arkadijske poezije**. Vergilijeve *Bukolike*, koje su obeležavane i terminom → **ekloge** (lat. *ecloga* od gr. ἐκλογή – »izbor«), odredile su dalji razvoj antičke bukoličke poezije



svojim aktualno-političkim implikacijama, soterološkim motivom o rođenju nekog božanskog deteta i povratku mitskog »zlatnog veka« (4. ekl). U panegiričkoj bukoličkoj poeziji ranog carskog perioda ovi motivi uslovlili su dalekosežno napuštanje pastoralne tematike (pohvale Neronu, opis amfiteatra u eklogama Kalpurnija Sikula). Ipak, pastirska tematika (dopunjena dionisijskim motivima) na prvom je mestu u eklogama Nemesijana (2. v. n.e.), poslednjeg predstavnika paganske bukoličke poezije. – Hrišćanska bukolička poezija antike nastaje pod uticajem Vergilijevih alegoričnih ekloga (naročito 4., u čijem božanskom dečaku hrišćani vide Hrista) i u vezi sa biblijskom parabolom o dobrom pastiru. U lat. ranohrišćanskom pesništvu (400–600. n.e.) ova »duhovna ekloga« javila se prvo kao → **kenton** od Vergilijevih stihova (Pomponijev *Titir*). Pored ekloga koje zadržavaju pastirsku tematiku, unoseći u nju elemente hrišćanske verske pouke i propovedi (Endelehije, oko 400. n.e.), javlja se i »manastirska idila« (*Epigramma Paulini*, oko 408. g.), u kojoj manastirski vrtovi zamenjuju »Arkadiju«, a dijalog vode monasi, a ne pastiri. Duhovne ekloge pisane su i u doba → **karoliške renesanse**. – Manje ili više alegorične pastirske pesme, postavljene i nazvane po ugledu na Vergilijeve *Bukolike* (*Ekloge*), bile su naročito popularne u doba → **renesanse** i → **baroka**, najviše u romanskim knjiž. Na lat. jeziku pisali su ih Dante, Petrarka, Bokačo (*Bucolicum carmen*, 1351–1366), uticajni humanista Baptista Mantuanus (1448–1516); na narodnom jeziku u Italiji Ariosto, u Francuskoj Ronsar, u Španiji G. de la Vega. Ovoj vrsti pripadaju i »pastoralne elegije«, koje u eng. književnosti sastavljaju Milton (*Lycidas*, 1637), Šeli (*Adonais*, 1821), Arnold (*Thyrsis*, 1866), po ugledu na Teokritovu tužbalicu za Dafnidom i anonimnu tužbalicu za bukoličkim pesnikom Bionom. U starijoj dubrovačkoj književnosti ekloge, odnosno pastirske pesme, pišu Džore Držić, P. Zoranić, D. Ranjina, I. Bunić, I. Đurđević. Barokna, aristokratski ugladena ekloga odbacivala je Teokritovu tobožnju rustičnost i grubost (Fontenelle, *Discours sur la nature de l'éplogue*, 1688) i oslanjala se najviše na Vergilija. Pod uticajem sentimentalno-senzualističke eng. prosvetčenosti (Pope, *Discourse on Pastoral Poetry*, 1704; Steele) nastaje prelom u razvoju evrop. ekloge odnosno *idile*, obeležen u književnoj teoriji 18. v. načelnim vraćanjem Teokritovoj poeziji, bližoj realnom životu. Književno ostvarenje tog novog stava u sentimentalno-prosvetiteljskoj idili Švajcarca

Salomona Gesnera (1756) ipak je još daleko od Teokritovog »realizma«. Na ovo ukazuje Herder (*Theokrit und Gessner*, u *Fragmente*, 1767), pa period Sturm-und-Dranga vodi u nem. književnosti daljem razvoju realističke idile, načelno oslonjene na Teokrita. Na prelazu iz 18. u 19. v., pored pastirske ekloge, odnosno idile, javlja se u nem. i »gradska« idila, sa sličicama iz malovaroškog života. Ovo odgovara antičkoj i novijoj primeni termina idila na sve Teokritove pesme. Dok u isto vreme u Rusiji Sumarokov, Knjažnin, Žukovski i Gnjeđić sastavljaju idile prema ant. uzorima, zapadna reakcija na arkadijsku idealizaciju nastavlja se naporedo sa prodorom realističkih tendencija u drugim knjiž. vrstama, pa ekloga, idila i pastoralni roman uskoro prestaju da se javljaju u evrop. književnosti. Ipak, i u 20. v. javljaju se povremeno, pod naslovima ili u obliku koji bar deklarativno nastavlja predanje ant. b. k. i evrop. pastirske »ekloge« sa socijalnom i političkom tendencijom (npr. Španac A. Markuina, Irac L. Mak Neis). Pokušaji M. Rilskog i P. Radimova da obnove idilu u sov. književnosti nisu našli odjeka.

Lit.: A. Cartault, *Études sur l. Buc. de Virg.*, 1897; Ph. E. Legrand, *Études sur Théocr.*, 1898; W.W. Greg, *Pastoral Poetry and Pastoral Drama*, 1906; J. Hubaux, *Les thèmes buc. dans la poésie lat.*, 1930; A. O. Lovejoy-G. Boas, *Primitivism and Rel. Ideas in Antiquity*, 1935; E. Carrara, *La poesia pastorale*, 1936<sup>2</sup>; W. Arland, *Nachtheokr. Buk.*, dis. 1937; H. J. Rose, *The Ecl. of Virgil*, 1942; P. Kermode, *Engl. pastoral Poetry*, 1952; A. S. F. Gow, *Bucolici Graeci*, 1952; isti, *Theocritus*, 1952; W. Schmid, »Tityrus Christianus«, *Rhein. Mus.* 1953, 96; W. Schmid, »Panegyrik u. Buk. in d. neron. Epoche«, *Bonner Jahrb.* 1953; Br. Snell, »Arkadien«, *Entdeckung des Geistes*, 1955<sup>3</sup>; S. Nazečić-H. Morović, »Muza sicilijanka Ignjata Đurđevića«, *Pitanja knjiž. i jez.* 1958, 4; O. Schönberger, *Longos: Daphnis u. Chloe*, 1960; E. R. Curtius, *Europ. Lit. u. Lat. M.A.*, 1961<sup>3</sup>; M. Budimir-M. Flašar, *Pregled rim. knjiž.*, 1963; M. Flašar, »Istorija u simbolici Vergilijevih pesama«, *Zborn. Fil. Jak. Bgd.* VI-1, 963; V. Pöschl, *Die Hirtendichtung Virgils*, 1964; R. Böschstein-Schäfer, *Idylle*, 1967; G. Wojaczek, »Daphnis«, *Beiträge z. klass. Philol.* 34, 1969; G. Scheda, *Studien z. buk. Dichtung d. Neronischen Epoche*, 1969. M.F.

**BUKVALAN SMISAO** – Nose ga u sebi riječ i rečenica ako se uzmu u primarnom značenju bez obzira na kontekst u kojem se javljaju; na takvu namjernom shvaćanju *b.s.* umjesto pravoga počivaju brojne šale lakrdijaša njem. zbirke priča o Tilu Ojlenšpigelu, od kojega je potekao i kajkavski Petrica Kerempuh. Z.Š.

**BULEVARSKA LITERATURA** (fr. *boulevard* — ulica) — Literatura bez veće umetničke vrednosti (→ **trivijalna literatura**), koja se jeftino prodaje (u kioscima na ulici) i koju čitaju ljudi sa nedovoljno razvijenim književnim ukusom. Naziv »ulična« ili »jeftina« literatura (vredi samo pet para — *petparačka literatura*) često označava slab umetnički kvalitet književnih dela. Pisci *b.l.* unapred računaju na neobrazovanu publiku i pišu pojednostavljene ljubavne, kriminalne ili društvene i ratne istorije. U prvi plan ističu intrigu, koja će u jednom zamršenom zapletu privući pažnju i zagolicati radoznalost čitalaca za rasplet i odgonetanje tajne. Pod vidom »zabave za masovnog čitaoca« *b.l.*, u stvari, svojim ogromnim tiražom donosi veliku zaradu autorima, izdavačima i prodavcima. Razvojem štamparske tehnike, razgranjavanjem izdavačke delatnosti i usavršavanjem reklame u novije vreme je došlo do poplave umetnički bezvrednih knjiga, stripova i ilustrovanih publikacija, koji su ne samo plod lošeg ukusa njihovih tvoraca i čitalaca, već su i moralno štetni. V. → **šund** i → **trivijalna literatna**. S.Ž.M.

**BUNRAKU** — Jap. pozorište lutaka koje se u rudimentarnom obliku javlja u 17. i 18. v. Manipulator je u početku pokretao svoje lutke na poklopcu kutije. Lutke su predstavljale glumce koji su interpretirali komade → **no** — i komične → **interludije** zvane *kjogen*. Kompletni *b.* sadrži tri elementa: *taju* (svirača i pevača koji sebe prati na instrumentu zvanom »šamisen«), → **đoruri** — naraciju koja se koristi muzičkim elementima da bi opisala istoriju heroja, i *lutke*. »Taju« pomoću »šamisen« iskazuje osećanja lutaka-glumaca. Ove pokreću tri manipulatora obučena u sive trikoe (*kuwogo*) da bi bili što manje vidljivi. Budući da su lutke velike (oko 140 cm), svaki od njih pokreće pojedine delove tela. Na kraju 16. v. đoruri, šamisen i marionete su sačinjavali pozorište, poznato tada pod imenom *Ningyo Joruri* (đoruri marioneta). U dramskom pogledu ovo pozorište lutaka bilo je izvanredno obogaćeno komadima Čikamatsua i Monzeamona, a mnoge novine u ovo pozorište uneo je, posle 1734. g. B. Jošida. Krajem 18. v. *b.* potiskuje pozorište → **kabuki**. Nove impulse ovakvom teatru sa lutkama dao je B. Uemura. Po njemu danas ovo pozorište u Osaki nosi ime.

Lit.: F. Bowers, *Japanese Theatre*, 1954. R.J.

**BURLESKA** (ital. *burlesco* — šaljiv, vragolast) — Književno-scenska vrsta koja se odlikuje

pretjeranošću komičnih efekata i grubošću karikiranja likova i situacija. Ne vodeći računa o posvećenim veličinama, autoritetima ili javnim funkcijama, *b.* drastično razgolićuje i vulgarizuje individualne ili društvene mane, pokazujući pravo lice iza lažne maske. *B.* nalazimo i u poeziji, i u drami i u prozi: svuda podjednako nastoji da izvrgne ruglu običaje, ličnosti, institucije ili djela služeći se prostačkom imitacijom i karikaturnim preuveličavanjem. Komični efekti se postižu svjesnom i hotimičnom »disproporcijom između stila i osjećanja« (Johnson), to jest suprotstavljanjem svečanog epskog ili dramskog tona i beznačajne teme iz običnog života. Eng. teoretičari razlikuju dvije vrste *b.*: visoku (u kojoj se trivijalnost predstavlja s ironičnom ozbiljnošću) i nisku (gdje se ozbiljne teme tretiraju s grotesknom ležernošću). *B.* se ispoljava u tri različita aspekta koji se često ne mogu precizno razgraničiti: kao → **parodija**, kada na humorističan način imitira stil ili manir nekog djela ili pisca s ciljem da izazove smiješne i trivijalne efekte; kao → **karikatura**, kada se pretjeranim insistiranjem na humorističkim crtama lika deformišu njegove fizičke ili karakterne osobine; kao → **travestija**, kada se osnovna tema obrađuje s grotesknom ekstravagantnošću prostačkog jezika. Stoga *b.* može imati i kritičku i zabavnu funkciju: i jedna i druga se ostvaruju specifičnom upotrebom jezika i grubom → **persiflažom** ustaljenih konvencija mišljenja i ponašanja. *B.* se javlja kao reakcija na određene estetske obrasce ili sisteme vrijednosti koji su prethodno važili kao besprijekoran uzor i nesumnjiv kriterij. Kao izraz nove osjećajnosti i novog kritičkog duha, *b.* s podjednakom žestinom napada najrazličitije oblike besmislenih ustanova, izmišljenih veličina i zvaničnih moralnih i estetskih uzora: patetiku homerovskog manira, sv. crkvenu i društvenu hijerarhiju, renesansni model pastoralne osjećajnosti, izvještačenost kurtoazne i precizne književnosti, romantičarsku egzaltaciju i nekritičko veličanje idola, sve do paradoksalne situacije savremenog svijeta u kome se navodni progres čovječanstva plaća iskkušenjima sveopšte automatizacije, standardizovanja vrijednosti i psihologije totalitarnog mita. Tragove *b.* kao književnog roda sočne i često trivijalne komike nalazimo još u antici: kod Grka je u *Batrahomiomahiji* homerovskim stihom prepričana bitka između miševa i žaba kao parodija *Ilijade* (kasnije je taj burleskni spjev bio preradišan i preveden na mnoge jezike); kod Aristofana je takođe literarno artikulisana mješavina burleske, parodije i ka-

rikature; kod Rimljana Senekin *Apokolocintezis* opisuje pretvaranje cara Klaudija u tikvu. U srednjovjekovnoj književnosti *b.* je bila sredstvo kritike i persiflaže feudalnih i crkvenih velikodostojnika. U renesansi *b.* ismijava petrarkistička shvatanja ljubavi i arkadijevske konvencije. U Francuskoj se *b.* javlja kao reakcija na izvještačenost precioznog duha u književnosti ili kao kritika društvenih naravi (*Satire Ménipée*); u 17. v. *b.* je definisana kao »objašnjenje najozbiljnijih stvari šaljivim i smiješnim izrazima«. Sarazen je prvi unio pojam *b.* u fr. književnost, a Š. Sorel je pravi tvorac roda (*L'anti Roman ou le berger extravagant* – gdje se izvrgava ruglu pastoralna moda). Skaron je u svojim stihovima (*Recueil de quelques vers burlesques*) i romanu (*Le Roman comique*) dao pravi uzor burlesknog izraza prema kome ni Boalo nije ostao ravnodušan (*Le Lurrin*). Poznate su takođe i burleskne parodije epskih pjesama. Komični efekti ovdje se postižu dovođenjem na scenu historijskih i legendarnih ličnosti koje se ponašaju prostački i govore trivijalnim jezikom (Skaronov *Virgile travesti*). Zbog lošeg ukusa imitatora rod je u prvobitnom obliku brzo iščeznuo. U eng. književnosti *b.* je često korištena u polemičke i satiričke svrhe (Čoser) ili kao satira društvenih naravi (posebno u Butlerovoj poemi *Hudibras*, pisanoj po ugledu na Don Kihotove avanture, u kojoj se ismijava hipokrizija i sujetna naduvenost puritanskog morala); elemente burlesknog nalazimo i u stihovima Drajdena i Poupa, kao i u romanima Defoa, Svifta i Fildinga. U rus. književnosti, pored imitacije antičkog burlesknog epa o borbi miševa i žaba, poznata je *b.* V. Majkova *Елисей и.и. раздраженный Вакх* (1771). Duh *b.* održao se i u literaturi romanizma ali najčešće u svom komičnom i parodijskom aspektu predstavljanja likova i situacija (Bajron, *Don Žuan*). U našoj književnosti

poznata je *Burleska gospodina Peruna, boga groma* R. Petrovića. Današnja književnost se koristi burlesknim postupkom u okviru šireg kritičko-parodijskog koncepta svijeta, bilo da nagovještava besmisao tehnološkog automatizma (Orvelov roman *1984.* ili Hakslijev *Vrli novi svet*) ili da svjedoči o traumama pojedinca unutar utopijskog sistema savršene organizacije i kolektivnog nivelisanja vrijednosti (Zamjatinov roman *Mi*). Burlesknim sredstvima danas se služi karikatura i likovna umjetnost sa izrazito humorističkim i satiričkim elementima.

Lit.: K. F. Flögel, *Gesch. des B.*, 1794; P. Morillat, *Scarron et le genre burlesque*, 1888; W. Jerrod, R. M. Leonard, *A Century of Parody and Imitation*, 1913; G. Kitchin, *A Survey of Burlesque and Parody in England*, 1931; A. H. West, *L'influence française dans la poésie burlesque en Angleterre entre 1660–1700*, 1931; R. P. Bond, *English Burlesque Poetry*, 1932; I. A. Richards, *Hudibras in the Burlesque Tradition*, 1937; V. C. Clinton Baddeley, *The burlesque Tradition in the english Theatre after 1660*, 1952; F. Bar, *Le genre burlesque en France au XVII<sup>e</sup> siècle*, 1960; S. Koljević, *Humor i mit*, 1968. N.Ko.

**BURLETA** (ital. *burla* – šala) – Muzička → **burleska**, koja je od prvobitnih komičnih → **intermecca** u ozbiljnoj operi postala posebni žanr u Engleskoj polovinom 18. v. (došavši preko Francuske i Italije). Kako su u Londonu sve do 1843. g. pozorišta Druri Lejn i Kovent Garden imala monopol na igranje tragedija i komedija kao velikih oblika govorne drame, mala pozorišta su iskoristila *b.* da bi izigrala taj monopol. *B.* je zato obavezno imala najviše tri čina (za razliku od pet klasičnih činova), muzičku pratnju i najmanje pet pevanih pjesama. Na taj način, manja pozorišta Londona uspjela su da prikažu i neke klasične komade u obradi koja odgovara ovom žanru.

Lit.: Macgowan and Melnitz, *The Living Stage*, 1956. S.B.

# C

**CACCIA** → Kača

**CANTE FLAMENCO** → Cante jondo

**CANTE JONDO**, šp. (*kante hondo* – duboko pevanje) – Narodna pesma iz južne Španije, sastavni deo plesa andaluzijskih Cigana, koji se izvodi uz pratnju gitare. Teme *c.j.* po pravilu su ljubav i smrt. Nije mu sa izvesnošću utvrđeno poreklo ni kao muzičkom ni kao pesničkom obliku. U 20. veku jedan je od osnovnih podsticaja španske poezije, naročito u delima mladih pesnika. Veoma uspešno ga je negovao Lorca. T.V.

**CANTICA** → Kantika

**CANTIGAS**, šp. (*kantigas* – pesme) – Oznaka za srednjovekovne narodne i umetničke pesme Iberijskog poluostrva; obično se primenjuju na oko 2.000 galicijsko-portugalskih lirskih pesama (12–14. vek), obuhvaćenih trima zbirka iz 14. i 15. veka. C. se prema predmetu uglavnom dele na: – 1. *C. de amigo* (šp. – pesme o prijatelju), u kojima drága jadicuje zbog dragog; – 2. *C. de amor* (šp. – ljubavne pesme), u kojima muškarac tuguje jer mu se na ljubav ne uzvraća; – 3. *C. de escarnio y de maldecir* (šp. – podsmesljive i pogrdne pesme), u kojima se, često uvredljivo, pokadšto skaredno, žigošu čovekovi poroci i fizički nedostaci. Nastale u tesnoj vezi s *pastirskom pesmom* (→ **pastirska poezija**), jutarnjom pesmom (→ **alba**), → **baladom**, itd., *c.* su vremenom primile i elemente domaćeg, iberijskog podneblja, poglavito *c. de amor*. Za najbolje među njima tipični su: čežnja, jednostavni ritmovi,

refren i rečnik u kojem znatnu ulogu igra sistematska primena sinonima, itd.

Lit.: Le Gentil, *La Poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du moyen âge*. 1953. T.V.

**CARMEN** (karmen, lat. *carmen, carmina* – pesma, pesme) – Prvobitno obredna i religiozna, a kasnije svaka lirski pesma u lat. knjiž. Praoblici *c.*, napisani u → **saturnijskom stihu**, nalaze se već u prvim lat. pisanim spomenicima. Od religioznih pesama poznate su »pesma arvalske braće« (*carmen fratrum Arvalium*) i pesma sveštenečke grupe Salijske (*carmen Saliare*), koje su istovremeno i najstarije sačuvani *c.* Spominju se i obredne pesme, naricaljke, nadgrobni natpisi, gozbene i šaljive pesme. Kasniji lat. pisci nazivali su ovako svoje lirski pesme. Takve su Katulove *Carmina*. Naziv *c.* nalazimo i kod srednjovekovnih lat. pesnika, a kod nas su dubrovački pesnici 17. i 18. v. ovako nazivali duže pesme koje su pisali na lat. jeziku. M.Di.

**CARMINA BURANA**, lat. (pesme iz Bure, po *Bura sancti Benedicti*, nem. *Benediktbeuern*, mesto u Bavarskoj) – Rukopisna zbirka od preko dve stotine pesama s kraja 12. i početka 13. v. Sadrži poeziju putujućih studenata i mladih sveštenika na kasno-lat., starofr. i srednjevisokonom. Važan je izvor za izučavanje evropske svetovne poezije. Otkrivena je 1803. u manastiru Benediktbeuern-u, po kome je dobila ime. Čuva se u Minhenu. Pesme se dele na tri grupe: moralno-satirične, ljubavne i vinske, studentske pesme; ukrašene su lepim → **inicialima** i → **minijaturama** u osam boja. Teme pesama su različite: ljubav, priroda, lutalački

život pesnika, mane višeg sveštenstva i kneževa. Mešaju se razni uticaji: Vergilija, Ovidija, nem. i fr. narodnih pesama; smenjuju se lirski, epski i dramski elementi. Uz izvestan broj pesama zabeležene su još neodgonetnute → **neume**. Neki njihovi motivi inspirisali su muzičare (K. Orf, *Carmina burana*, scenska kantata, 1937).

Lit.: *Carmina burana*, 1930/41; W. Lipphardt, »Carmina burana«, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, II, 1952. Z.B.

**CARMINA FIGURATA**, lat. (*carmen figuratum* – pesma-slika) – Metričko-grafičko simboličko označavanje smisla pesme. Stihovi različite dužine i grafičkog oblika obrazuju sliku *krsta, srca, stuba, jabuke, drveta, ptičjeg krila* i sl. i na taj način i spoljašnjom, grafičkom formom ukazuju na simboličko značenje pesme. Nastale već u → **antici**, *c. f.* su naročito negovane u doba → **baroka**, kada su bile ozakonjene i u baroknim i kasnijim → **poetikama** (Skaliger, Boalo). Tokom vremena, u 17. i 18. veku, one su se zadržale u prigodnim pesmama i posvetama uglednim ličnostima. Takva je, npr. kod nas, pesma Z. Orfelina: *Pozdrav Mojsiju Putniku*, u kojoj se nalaze stihovi u obliku dva simetrično postavljena lista deteline, ili u obliku lavirinta i drugih figura. U 19. i 20. veku *c. f.* se obnavljaju kod nekih pesnika (K. Morgenstern, Apoliner i dr.). V. i → **kaligram**. D.Ž.

**CAROSTAVNIK** – Naziv za istorijska dela u staroj srp. književnosti koja su govorila o carevima (vladarima). Primer *c.* je delo *Životi kraljeva i arhiepiskopa srpskih* Danila II i njegovih nastavljača (prev. L. Mirković, 1935). U 15. v. srpski su *c.* dospeli u Rusiju pa su delom ušli u → **hronografe** kao građa, a delom poslužili kao primer kompozicije sličnim delima stare rus. knjiž. (tzv. *Стененная книга*, mitropolit Makarija, 16. v.). *C.* su služili političkim ciljevima vladara i crkvenih poglavara »... koje božanska blagodet... okruni i vrlo uzveliča i još više prošlavi...«. → **Rodoslov**.

Lit.: Ил. Руварца, *О цароставнику или царственным кнѣзѣма*, ЛМС, 1873, 115; ј исто у *Зборнику Ил. Руварца*, 1934, СIII; Ст. Новаковић, »Хронограф, цароставник, тројадик, родослов«. ГСУД, 1877, XLV. М.М.

**CATCH** → **Keč**

**CENTO** → **Kenton**

**CENTRIFUGA** – Jedna od osnovnih grupa rus. → **futurizma**, koja se pojavila 1914. i trajala do 1922. Nastala kao ograna neosimboliističke pesničke grupe »Lirika«, *C.* je insistirala na sintezi najboljih elemenata poetike → **simbolizma** i **futurizma**. Njeno jezgro su činili S. Bobrov (teoretičar grupe), B. Pasternak i N. Asejev, ali su joj u raznim periodima bili bliski I. Aksjonov, G. Petnjikov, B. Gordejev (Božidar), T. Čuriljin i dr., čak i V. Brjusov, koji je nameravao da uredi jedan zbornik grupe (neostvareni projekat »Centrifuga – Puškinu«). Program *C.* je najpotpunije obrazložen u Bobrovljevom tekstu »Lirska tema« (1914) i prilogima dva zbornika grupe – *Rukonog* (1914) i *Drugi zbornik Centrifuge*. Rad pripadnika *C.* na stihu i, posebno, Bobrovljevi traktati o ritmu stiha, sa obiljem matematičkih analiza, predstavljaju značajne priloge teoriji stiha.

Lit.: *Манифесты и программы русских футуристов*, 1967; B. Markov, *Russian Futurism: A History*, 1968. M.J.

**CENZURA** (lat. *censura* – procena, sud) – Pozajmljen iz rim. državnog ustrojstva, termin *c.* označava procenu koju nad umetničkim delom izvodi državna ili crkvena vlast. Kontrola nad sadržajem umetničkih dela koja bi mogla da ugroze vladajući sistem, moralne norme ili pojedince, vrlo je stara pojava, i mogla je neposredno i temeljno uticati na razvoj književnog života. Stara antička komedija, čiji se glavni stilski (i kultski) efekat sastojao u bespoštednom napadanju i obaveznim ličnim invektivama protiv svih predstavnika svetovne i duhovne vlasti, u velikoj je meri promenila i forme i sadržaje posle zakonskih mera (krajem 4. v. pre n.e.) o zabrani ličnog napada sa pozornice. *C.* je postojala i u rim. državi, a posebno je precizne ideološke postavke zadobila u doba Avgustovog državnog i moralnog preporoda. Slučaj sa Ovidijevim progonstvom, premda nije jasno da li je direktno vezano sa njegovim pisanjem, dovoljno dobro pokazuje posledice *c.* Ako je u imperijalnom Rimu *c.* imala oblike koji su varirali od vladara do vladara (Tacit u *Analima* plastično opisuje dosta takvih primera), konstituisanje crkve i, naročito, njena borba protiv jeresi, doveli su do tipa *c.* koji je bio opštevažeći i trajan (npr. spisak zabranjenih knjiga → **Index librorum prohibitorum**). U novijoj istoriji, *c.* crkve i države se preplicu, premda se ne poklapaju uvek, tako da je autor bio na udaru oba sistema. Pitanje *c.* postavljale su u zaostrenom obliku vlade posle američke i

francuske revolucije, da bi se sprečio prodor »opasnih« knjiga. U 20. veku, kad *c.* u mnogim zemljama najčešće zakonski ne postoji, sprovodi se tzv. »preventivna« *c.*, odnosno kontrola dela (ne samo književnog, već i likovnih dela, a posebno filmskih) na svim instancama stvaranja i objavljivanja; npr., grafički radnici »odbijaju« da štampaju određeno delo, i sl. Najfrapantniji slučajevi *c.* u naše doba nesumnjivo su vezani za nemački Treći Rajh, no ni u drugoj polovini našeg v. *c.* nije fenomen koji nestaje. Usled represivnih oblika *c.*, koji ugrožavaju i samu ličnost stvaraoca, naše doba je kao nijedno drugo doprinelo širenju tzv. → **emigrantske književnosti**, a neki od najpopularnijih svetskih pisaca, poterani *c.*, pišu u drugim zemljama i objavljuju na drugim jezicima (nobelovac G. G. Markes, Milan Kundera, drugi nobelovac Česlav Miloš, i dr.).

Lit.: J. Mc Cormick-M. Innes, ed., *Versions of Censorship*, 1962. S.S.

**CEZURA** (gr. τομή, lat. *caesura* – rez, usek) – U gr. i lat. metriki ritmička pauza koja se podudara sa završetkom reči, ali ne i stope, dok → **dijareza** obeležava pauzu sa takvim podudaranjem. Cezura posle treće polustope u → **heksametru** zove se → **tritemimeres**, posle pete polustope → **pentemimeres** (lat. *semiquinaria*), posle sedme polustope → **heftemimeres** (lat. *semisepentaria*). V.Je.

– *C.* iza pete polustope (od ukupno 12 polustopa), tj. iza treće → **arze** nalazimo u prevodu *Odisjeje* (prevodilac M. Đurić): Pôšto ih / pôlijū / vĕĕ // i po / želji se / nâpijū / vina (– UU / – UU / – UU / – UU / – UU / – U).

Savremena teorija stiha definiše *c.* kao stalnu (a ponekad pokretnu) → **granicu reči** koja deli duže stihove na dva dela (→ **polustih**). U nekim sistemima versifikacije postoje po dve, čak i tri stalne granice. U fr. → **silabičkoj versifikaciji** *c.* je konstantno sečenje dužih stihova iza određenog akcentovanog sloga. U klasičnom → **aleksandrincu** ona se podudara sa šestim a u nesimetričnom *dekasilabu* sa četvrtim slogom. Obično iza tih slogova pada granica između reči, a često i izražita sintaksička granica, kao u sledećem stihu Boaloa: *Que toujours dans vos vers // le sens coupant les mots / Suspende l'hémistiche, // en marque le repos.* Međutim u srj. stihu do druge polovine 15. v., naročito u lirskom, *c.* nije morala uvek da se nađe baš na granici reči. Ona je mogla da preseče reč i odvoji neakcentovan slog, npr. peti u *dekasilabu*: »Que la victoi/re venait avec moi« (E. Des-

champs). Tako opkoračna (»enjembement«) *c.* javlja se ponovo tek u modernom stihu krajem 19. veka. Tu »odmora« (»le repos«) nema, kao što ga ponekad nema čak ni onda kad se *c.* podudara sa granicom reči, npr. u **aleksandrincu** La Fontena: »Soyez-vous l'un à l'autre) un monde toujours beau«. Pri obaveznom elidiranju krajnjeg nemog »e« ispred vokala naredne reči nikakva se pauza ne ostvaruje. Pored termina *c.* (»cesure« ili »coupe fixe«), koji označava stalno sečenje stiha iza određenog sloga, fr. versolozi su uveli i termin »coupe« da njime označe slobodno segmentiranje (»coupe mobile«) teksta unutar polustihova, kao i kraćih stihova (bez cezure). U polj. silabičkoj versifikaciji *c.* je uvek stalna granica između reči, koja u trinaestercu pada iza sedmog, a u jedanaestercu iza petog sloga. – *C.* se javlja i u pojedinim razmerima najizrazitijih silabičko-tonskih sistema stiha. Za razliku od antičkog stiha, ona se u njima obično podudara sa granicom »stope«, u kom je slučaju jedni zovu → **dijarezom** (odnosno »medijanom«), a *c.* nazivaju i sve granice u stihu koje seku »stopu«. U srpskohrvatskom stihu *c.* se po pravilu kao granica između → **akcenatskih celina**, rede kao → **granica reči** nalazi u svim stihovima dužim od šest slogova. U trohejskim → **razmerima** ona je iza 4. sloga, npr. u desetercu: »Svet je ovaj // tiran tiraninu« (Njgoš); u osmercu: »Sluge zove // Smail-aga« (Mažuranić). U simetričnom 12-tercu *c.* pada iza šestog sloga: »La bosiljak sejem, // meni pelen nič« (nar. p.). Tako je i u jednom retkom razmeru jedanaestercu: »Monotone sjene // r'jekom plivaju« (Matoš). U najdužim trohejskim razmerima javljaju se po dve (iza 4. i 8. sloga), pa i tri stalne granice (iza 4, 8. i 12. sloga). Jedna se obično smatra »glavnom«. Tako se stihovi raščlanjaju na tri, odnosno četiri »članka«. Primeri za tročlane stihove (jedanaesterac, dvanaesterac, trinaesterac) i četvoročlani šesnaesterac: *Obvila se / bela loza / vinova* (nar. p.); *Evo danas / treće jutro, // zlo mi jutro* (nar. p.); *Za mnomo stoje / mnogi dani // i godine* (Dis); *Vino pije / Dojčin Petar, // varadinski ban* (nar. p.); *Dva se tiča / pobratila, // do dva sokola* (L. Kostić); *Njega munja / ne udara // nit' sekira / oštra seče* (V. Ilić); *Pokidani, / rastureni // svi listovi / iz života* (Dis). Izuzev → **duzog stiha** (bugarštica), u kome je osnovna varijanta 7//8, retki su stihovi sa *c.* iza sedmog sloga (najčešće uz stalnu granicu i iza četvrtog). Takav je npr. Orfelinov → **poljski trinaesterac** u »Plaću Srbiji« (samo 4 stiha nemaju granicu iza 4. sloga): *Tko mi može / dovoljno //*

zarkih suza dati / Ovu moju / nesreću // dovjeka plakati? Stih je redak jer *c.* iza sedmog sloga u troheju onemogućava kontinuitet jedinstvenog ritma. Otuda sedmosložni polustih u zapisima često prelazi u osmosložni ili traži simetriju u 14-tercu tipa 7//7. Otuda i kolebanje između jednog reda i prelamanja u dva stiha. *C.* u navedenim razmerima ne mora da pada uvek iza akcenatske celine. Ona ovu ponekad seče, te se javlja kao granica između reči, razdvajajući enklitike ili proklitike od akcentovane reči. U narodnom stihu to je izuzetna pojava: »Širōtinja! te je pozdravila«. U umetničkoj poeziji, naročito u osmercu, nalazi se dosta takvih primera: »Ovde brat o bēdi radi« (Sterija); »Gde se dan sa / zorom grli« (Zmaj). — U srpskohrvatskom jambu (počev od sedmerca) *c.* po pravilu pada iza 5. sloga, npr. u jedanaestercu V. Ilića: »Kroz tajni sumrak // zvuk se tiho vijek«. Ipak je neki pesnici manje ili više pomeraju iza 4. sloga, npr. M. Rakić u jedanaestercu a L. Kostić u desetercu, u kome ostvaruje slobodnu cezuru: Pa taj zar telal // srcu da je mom? / Moj preteča. // moj drug, moj kažiput? U predbrankovskom jambu *c.* je kod nekih pesnika pokretna. Takva je i u Brankovoj »Tuzi i opomeni«. V. Ilić, Šantić i Dučić čuvaju *c.* iza petog sloga, dok je Rakić u 7 odsto stihova pomera iza četvrtog. I kod hrv. pesnika se nalazi pokretna *c.* a F. Marković ju je ukidao: »To pijem za te, // voljo plamenita! / Nek plazi dim, // ti — stup se k nebu diži! / To tebi napijam // do zādnjē kapi, — / Samotvorni // do zādnjēg časa čine«. U prvom stihu *c.* je iza 5, u drugom i četvrtom iza 4, a u trećem iza 6. sloga. — Pogrešno je izjednačavati *c.* sa pauzom (ili »odmorom«). One se obično podudaraju, ali veoma često se ne podudaraju ni u narodnom stihu. U njemu ima dosta izrazitih → **opkoračenja** cezure, koja neki zovu »prirodnom« *c.*, za razliku od »prozodijske« *c.* (A. Morije). U trohejskom desetercu »Jedna nosi žita, druga meda« *c.* je iza 4. sloga, a »odmor« — bolje reći intonacioni prelom tipa → **polukadence** pada iza šestog sloga. Zato ne treba poistovetiti *c.* kao metričko sečenje sa polukadencom. (V. i → **sintaksičko-intonaciona struktura stiha**).

Lit.: K. Taranovski, »O ulozi cezure u srpskohrvatskom stihu«. *Zbornik u čast Stjepana Ivšića*, 1963, 363–374; → **versifikacija**, → **metrika**, **antička**, → **sintaksičko-intonaciona struktura stiha**.  
Ž. R.

**CHAIN OF BEING**, eng. (čejn ov biing — lanac bića) — Konceptija svemira kao velikog lanca čije bočuge čini beskrajn broj živih

oblika poređanih u hijerarhijskom nizu od najnižih formi života do najsavršenijeg bića. Nagoveštaji ove ideje nalaze se kod Platona i Aristotela, ali se tek s novoplatoničarima ona javlja organizovana u koherentnu shemu. Izraz »lanac« prvi je u ovom smislu upotrebio Makrobije u 5. veku. Tokom celog srednjeg veka, i kasnije, do kraja 18. stoleća, mnogi filozofi i većina obrazovanih ljudi prihvatili su ovu ideju o ustrojstvu kosmosa, pa se njen odraz javlja i u delima mnogih književnika, naročito u 18. v. (Adison, Pop, Didro, Herder, Šiler, i dr.).

Lit.: A. O. Lovejoy, *The Great Chain of Being*, 1930. V. K.

**CHANSONS DE GESTE**, fr. (šanson d žest — junačke pesme) — Od lat. *gesta*: dela, podvizi junaka. Opevaju istorijske događaje pretežno iz doba Karla Velikog (8–9. v.). Sačuvano je oko 80 pesama, različite dužine, po pravilu u više verzija. Stih je asonovani desetarac, sa cezuruom posle 4., katkad posle 6. sloga; retko dvanaesterac ili osmerac. Stihovi se grupišu u strofe zvane → **les (laisse)**, sa istom asonancom, kasnije slikom. Broj stihova u strofi je slobodan, od nekoliko do više stotina. Recitali su ih, prateći se na violi, putujući pevači. → **žongleri**. Poreklo im je sporno. Najpre se mislilo da su nastale naknadnim spajanjem u veću, zaokrugljenu celinu prvobitno narodnih, kratkih lirsko-epskih pesama, spevanih neposredno posle događaja o kojima govore (G. Paris, »teorija kantilena«). Kasnije, Z. Bedije ih dovodi u vezu sa legendama čiji su zapisi sačuvani i najzad pesnički oživljeni u manastirima i svetilištima, na putevima kojima su se kretali brojni hodočasnici. Da bi ih razonodili i poučili, i da bi u atmosferi krstaških ratova budili u slušaocima verska i ratnička osećanja, učeni ljudi su podsticali pesnike da stvaraju junačke pesme (»teorija epskih legendi«). Nju dopunjuje »teorija istoričara«, koja podvlači učeni karakter u obradi usmenih predanja i pisanih hronika. U novije vreme se veoma ističe značaj nepoznatih pesnika, darovitih ljudi, čije je obrazovanje znatno, ali koji zato ne moraju biti klirici. Izvesno je da su š. d ž. francuskog, a ne germanskog porekla, i da su stvarane najmanje tri veka posle događaja koje opevaju. Najstarije su iz 11. v., a početkom 13. v. njihovo opadanje je već očigledno. Podeljene su u tri ciklusa: Karla Velikog, garena de Monglana i Dona de Majansa. Š. d ž. predstavljaju poetsku transpoziciju feudalnog sveta, njegovih borbi, sukoba i ideala. Stremeci vazda ka herojskom, neobičnom i grandioz-

nom, nepoznati pesnici opevaju podvige junaka, čast pojedinca i loze, vazalsku odanost, patriotska osećanja, pobožnost itd., sve to prožeto epsko-feudalnim idealizmom.

Lit.: M. Wilmotte: *L'Épopée française*, 1953; M. de Riquer: *Les Chansons de geste françaises*, 1957; F. Lot: *Études sur les légendes épiques françaises*, 1958. S.V.

**CHANT ROYAL**, fr. (šan roajal – kraljevska pjesma) – lirski vrsta u fr. dvorskoj poeziji 14. i 15. v. (Gijom de Mašo, Šarl Orleanski i dr.). Po pravilu to su pesme od pet strofa po jedanaest stihova, u desetercu, sa istim rima i istim rasporedom rima. Poslednji stih svake strofe se ponavlja i čini refren kao kod → **balade**. Pjesma se završava *porukom* (→ **envoi**) od pet do šest stihova koji počinju riječju *Prince*, ponavljajući završni stih svake strofe.

Lit.: G. Paris, *La poésie du moyen-âge*, 2 vol., 1885–95. N.Ko.

**CI**, kin. → **Tz'u**

**CICERONIZAM** – imitiranje Ciceronovog stila i jezika, naziv za stilističku struju u ital. → **humanizmu**, nastalu početkom 15. v., kada su napuštene srednjovekovne norme lat. stila, sadržane u priručnicima nazvanim *Veštine pesničkoga oblikovanja* (*Artes dictandi*). U okviru ove struje izdvojile su se dve grupe pisaca koje su c. različito shvatale: na čelu prve bio je A. Policiano, koji je lat. jezik prilagođavao svom pesničkom nadahnuću i mašti i prihvatao upotrebu pesničkih neologizama, nazvanih *portenta verborum* (čudovišne reči), dok se druga grupa slepo držala Ciceronovog stila i jezika, odbacujući svaku novinu. M.Di.

**CIGANSKA POEZIJA** – Poezija koju su stvorili Romi, ali također i sa tematikom o Romima. Dok se evropska književnost, počev sa Servantesovim romanom *La gitanilla* (1614), a zatim pre svega u doba → **romantizma**, rado bavila tematikom života Roma, ovi su iz svojih redova dali malo književnika i pesnika. Ipak, u Francuskoj je M. Maksimov napisao nekoliko romana, a J. Kohanovski, završivši studije na Sorboni, pojavio se u književnosti pod pseudonimom V. Vanja de Gila. U Engleskoj su objavljene dve autobiografije iz pera Roma: Rodni Smit *Gipsy Smith, his life and work, by himself* (1905) i S. Dž. Bosvel *The book of Boswell* (1970). U Americi je In Putnem, poreklom Romkinja, objavila romane *Hard hearts are for cabbages* (1959) i *Brothers*

*to the wind* (1960), kod nas se istakao S. Berberski (u Sloveniji), a veoma su poznati i R. Uhlik i R. Đurić. Pesme pesnikinje Papuše, pseudonim za Bronislavu Vajs, objavio je u Poljskoj J. Ficovski (*Papuszakre Gila*, 1956). Poezija Roma dobija svoje posebno obeležje u muzičkoj interpretaciji. Ova redovno varira narodne melodije pojedinih zemalja, i to na tipičan način. Pri tome se uvek svira bez nota. Postavka F. Lista da su mađarsku muziku stvorili Romi u međuvremenu je odbačena. Brams je, međutim, uočio da se c. p. u svojoj muzičkoj adaptaciji daje svesti na zemlju u kojoj su Romi boravili. Ova c.p. pretočena u muziku prilagođavala se također ukusu vremena, pa je tridesetih godina tako nastao swing-džez. U najnovije vreme violina je kao prateći instrumenat morala da ustupi mesto gitari, a na Istoku se c.p. prati svirkom oboa i udaranjem u doboš.

Lit.: H. von Wislocki, *Märchen und Sagen der transilvanischen Zigeuner*, 1886; F. S. Krauss, *Zigeuner-Humor*, 1907; M. Block, W. Aichele, *Zigeuner-Märchen*, 1926; I. Kopernicki, *Textes tsiganes*, 1930; P. Ariste, *Romane paraništi*, 1938; C. H. Tillhagen, *Taikon erzählt Zigeuner-Märchen*, 1948; D. Yates, *A book of Gipsy folk tales*, 1948; J. Knobloch, *Romani-Texte aus dem Burgenland*, 1953; A. Keil, *Zigeuner-Geschichten*, 1964; F. H. Groome, *Gipsy folk tales*, 1964; J. Kochanowski, *Gipsy studies*, I–II, 1963; *Journal of the Gipsy Lore Society* (Liverpul, od 1968); *Études tsiganes* (Pariz, od 1949); R. Đurić, *Bez doma, bez groba*, 1979; *Ciganska poezija*, 1982; J. Nikolić, *Gost niotkuda*, 1983. Z.K.

**CIKLUS** (gr. κύκλος – krug) – U → **narodnoj književnosti** označava pojedine krugove → **narodnih pesama** tematski dvojako obeležjenih i objedinjenih: ili su pesme oblikovale mitsku, prethrišćansku, potom i hrišćansku, prošlost («neistorijski ciklus»: → **hajke**, → **legende** i priče u stihovima, čije poreklo ponekad treba tražiti u svr. duhovnoj i svetovnoj književnoj tradiciji), ili njihovo jezgro čine istorijski događaji i ličnosti iz raznih epoha («istorijski ciklusi»: Nemanjića, kosovski c., c. Kraljevića Marka, c. Brankovića, Crnojevića, hajdučki, uskočki, c. za oslobođenje Crne Gore i Srbije; P. Popović, *Pregled srpske književnosti*, 1913<sup>2</sup>). Docnije je ova podela unekoliko preinačena i dopunjena proširivanjem nacionalnih granica epske tradicije (S. Nazečić, V. Đurić). Ipak, treba dodati da dva glavna izvora epskih pesama, mitski i istorijski, nisu zastupljena niti u čistom obliku (svaki pojedinačno) niti u ravnomernom odnosu raznorodnih slojeva građe, već najčešće koegzistiraju i traju kao posledica folkloru svoj-



stvenog procesa amalgamiranja, što znači neprekidno podložnih promenama. Npr., postoji čitava literatura, u nas i drugde, o jednom od najrazvijenijih *c.* na širem području balkanskog folklora, *c.* Kraljevića Marka. Već u najstarijem zapisu iz sredine 16. v. ovaj epski junak udaljio se od svog istorijskog identiteta, a u Vukovih pevača s početka 19. v. Marko se udaljava i od svoje stvarne i od svoje sr. viteške biografije. Njegovo, često hajdučko, ponašanje i delovanje usklađeno je sa suvremenim istorijskim zbivanjima, pojavama i iskustvima. Podela na *c.*, mada osporavana, bila je pokušaj da se na osnovu načela istoričnosti, a njega je ustanovio V. Karadžić, hronološki sistematizuje epska tradicija u stihu. (V. i → **narodni junački ep**).

Lit.: M. Халанский, «О сербских народных песнях косовского цикла», *Русский филологический вестник*, 2—4, 1882; N. Banašević, «Le cycle de Kosovo et les chansons de geste», *Revue des Etudes slaves*, VI, 1926; A. Vaillant, «Les chants épiques des slaves de Sud», *Revue des Cours et Conférences*, 1932; N. Banašević, *Ciklus Marka Kraljevića i odjeci francusko-talijanske viteške književnosti*, 1935; Б. Н. Путилов, «Косовский цикл и старинные русские исторические песни», *Русский и южнославянский героический эпос*, 1971, 291—304. H.K.

**CIKLUS ROMANA** — Dva ili više tematski povezanih romana koji opisuju niz događaja u dužem vremenskom rasponu, često u toku života nekoliko generacija iste porodice, obično u širokom društveno-tematskom opsegu (→ **roman reka**). Prvo naznačenje *c. r.* nalazimo u Balzakovoj *Ljudskoj komediji* (1830—1845), iako međuzavisnost tih romana nije dovoljno snažna i duboka da bi im dala obeležja jedinstvenog *c. r.* u punom smislu reči. Zolini *Rugon-Makarovi* (1871—1893), Manovi *Budenbrokovi* (1901), *Ljudi dobre volje* Žila Romena (1932—46), Dos Passosova trilogija *U.S.A.* (1930—36) i drugi primeri → **romana reke** u prvoj polovini 20. v. predstavljaju širinom svog istorijskog zahvata i unutrašnjom tematskom povezanošću izrazitije primere *c. r.* Kod nas su poznati *c.r.* S. Jakovljevićeva *Srpska trilogija*, Davičove *Robije*, Krležine *Zustave*.

Lit.: → **Roman**.

S.K.

**CITAT** (lat. *citatus* — pozvan za svedoka) — Navod, navođenje nečijih reči, doslovno ili samo po smislu, iz književnog ili naučnog teksta. Navodi se kao potvrda ili ilustracija sopstvenih reči, ali ima i širu ulogu, npr. u književnom delu gde može biti sastavni deo njegove unutrašnje strukture (kod Rablea,

Servantesa, T. Mana) ili način povezivanja s kulturnom tradicijom (kod Montenja). Danas se *c.* obično i grafički obeležava znakovima navoda, uz tačno navođenje podataka o delu iz kojeg se uzima. U antici, međutim, odnos prema *c.* bio je znatno drukčiji. Obično se nije navodilo ime autora koji se citira, što nije shvatano kao → **plagijat**. To proizlazi iz drukčijeg shvatanja originalnosti: podražavati i koristiti reči ili delo velikog pisca bilo je, s jedne strane, znak dobrog ukusa, a s druge, čak kompliment piscu od koga se pozajmljuje.

Lit.: J. Röttger, *Das Z. bei Platon*, 1960; H. Meyer, *Das Z. in der Erzählkunst*, 1961. A. Compagnon, *La Seconde Main, ou le travail de citations*, 1982. K.M.G.

### CLERIH EW → Klerihju

**CLOSE READING**, eng. (klouz riding — pažljivo čitanje) — Metodološki postupak »praktične kritike« anglosaksonskih »novih kritičara« (→ **nova kritika**), sličan nem. → **interpretaciji**. Po tom metodu, »pažljivim čitanjem« književnog teksta mogu se otkriti najfiniji prelivni značenja i najdublji slojevi smisla književnog dela. Predstavnici »nove kritike« (I. A. Richards, V. Empson, K. Bruks, Dž. K. Rensom i dr.) smatrali su da se analizom forme, ritma i slike, jednom reči — analizom stila, može ponajpre ući u tumačenje poezije, i to se postiže »pažljivim čitanjem«.

Lit.: N. Koljević, *Teorijski osnovi nove kritike*, 1967; *Nova kritika* (zbornik), 1973. D.Ž.

**COMEDIA DE CAPA Y ESPADA**, šp. (komedija de kapa i espada — komad plašta i mača) — Dramska vrsta koja je, početkom 16. v., s **komedijom de ruido** (→ **comedia de ruido**) zamenila dotada glavne, tipično šp. dramske vrste: **komediju** (šp. *comedia* — komad), dramu o životu nižih društvenih slojeva, i **tragediju**, dramu o životu najviših društvenih slojeva. Kao i u komediji de ruido, i ovde je najvažnija intriga, motivski usredsređena oko ljubavi, revnosti, a poglavito častoljubivosti. Za razliku od komedije de ruido, *c.d.c.e.* crpe gradu iz savremenog života niže aristokratije i viših slojeva srednje klase, čiji predstavnici su je i izvodili, gotovo bez dekora i u svakodnevnoj odeći, po čemu je dobila i ime. Zaplet *c. de. c. i e.*, obično je vezan za prepreke koje treba savladati da bi došlo do venčanja. Situacija se često komplikuje nespozumima ili zamenom ličnosti. Kao i svi komadi Zlatnog veka, pisana je u stihu. Prožeta je komikom, koju obezbeđuje lik dovitljivog sluga → **gra-**

**cioso**, oličenje narodske filosofije i zdravog razuma nasuprot idealizovanom liku junaka. Vrhunac dostiže u stvaralaštvu L. de Vege, a po uzoru na njega potom je s uspehom neguje i Kalderon.

Lit.: H. A. Rennert, *The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega*, 1909; R. Scherill, *The Dramatic Art of Lope de Vega*, 1918. T.V.

**COMEDIA DE RUIDO**, šp. (*komedija de ruido* – bučni komad) – Naziv za komade šp. Zlatnog doba, koji su se odlikovali dinamičnom spoljašnjom radnjom zasnovanom na → **intrigi**. Za razliku od komedije plašta i mača (→ **comedia de capa y espada**), *k. r.* je prikazivana raskošno, a junaci su joj mogli biti i pripadnici najviših društvenih slojeva i ličnosti iz nehrišćanske i hrišćanske mitologije. Javlja se i pod nazivima *Comedia de teatro* i *Comedia de cuerpo*.

Lit.: → **Comedia de capa y espada**. T.V.

**COMÉDIE ROSSE**, fr. (komedij ros – opaka komedija) – Vrsta naturalističkog komada u Francuskoj s kraja 19. v. čije su najizrazitije osobine: grubost, oštrina tona i zajedljiva duhovitost. S.V.

**COMMEDIA DELL' ARTE** (ital. *arte* – umetnost, profesija) – Tip ital. komedije u narodnom duhu bez ustaljenog teksta, ali sa ustaljenim scenarijem (sa tokom radnje i sa redosledom scena), koja varira stereotipne zaprete; konkretna izvedba kao i ubačene došetke i mimičke šale (*lazzi*) izmišljaju se u trenutku prikazivanja zahvaljujući velikom scenskom repertoaru kojim glumac raspolaže. Monolog i dijalog ostaju prepušteni improvizaciji (otuda bez literarnog odraza), pa i uspeh zato zavisi od veštine profesionalnih glumaca da improvizuju. U stalne tipove *c.d.a.*, karakteristične po njihovom kostimu i maskama, no psihološki jedva diferencirane, utili su se likovi iz gotovo svih ital. staleža; mnogi od njih postali su vanvremenski: Dotore, brbljiva učena cepidlaka iz Bolonje, Pantalone, priglupi otac, zatim otmeni trgovac i prevareni suprug iz Venecije, Arlekin, odnosno Brigela, iz Bergama ili Pulčinelu iz Napolja, prefrigani sluga, Kolombina, Smerardina, hvalisavi Kapitano, mucava Tartalja, namćor Beltrame i drugi. *C.d.a.* nastala je podstaknuta ital. → **farsama**, komedijama u narodnom duhu i na dijalektu i literarnim komedijama → **renesanse** (Makijaveli, Ariosto, Arlekin) sredinom 16. veka u gornjoj Italiji, a navodno je izumitelj Frančesko Kerčija, komičar pape Lea X, da bi

se, poetski profinjena zahvaljujući grofu Karlju Gociju (18. vek) i njegovim pozorišnim bajkama, održala sve do početka 19. veka, uprkos pokušajima Karla Goldonija da je zameni. Putujuće trupe širile su je preko cele Evrope, do Madrida, Kopenhagena i Petersburga, pa je na taj način *c.d.a.* stekla značajan uticaj na komediju i lakrdiju drugih zemalja. Na nemačkom području ona je naročito uticala na bečku narodnu komediju (sve do Rajmunda i Nestroja); u Francuskoj od 1570. godine italijansko-francuske trupe počinju da izvode *c.d.a.*, i njena obeležja – iluzija, evazija, sloboda izraza i maštovitost – postaju stalna opozicija realističkom duhu francuske književnosti; italijanska trupa je 1660. g. imenovana za »*comédiens du roi*«, pod njenim uticajem se nalazi i Molijer, sve dok komediju tipova nije zamenio → **komedijom karaktera**; u 18. veku njen uticaj slabi, ali svet Marivoove pozorišne fikcije naslanja se na njene najbolje tradicije; u Engleskoj, njeno delovanje se može osetiti kod Šekspira i kod drugih elizabetanskih dramatičara. Kod nas se u 16. veku nije razvila, zbog nedostatka profesionalnih glumaca, kao i profesionalnog pozorišta uopšte, ali se kasnije javlja anonimna drama, koja, pored elemenata → **cruditne komedije** ima i elemente *c.d.a.* (grub humor, na primer). Pored delovanja na suvremene komediografe, uticaj *c.d.a.* i danas se još može zapaziti u engl. i fr. → **pantomimi** (Ž.-L. Baro), evropskim → **lutkarskim komadima**, → **baletu** (*Petruška*) i → **operi** (*Pajaci*).

Lit.: V. De Amicis, *La commedia popolare latina e la commedia dell'arte*, 1882; M. Scherillo, *La commedia dell'arte in Italia*, 1884; W. Smith, *The commedia dell'arte*, 1912; P. L. Duchartre, *La comédie italienne*, 1925<sup>2</sup>; C. Mic, *La commedia dell'arte*, 1927<sup>2</sup>; E. Petraccone, *La commedia dell'arte, storia, tecnica, scenari*, 1927; M. Apollonio, *Storia de la commedia dell'arte*, 1930; B. Croce, *La commedia dell'arte*, 1930; A. Nicoll, *Masks, mimes and miracles*, 1931; M. J. Wolff, »Die Commedia dell'arte«, GRM 1933; K. M. Lea, *Italian Popular Comedy: 1560–1620*, I–II, 1934; H. Kindermann, *Die Commedia dell'arte und das Volkstheater*, 1938; H. Boehlen, *Der Einfluss der Commedia dell'arte*, diss. 1944; M. Kommerell, »Commedia dell'arte«, *Dichterische Welterfahrung*, 1952; A. Kutscher, *Die commedia dell'arte und Deutschland*, 1955; P. L. Duchartre, *La commedia dell'arte et ses enfants*, 1955; T. Niklaus, *Harlequin*, 1956; V. Pandolfi, *La Commedia dell'arte*, VI 1957–61; A. K. Dshiwellegow, *Commedia dell'arte*, 1958; M. T. Herriek, *Italian Comedy in the Renaissance*, 1960; A. Nicoll, *The World of Harlequin*, 1963; W. Hinck, *Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jh. und die italienische Komödie*, 1965; G. Oreglia, *The Commedia dell'arte*, 1968; W. Krömer, *Die italienische Commedia dell'arte*, 1976. Z.K.

**COMMEDIA ERUDITA**, ital. (»učena«, plautovska komedija) – Vrsta renesansne komedije rafinovanog humora, stvarana prema antičkim uzorima. Spojivši osnovne stavove antičke poetike (Aristotel, Horacije) i njihove renesansne interpretacije sa iskustvom starih komediografa (Terencije, Plaut), renesansni autori su došli do novih zakonitosti i stvorili imitatorsku komediju, koja je poznata kao *eruditina*. U prvoj fazi iz antičkih izvora preuzimani su: *fabula, tipovi, karakteri, zapleti, način organizovanja radnje, situacije* i dr. Pošto je slepo imitovanje Plauta dovodilo u pitanje jedan od bitnih postulata renesansne poetike – da komedija treba da bude odraz stvarnog života i istine – pisci su postepeno od prerada Plautovih dela, preko grade uzete iz drugih literarnih izvora (iz novelistike; kod nas i iz onovremenih italijanskih komedija), dolazili do tema iz savremenog života. *C.e.* bila je podređena nizu pravila koja su obrazovala njenu poetiku: predstavljala je događaje iz svakodnevnog života, izmišljene ali moguće, imala je zapletenu radnju u kojoj je učestvovala običan svet i prikazivao se u nedoličnim situacijama (trgovci, krčmari, sluga, luralice i dr.; podvale, krađe, neverstva i sl.); cilj njen bio je da *zabavljajući poučava*; uvažavala je zakonitosti o tri jedinstva – radnje, mesta i vremena; imala je idealnu šemu (prolog i pet činova, mogla je biti u stihu ili u prozi; u našoj knj. samo u prozi). Tema *c.e.* je ljubav sa peripetijama; osnov radnje čini intriga; ponavljaju se klišeirane situacije (prerušavanje, prepoznavanje, zabuna sa blizancima i sl.); učesnici su tipizirane ličnosti, delom preuzete iz antičke komedije (starac tvrđica, često zaljubljen u mladu ženu; sin rasipnik; dovtljivi sluga intrigant; sluga-parazit; kurtizana; hvalisavac i dr.), a delom iz renesansne stvarnosti (pedant, nastavnik humanističke škole, komični i nespretni ljubavnik; čarobnjak; sveštenik; Ciganka i dr.). U našoj književnosti najuspelije eruditne komedije pisao je M. Držić, u koje je, uz poštovanje vladajuće poetike ove dramske vrste, unosio duh i atmosferu renesansnog Dubrovnika (*Dundo Maroje, Skup* i dr.). → **Dramska jedinstva**.

Lit.: S. D'Ancona, *Storia del teatro drammatico*, 1958; M. Pantić, *Poetika humanizma i renesanse*, 1964. Z.B.

**CONSTRUCTIO AD SENSUM**, lat. (konstrukcio ad sensum – oblikovanje po smislu) → **Constructio kata synesin**

**CONSTRUCTIO KATA SYNESIN** (gr. κατά σύνεσιν – po smislu) – Termin antičke

retorike za jedan vid → **enalage**, tj. zamene u rodu i broju; slaganje delova rečenice po značenju, a ne po gramatičkom obliku: 1. Nasuprot gramatičkom rodu oblik reči određuje se prema prirodnom rodu reči: »Dobro došo, mladáno Bugarčec« (Karadžić, *Srpske narodne pjesme*, II, 29); ponekad stoji muški rod umesto ženskog: »Zaludu se udavala, sinko« (isto, 4); srednji rod umesto muškog: »Otud ide ludo mlado, / Ludo mlado neženjeno.« (isto, I, 453); ako su u rečenici dva subjekta različitog roda, predikat se slaže čas sa jednim čas sa drugim, bez obzira na to koji mu je bliži: »Ako bi ti bog i sreća dala.« (isto, 189); predikat dobija po smislu oblik prema poziciji umesto prema subjektu: »Moj Đamjane, moje jarko sunce! / Ljepo ti me bješe ohasjalo.« (isto, 595). – 2. Zamena u broju nastaje kod zbirnih imenica, koje imaju oblik jednine, a predikat je u množini: »Dobro došli, moja djeco draga.« (isto, II, 33); katkad imenica stoji u jednini a prisvojna zamenica označava množinu. H.K.

**CONTES DROLATIQUES**, fr. (kont drolatik – smiješne priče) – Balzakovo djelo objavljeno od 1832. do 1837; po tematici i načinu pričanja podsjeća na sočnu Rableovu komiku. Odlikuje se ležernošću stila i vještim korištenjem humorističkih efekata. Ilustrovao ih je G. Dore sa mnogo duha i afiniteta za podrugljiv način karikiranja naravi i situacija. N.Ko.

**CONTRADICTION IN ADJECTO**, lat. (kontradikcio in adjekto – protivrečnost u pridodatku) – Logički termin za protivrečnost koja nastaje kada se pridevom iskazuje svojstvo protivrečno glavnom pojmu, odnosno neizgladivu protivrečnost dva stava neke izjave (npr. »veća polovina«, »ledena vatra« i sl.). → **oksimoron**. S.L.P. – S.S.

**CORRESPONDANCE**, fr. (korespondans – saglasje) – U idealističkoj filozofiji načelo zajedničke suštine svega postojećeg, prema kojem su pojave materijalnog sveta u najdubljoj korelaciji sa zakonima duhovnog života i, u krajnjem zaključku, božanski promisli (Platon, Svedenborg). U književnosti način metaforičkog ili simboličkog izražavanja u kojem nestaju granice koje dele pojave fizičkog i duhovnog života, ili različite oblasti čulnog doživljavanja (→ **sinestezija**). C. dobija naglašen značaj u romantizmu, kao izraz težnje za apsolutnim (Novalis, Hofman i dr.), a u poeziji fr. simbolista jedno je od temeljnih načela

njihove poetike. Programski karakter u ovom pogledu, kako misaono tako i izražajno, ima Bodlerov sonet »Correspondances« (»Saglasje«): »Priroda je hram gde mutne reči sleću / Sa stubova živih ponekad, a dolje / kô kroz šumu ide čovek kroz simbole / što ga putem prisnim pogledima sreću« (prepev. I. V. Lalić). U srpskoj poeziji prvi izrazitiji primer ove vrste nalazimo u pesmi V. Ilića »Kleon i njegov učenik« (»Sve je samo simbol što ti vidi oko, / Sve što dušu tvoju i vedri i mračni, / Simbol je i zemlja, i nebo visoko, / A suština ono što on sobom znači«. U hrvatskoj poeziji, kod A. G. Matoša (J. Kaštelan, *Lirika A. G. Matoša*), a kasnije veoma istaknuto, u poeziji T. Ujevića.

Lit.: H. Levin, *Symbolism and Fiction*, 1956; J. Kaštelan, »Lirika A. G. Matoša«, *Rad JAZU*, 1959; D. Živković, »Simbolizam V. Ilića«, *Ritam i pesnički doživljaj*, 1962; A. Mercier, *Les sources esoteriques et occultes de la poésie symboliste*, 1974. B.M.—S.K.

**CRKVENA DRAMA** — 1. U najširem smislu, dramsko stvaralaštvo koje nastaje u okrilju crkve i namenjeno je njenim potrebama. — 2. Srv. prizori i kratki komadi versko-didaktične sadržine, koje je sveštenstvo izvodilo u crkvi u kalendarskim i drugim praznicima (Božić, Uskrs, Bogojavljenje, posvećenje crkava, ustoličenje crkvenih velikodostojnika, itd.). Uočavajući da bogosluženje privlačnošću svoje mimetičke prirode (→ *mimeza*), simboličnošću rituala i antifonim pevanjem (koje neki istraživači smatraju i dalekim potomkom stgr. → *hora*), nudi velike mogućnosti za širenje i jačanje vere u neukome narodu, — crkva je svoje obrede obogaćivala novim sastojcima: melodijama koje su u početku bile pevane na samoglasnike (→ *neumska notacija*), a potom na posebno pisane i delimično dijalogizirane tekstove ili trope, i drugim elementima scenškoga predstavljanja (rudimentarni mizanscen, dekor, kostimi, rekviziti). Među ovim anonimnim komadima jednostavne sadržine najstariji su oni izvođeni u okviru uskršnje liturgije (→ *liturgijska drama*; *uskršnje igre*, nastali oko 4. v.) → **Božićna drama** je nešto mlađa. *C.d.*, od koje je veoma malo sačuvano, vremenom su počeli pisati i laici, poglavito putujući učitelji (npr., sačuvano je nekoliko tekstova iz pera Abelarova učenika Hilarija, iz 12. v.); oni proširuju tematsko polje *c.d.* uvođenjem novih biblijskih motiva, ali i svakidašnje tematike i elemenata humora, postepeno potiskujući ranije obavezan lat. jezik i zamenjujući ga narodnim, prirodu izvođenja modifikujući uvođenjem svetovnih izvođača, itd.

Tako *c.d.* u 13. v. gubi svoje prvobitno, liturgijsko obeležje i, preselivši se pred crkvu razvija se u različitim oblicima: → **misterije**, → **mirakuli**, → **auto sacramental**, → **crkvena prikazivanja**.

Lit.: T. S. Eliot, *Religious Drama*, 1954; A. J. Hotze, *Medieval Liturgical Drama*, 1956; H. Brinkmann, *Das religiöse Drama im Mittelalter*, 1959; O. B. Hardison, *Christian Rite and Christian Drama in the Middle Age*, 1965; A. Grünberg, *Das religiöse Drama des Mittelalters*, 1965; W. M. Merchant, *Creed and Drama*, 1966; T. Stemmler, *Liturgische Feiern und geistliche Spiele*, 1970; R. H. Schmid, *Raum, Zeit und Publikum des geistlichen Spiels*, 1975. T.V.

**CRKVENA PESMA** — Neizostavan deo hrišćanskog kulta; već su neki tekstovi *Svetog pisma* poslužili kao *c.p.*, a u razna vremena nastali su različiti nazivi za ta poetska ostvarenja (→ **psalmi**, → **himne**, → **ode**, → **melos**, **tropos**) što govori o tom da su te sve vrste crkvene lirike bile namenjene pevanju, a ujedno upozorava i na njihovu strukturu. Raznoliko po sadržaju, u Vizantiji se crkveno pesništvo delilo na mnogo vrsta, a njihova imena upućuju na njihov sadržaj, mesto u ritualnom redosledu kao i na vanjski oblik; tako imamo: *tifone*, → **akatische**, → **bogorodične**, → **ikose**, → **irmose** i → **katavasije**, → **kondake**, → **sedalne**, → **svetilne**, → **stihire**, → **tropare** itd. Fonetske promene nastale u grčkom jeziku prisilile su pesnike crkvene poezije da odbace klasičnu metriku kao i antičke pesničke forme od kojih je crkva zadržala kao od svega paganskog. Na mesto antičkog *toničkog* sistema u toj je poeziji zastupljen *silabički* prosodijski sistem, po kojem stihovi imaju jednak broj slogova, ali se pazi i na proporcionalnu raspoređenost naglasaka u njima. U prosodiji *c.p.* nesumnjivo treba tražiti i uticaje i elemente jevrejske himnografije. *C. p.*, prevedene s gr. na stsl., većinom ne odražavaju prosodiju svoga originala, ali i u njima, kao i u originalnoj slavenskoj himnografiji ima nemalo formalno uspeših stihova.

Lit.: W. Krist, *Anthologia graeca carminum Christianorum*, 1871; J. Pfeiffer, *Dichtkunst und Kirchenlied*, 1961. M.M.

**CRKVENA PRIKAZIVANJA** (ital. *sacra rappresentazione*) — Vrsta duhovne drame, sa temama iz crkvene istorije Starog i Novog zaveta, koja se razvila u 15. v. i posebno bila popularna u Italiji, Nemačkoj i Francuskoj. U našoj književnosti nastala je najverovatnije krajem 15. v., a proistekla je iz *dramskih pohvala* (→ **lauda**). U početku je to bila

tipično narodna drama, jednostavnih linija, šematizovanih situacija, neizgrađenih karaktera, naivnih prizora. Pisana u osmercu (ređe se unosi i dvanaesterac), *c.p.* su stilom podsećala na pobožnu poeziju. Vremenom, izvođena na otvorenom prostoru (pred crkvom, u klaustri-manastira), dobijala su nešto opremljeniju scenu, fabula je postajala složenija, karakteri izgrađeniji, dramatičnost snažnija, ali nisu napuštala srednjovekovnu dramsku tradiciju u osnovi. U prikazanja ulaze postepeno profani elementi, što ih čini zanimljivijim i približava ih svetovnoj drami. U ovoj fazi poznati su i mnogi autori prikazanja (kod nas: M. Vetranović, J. Žuvelić, M. Gazarović i dr.). U najvećem broju *c.p.* obrađivane su teme vezane za mučenje Hrista (*Muka Isukrstova*), ali i mnoge druge, preuzete iz biblije ili iz svetačkih legendi (*Prikazanje kako bratja prodaše Jozefa*, *Skazanje života sv. Guljelme*, o Suzani čistoj i dr.). Popularna širom Evrope tokom nekoliko vekova, i kod nas su se neka prikazanja igrala čak i u 19. v. (*Prikazanje sv. Lovrinca mučenika*, u Starom gradu na Hvaru).

Lit.: G. Cohen, *Le théâtre en France au Moyen Age. Le théâtre religieux*, 1928; F. Fancev, *Hrvatska crkvena prikazanja*, *Narodna starina*, 1932, XI, 143–168; S. D'Ancona, *Storia del teatro drammatico*, 1958; F. S. Perillo, *Le sacre rappresentazioni Croate*, 1975 (prev. *Hrvatska crkvena prikazanja*, 1978). Z.B.

**CRNAČKE DUHOVNE PESME** (eng. *Negro Spirituals*) – Narodne pesme nastale u doba kada su afrički Crnci, doseljeni u Ameriku kao robovi, prihvatili hrišćanstvo. Pretpostavlja se da su mnoge pesme nepovratno izgubljene, budući da se njihovom sistematskom sakupljanju i beleženju pristupilo tek u građanskom ratu. Prvi put su predstavljene evropskoj i američkoj javnosti 1871. U njima je uspešno ostvareno jedinstvo između afričke muzike i hrišćanske osećajnosti. Pevaju se u horu i u početku bez instrumentalne pratnje. Bez utvrđene pesničke forme, one ponekad imaju jednostavan oblik strofe, koja se sastoji od samo jednog stiha, tri puta ponovljenog, uz obavezni → **refren**. Najčešće zasnovane na biblijskim pričama, okrenute nezemaljskim temama, *c.d.p.*, pune nade i naivne vere u božansko spasenje, ne retko se završavaju u pravoj religioznoj ekstazi. → **Bluz**.

Lit.: J. B. Marsh, *The Story of the Jubilee Singers*, 1875; *Folk Songs of the American Negro*, ed. J. W. and F. J. Work, 1907; *The Book of American Negro Spirituals*, 1925 and *Second Book of Negro Spirituals*, 1926, ed. J. R. and J. W. Johnson;

N. White, *American Negro Folk Songs*, 1928; *American Negro Songs and Spirituals*, ed. J. W. Work, 1960. S.K.–Š.

**CRNI HUMOR** (*humor* – lat. vlažnost, tečnost; u srednjovekovnoj fiziologiji jedna od četiri »tečnosti« u čovekovom organizmu koje određuju njegov temperament) – Ton u književnom izrazu koji otkriva komički nesklad u nekom surovom spletu okolnosti ili karakternoj osobini. Iako je termin → **humor**, u približno današnjem književnokritičkom značenju, iskristalisan tek u vezi s prosvetiteljskim shvatanjem komedije u 18. veku, u širem smislu elemente *c.h.* nalazimo i znatno ranije. U Šekspirovoj »tamnoj komediji« (»dark comedy«) *Mletački trgovac*, na primer, komički neskladi proističu iz surovih antijevrejskih predrasuda i Šajlokovih reakcija na te predrasude, a komedija kulminira u situaciji u kojoj bi, prema ugovoru, trebalo iseći funtu mesa iz ljudskog tela zbog nevraćenog duga. U nekim engleskim baladama i dečjim pesmicama zabeleženim u 19. v. takođe ima *c.h.* – kada u jednoj od njih brat baci sestru u vatru, neko od odraslih primećuje: »Zar nije bistar, a samo mu je šest godina!« Bodlerov ogled »O suštini smeha« (1855) predstavlja prvu studiju *c.h.* u modernijem pesničkom smislu. No i pored toga što se pojedinačni primeri *c.h.* mogu naći u narodnoj poeziji, u renesansnoj drami, u Dikensovim romanima i drugde, oni izbijaju u krupni plan književnih dela tek u tvorevinama francuskih nadrealista i u → **drami apsurda**, naročito u Ženeovim *Sluškinjama* (1954) i *Crncima* (1958). Beketovim *Srećnim danima* (1961). U ovim i sličnim novijim delima *c.h.* nema funkciju zloradog podsmeha, nego intelektualne → **katarze** u otkrivanju surove ili tragičke istine o prirodi ljudske komunikacije u životu. U našoj književnosti elementi *c.h.* mogu se naći u primitivnijem obliku ponegde u narodnoj poeziji (npr. na završetku pesme »Marko Kraljević i Filip Madžarin«: »pa otide drumom pjevajući; / osta Filip nogom kopajući«). U modernijem obliku *c. h.* nalazimo u Domanovićevo »Vodi«, kod S. Vinavera (npr. »Frese se drevni tron«), kod mnogih nadrealističkih pesnika (vidi antologiju V. Pope, *Urnebesnik*, 1960), kod M. Križe (»Balade Petrice Kerempuha« i dr.), M. Bulatovića (*Vuk i zvono* i dr.), D. Mihailovića (*Petrijin venac* i dr.). U svim ovim primerima *c. h.* izražava ono osećanje komičkog nesklada određenih vidova života u kojem se neutrališe sentimentalno

saosećanje sa žrtvom, ali ne i svest o tragičkoj prirodi njene sudbine.

Lit.: Ž. Lešić, ur., *Teorija drame kroz stoljeća*, II, 1978; → **humor**.

S.K.

**CRTICA** — Kraći oblik *narativne proze* koji se obično svodi na naznačenje obrisa nekog događaja ili lika. Prema A. Flakeru, *c.* predstavlja »mali prozni oblik«, »s manjim stupnjem beletrizacije zbiljskoga i bez elemenata pjesničke organizacije jezika (metaforika, ritam i dr.)«, pa je u tom pogledu treba razlikovati od → **pesme u prozi**, s kojom se u hrvatskoj književnosti, u imenovanju, često izjednačavala. U drugoj polovini 19. v., izničući iz povezanosti s narodnim i anegdotskim pripovedanjem, kao i iz realističke tendencije za slikanjem sitnih događaja svako-

dnevnog života, *c.* je bila jedan od omiljenih oblika pripovedačkog svedočenja i iskaza. Najizrazitiji primeri su *Crtice iz hrvatskoga života* (1884) i *Crtice iz primorskoga malogradanskoga života* (1893) J. Draženovića u hrvatskoj, i *Crtice* (1901) S. Ćorovića u srpskoj književnosti. Osvrćući se na umetničku nerazvijenost *c.* iz ovog razdoblja, Ivo Andrić ističe S. Matavulja kao pisca koji je u svom pripovedačkom majstorstvu prevazišao okvire *c.* dubljom i razvijenijom obradom građe. U svetskoj književnosti najbliža je → **skici**, feljtonističkom iznošenju utisaka, omiljenom naročito u doba → **impresionizma**.

Lit.: T. Richter, *Über die Skizze*, 1961; G. Seifert, *Sinn und Gestalt der literarischen Skizze*, 1961. → **Novela**.

B.M.

CVETNIK → **Antologija**, → **Antologion**

# Č

**ČAMPU** – Vrsta sanskrtskog romana, proznanog stihovima. Slike je obično pozajmljen iz legendi. Takav roman je naročito karakterističan za literature *kanara* i *telugu*. Jedan od vrlo poznatih romana je *Lilavati*, prvog kanarskog romansijera Nemičandra (12. v.).

R.J.

**ČASLOVAC** (*časoslov*, prema gr. *ὄρολόγιον*) – Liturgijska knjiga koja sadrži → **časove**, kao i druge tekstove stalnih dnevnih službi: večernje, pavečernjice male i velike, polunoćnice (svakodnevne, subotnje i vaskrsne), jutrenja, obednice (izobraziteljne). Namijenjen uglavnom manastirskom bogoslužbenju, č. se razvijao kao knjiga palestinskih i potom vizantijskih manastira, ali je vremenom, sa uvođenjem manastirskog bogoslužbenog pravila u sve hramove, ušao i u upotrebu parohijskih crkava. U južnoslovenskim rukopisima sreće se češće u sastavu većih bogoslužbenih zbornika kao što su → **psaltir** s posledovanijem i sl., dok je u Rusiji č. pretežno posebna knjiga pa je jedan takav poseban *Časoslov* štampan u Krakovu 1491. kao prva cirilska knjiga umnožena tipografskim putem.

D.B.

**ČASOPIS** – Periodična publikacija (sedmična, petnaestodnevna, mesečna, dvomesečna, tromesečna, četvoromesečna, polugodišnja, godišnja, povremena ili prigodna) karaktera književnog, zabavnog, političkog, stručnog, naučnog, privrednog itd. Termin je nastao prema nemačkoj složenici sa istim značenjem (*die Zeitschrift*). Donosi priloge u cilju pravovremenog upoznavanja šire publike

sa rezultatima i savremenim tokovima književnosti i umetnosti, nauke, kulture i drugih oblasti. Najstarijim č. se smatra *Bureau d'Adresses* (pokrenut 1633. u Parizu), zatim engleski → **moralistički nedeljnici** iz početka 18. v., i nemački ženski i porodični časopisi iz 17. 18. i 19. v. U 18. i 19. v. broj časopisa raste. Raznovrsni po sadržini i široke namene, pretežno su zabavno-poučnog karaktera. Vremenom se specijalizuju i prerastaju u glasila određenih struka. Najbrojniji su književni č., koji bitno utiču na razvoj literature. Od ostalih vrsta značajni su: društveno-politički, omladinski, prosvetni, pedagoški, filološki, lingvistički i drugi specijalizovani naučni, folklorni, vojni, ratni, šaljivi i satirični, za decu, za žene, verski i dr. Bez obzira na vrstu, nastoje da pridobiju i zadovolje što širi krug čitalaca. Najstariji č. kod Jugoslovena je *Slaveno-serbski magazin* Zaharija Stefanovića Orfelina, Venecija, 1768. g., a č. s najdužim trajanjem je *Letopis Matice srpske* (osnovan 1825. god.). → **Acta diurna**, → **Periodika**.

Lit.: W. Haacke, *Die Zeitschrift*, 1966; F. Schlawe, *Literarische Zeitschriften* 1885–1933, 1973; J. J. King, *Literarische Zeitschriften* 1945–1970, 1974; J. Wilke, *Literarische Zeitschriftenforschung*, 1975; V. Milinčević, *Na raskršću epoha. Srpski književni časopisi 1850–1860*, 1979. Z.B.

**ČASOVI** (prev. od gr. *ὥραι*) – Manje liturgijske celine iz ciklusa dnevnog bogoslužbenja sa kompleksom crkvenih pesama i molitava, koje su tematski podređene osnovnom motivu »časa« uzetom iz *Biblije*, a u vezi sa Hristovim stradanjem (prvi, treći, šesti i deveti čas). Središnje mesto zauzima → **tropar** časa, kao i odgovarajuća → **molitva** časa (→ **časlovac**).

Lit.: L. Mirkovič, *Правосл. литургија*, II, 1966. D.B.

**ČASTUŠKA** (rus. *частушка*) — Ruska i ukrajinska lirski nar. pesma, uglavnom ljubavna, koja je nastala u drugoj polovini 19. v. Čineći prelaz ka pisanoj književnosti, sa obaveznom slikom, predstavlja brz narodno-književni odjek na nove pojave u seoskoj i radničkoj sredini. Mahom je od četiri stiha i u obliku devojačkog monologa; kada je prožeta humorom, usredsređuje pažnju na poentu. Njenim izrazom koristili su se umetnički pesnici, kao, na primer, Aleksandar Blok u »Dvanaestorici«. — Č. su bliski ukrajinska *kolomijka* i srpskohrvatski → **bečarac**.

Lit.: С. Г. Лазугин, *Руская частушка*, 1960. V.N.

**ČETRNAESTERAC** — 1. Redak srphrv. sedmoiktusni trohejski stih, tročlan (4+4+6), od 14 slogova, sa glavnom → **cezurom** iza osmog sloga, sa kojom se po pravilu podudara i → **polukadencu** (8+6). Primer iz usmene poezije:

Devojčica / vodu gazi, // noge joj se bele,  
Za njom momče / konja jaše, // grohotom  
se smeje.

Prvi i drugi »članak« imaju strukturu *trohejskog* (simetričnog) → **osmerca**, a treći je građen kao → **šesterac**. Ponekad ga metričari i priređivači izdaju narodnih pesama štampaju u dva reda kao »kombinovani« stih. I Vuk je to činio dvojako. Redak je i u građanskoj lirici:

Nema ljubve / ni vernosti // koja dugo traje,  
U jednome / času biva, // raste i prestaje.

Ima ga u predbrankovskoj poeziji, naročito kod Solarića. Redak je u poeziji romantičara, npr. u »Sonetu Srpstvu« J. Ilića, ili u Zmajevoj polimetričnoj pesmi »Crna godina«, u kojoj središnji deo pripada č., a prvi i poslednji dvanaesteru. — 2. U obliku 6+8 javlja se, uz ostale varijante, u → **dugom stihu** (bugarštica). — 3. Ponekad u obliku dvaju *trohejskih* → **sedmeraca** (7+7), npr. kod Vezilića, ili pomešan sa drugim stihovima, kao prva dva stiha u jednoj Njegoševoj dvanaesteračkoj pesmi:

Trojica vas / nasamo, // jedan drugog / ne  
gleda,  
Jedan s drugim / ne zbori, // kako da ste /  
u raspru.

To je reda varijanta u stihu bugarštica. — 4. Redak srphrv. sedmoiktusni → **jamb**, npr. u

A. B. Šimića, kombinovan sa jampskim → **trinaestercem** (i → **jedanaestercem**):

Čas prije bilo vedro. Sad se kiša spusti (13)  
Na livade i mrke ostarjele borove. (14)

Sedmi iktus se obično ne ostvaruje, te stih ima daktilsku → **klauzulu**. — 5. Četrnaestosložni stih u poljskoj silabici i silabotonici, kao i u podražavanju antičkim metrima.

Lit.: → **Versifikacija**; → **silabička versifikacija**; → **silabičko-tonska versifikacija**. Ž.R.

**ČETVERAC** — 1. Trohejski dvoiktusni (dvo-stopni) stih, najkraći koji se samostalno upotrebljava (u celoj pesmi). Redak u usmenoj poeziji: »Pošla Lila / S bratom gostom; / Kad se beše / Nakitila, / Bratac seji / Govorio; / Pođi za me.« Nešto je češći u pisanoj poeziji, naročito pomešan sa drugim stihovima ili upotrebljen u polimetričnoj kompoziciji. Radi ritmičke raznovrsnosti često se pomera prvi → **iktus** na drugi slog ili se ne ostvaruje drugi iktus (na trećem slogu). Četvorosložni »članak« se javlja gotovo u svim stihovima sa → **cezurom**. — 2. Redak dvoiktusni jampski stih, i to pomešan sa drugim stihovima ili upotrebljen u nizovima, npr. u Zmajevoj »Veverici« sa ostalim kraćim jambima. Njime počinje drugi deo Matoševe »More«, ispevan u mešovitim metrima: »Tajanstven grob / I grozna kob«. — 3. Silabički četvorosložni stih u francuskoj poeziji, retko u samostalnoj upotrebi. Ž.R.

**ČETVOROJEVANDELJE** (gr. τετραεγγέλιον) — Liturgijska biblijska knjiga sa tekstom četiri → **jevanđelja** u kanonskom poretku (Matej, Marko, Luka i Jovan) i podelom na → **začela** i glave, kao i rasporedom čitanja prema godišnjem i pashalnom ciklusu (→ **mesecoslov**, **sinaksar**). Prvobitna slov. redakcija č. nastala je verovatno u Moravskoj odmah posle skraćenog → **aprakosa**, kao njegovo proširenje, trudom Ćirila i Metodija. Ta redakcija pretrpela je kasnije više promena u 10, 13. i 14. v. Iz 16. v. poznato je štampano *Beogradsko četvorjevanđelje* (1552).

Lit.: О. Неделъковић, *Редакције старословенског јеванђеља и старословенска синонимика*, Симпозиум 1100-годишнина од смрти на Кирил Солунски, II, 1970. D.B.

**ČETVOROPESNAC** (prema gr. τετραώδιον) → **Kanon**.

**ČETVOROSTIH** → **Katren**

**ČIKAŠKI KRITIČARI** (eng. *the Chicago Critics*) — Grupa kritičara i profesora knji-



ževnosti na Univerzitetu u Čikagu koji su svoja zajednička shvatanja izneli 1952. god. u delu *Critics and Criticism Ancient and Modern* (*Drevna i moderna kritika i kritičari*). Kao koautori tog dela, u ovu grupu prvobitno spadaju Krejn, Mekeon, Olson, Kist, Meklin i B. Vejnborg. Među njihovim sledbenicima naročito se ističe But. Kao istoričari i teoretičari kritike naglašavaju uslovljenost kritičkog suda teorijskim pretpostavkama, a ne samo iskustvom književnog dela. Kritika uvek podrazumeva teorijski sistem i kritički sud je valjan samo u okviru prihvaćenih načela. Zbog toga je vrednost svake kritike relativna, a manifestuje se prvenstveno istorijski, kao isticanje onog što je zanemareno u okviru vladajućeg teorijskog sistema. U tom smislu, oni kritikuju teorijsko ishodište → **nove kritike**, njeno shvatanje književnog dela kao osobene jezičke strukture — i suprotstavljaju mu shvatanje dela kao konkretne književne realnosti. Svoju doktrinu zasnivaju na Aristotelovom shvatanju → **mimeze** i → **žanrova**, a koriste se njegovim metodom naknadnog racionalizovanja individualne strukture dela. Ispitujući načela književne *prezentacije, organizacije i ekspresije*, osnovni cilj im je da ustanove specifičnu nameru dela kao jedinstvene celine u okviru prirode i mogućnosti datog žanra: na osnovu dela kao »proizvoda« oni teže da obrazlože zakonitost proizvodnog procesa. Međutim, oni ističu da je takav pristup za njih samo pragmatički izbor koji ima korektivnu vrednost s obzirom na ograničenja teorijskog sistema *nove kritike*, kao i dr. savremenih pristupa (→ **antropološkog** i → **psihonoanalitičkog**).

Lit.: (A) *Critics and Criticism Ancient and Modern*, 1952; W. K. Wimsatt, »The Chicago Critics«, *The Verbal Icon*, 1954; E. Olson, *Tragedy and the Theory of Drama*, 1961; W. C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, 1961. N.K.

**ČIN** (lat. *actum*) — 1. Deo drame, koji predstavlja izvesnu tematsku i dramaturšku celinu. Č. se može deliti na manje jedinice: → **scene** i → **pojave** itd. U starogr. drami nije postojala stroga podela na č.: dramska radnja je prvobitno tekla bez prekida: partije → **hora** posvećene određenoj temi smenjivali su nastupi glumaca (*epizode*). Podela na č. se prvo javlja u rimskom pozorištu: Horacije (1. v. p.n.e.) teorijski kanonizuje podelu na pet č., a Seneka je (1. v. n.e.) dosledno primenjuje. Srednjovekovno pozorište ne zna za podelu na č.; ona se potom sreće najpre u 16. v., u Valdisovoj drami *Izgubljeni sin*. U renesansnoj

drami prevladuje podela na pet č., koja u vreme → **klasicizma** postaje norma dramskog stvaranja. Ovakva podela uobičajena je i u nem. drami klasičnog razdoblja, uz neke izuzetke (Geteov *Faust I*, Klajst). Odstupanja od petočinske podele poglavito su uočljiva na izmaku 19. v., počev od drame simbolizma; futurizam po pravilu proskribuje višočinsko ustrojstvo, a ekspresionizam podelu na č. uopšte. Savremena drama je krajnje elastična u pogledu broja č. Izuzetak je drama Španije, odnosno Portugala: zaslugom negdašnjih komentatora Terencija (1. v. p.n.e.) u njoj je usvojena podela na tri č. (→ **hornada**), koja istrajava do naših dana. Klasična drama Kine, Japana, Indije, Irana i drugih područja dalekog Istoka nema jedinstvenih i strogih pravila za broj č.

T.V.  
2. Naziv za liturgijsko-književnu celinu izvesnih obreda pravoslavne crkve, obično u → **trebniku**: č. krštenja, venčanja. Češći je sinonim ovog izraza *posledovanije*, koje ima i šire značenje, pa se može reći: posledovanije krštenja, posledovanije »malog obraza« (prvog stepena monaštva) itd. D.B.

**ČISTA POEZIJA** (fr. *poésie pure*) — Poezija bez ikakvog »nepoetskog« elementa (narrativnog, didaktičkog, političkog). Ne izražava određenu ideju, već deluje kao muzika. Konceptiju č. p. razvili su fr. → **simbolisti**, Bodler, Malarme, Valeri, koji su je preuzeli od E. A. Poa. Iskustvo i s njim povezana teorija č. p. su istorijski značajan prvobitni izraz autonomije pesništva, ideje koja je zatim prevaziđena, ali ne i napuštena. V. i → **apsolutna poezija**.

Lit.: H. Bremond, *La poésie pure*, 1928; P. Robert, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, 1953—1964; Laffont-Bompiani, *Dictionnaire des oeuvres*, 1961; M. Landmann: *Die absolute Dichtung*. Essais zur philosophischen Poetik, 1963; A. J. Arnold, *La querelle de la poésie pure*, 1970. J.Do.

**ČISTA RIMA** → **Rima**

**ČITALAC** — Sa vraćanjem nauke o književnosti istorijskom posmatranju, u vidokrug posmatranja ušao je pre svega č. On konstituiše u svojoj svesti neki → **tekst** kao delo, a pošto je on istorijski promenljiv, i delo je promenljivo kroz istoriju. Predmet najnovijih istraživanja jesu pristustvo č. u tekstu (implicitni č.), usmeravanje č., reakcija č. i uloga č., a pre svega proces konstituisanja dela u č., što se zatim proširuje na ispitivanje → **čitalačke publike**, koja se uz autore i delo smatra kao

ravnopravan faktor u književnom procesu. V. i → **teorija recepcije**.

Lit.: F. Nemeč, W. Solms, *Literaturwissenschaft heute*, 1979. Z.K.

**ČITALAČKA PUBLIKA** — Srazmerno širok krug redovnih čitalaca i kupaca knjiga koji na taj način izvesnom broju pisaca obezbeđuju opstanak bez ličnih obaveza. Ona je kao konsument književnosti završni član književnog života i kao takva predstavlja predmet istraživanja sociologije književnosti. Za postanak *č. p.* treba zahvaliti, pre svega, sve većoj ulozi imućne srednje klase, koja ruši kulturna preimućstva aristokratije i pokazuje živo interesovanje za književnost. Dvorska aristokratija 17. v. nije predstavljala stvarnu *č. p.* Jedina vrsta knjiga koja je u 17. i poč. 18. v. imala širu čitalačku publiku bile su poučne verske rasprave. Protestantsko sveštenstvo igralo je veoma važnu ulogu u širenju svetovne književnosti i u obrazovanju *č. p.* Na prelazu 17. u 18. v. čitanje predstavlja jednu od životnih potreba građanske klase. Od kulturnih sredstava koja doprinose razvoju nove *č. p.* najvažniji su → **časopisi**. Preko njih čitanje postaje navika i potreba srazmerno širokih društvenih slojeva. Razvoj *č. p.* i pokretanje velikih časopisa činili su književnost sve nezavisnijom ustanovom. Izdavanje knjiga za opštu publiku prvi je oblik koji odgovara strukturi društva srednje klase, zasnovanog na anonimnom opticaju dobara. Uloga izdavača kao posrednika između pisca i publike počinje sa oslobođenjem ukusa srednje klase od diktata aristokratije. Po mišljenju nekih istraživača (V. Kajzer) → **roman** je i nastao u 17. i 18. v. kao čitalačko štivo širokog kruga pojedinačnih čitalaca, za razliku od → **epopeje**, koja je bila namenjena užem krugu slušalaca. *Č. p.* sastavni je deo književne komunikacije. Ona prima delo kao takvo ili ga estetski recipira (→ **teorija recepcije**). Postoji i povratna sprega između *č. p.* i pisca. Svaki pisac dok piše zamišlja određenu publiku. Ona publika kojoj pisac govori kao iz duše prihvata odmah njegovo delo. Proučavanje ekonomske osnove i društvenog položaja pisca neraskidivo je vezano sa proučavanjem publike kojoj se obraća i od koje finansijski zavisi. »U trouglu autor-delo-publika ova poslednja nije tek pasivan činilac, tek lanac pukih reakcija, već i sama predstavlja energiju koja stvara istoriju« (H. R. Haus). Reagujući na književno delo, *č. p.* odlučuje kako o estetskoj vrednosti dela, tako i o njegovom istorijskom životu. Pojava da uporedo sa obrazovanom

publikom postoji krug isto tako redovnih čitalaca, koji u književnosti ne traže ništa drugo osim lake, prolazne zabave, bila je nepoznata pre viktorijanske epohe. Već od tada čitaoci predstavljaju ne samo književno-estetsku, već i sociološku kategoriju. U književnom procesu *č. p.* je ekonomski, a delimično i selektivni faktor. Ona nije ni jedno-obrazna niti jednorodna. Deli se prema predmetu interesovanja, uzrastu, zanimanju, socijalnom sastavu. Prema ovim kategorijama *č. p.* moguće je utvrditi i određene tradicije ukusa.

Lit.: A. Nisni, *La littérature et le lecteur*, 1959; A. Hauzer, *Socijalna istorija umetnosti* (prev.), 1966; R. Escarpit, *Sociologija književnosti* (prev.), 1970; H. Weinrich, *Literatur für Leser*, 1971; V. Kajzer, *Jezičko umetničko delo* (prev.), 1973; V. Žmegač, *Književno stvaralaštvo i povijest društva*, 1976; *Teorija recepcije u nauci o književnosti*, prired. Dušanka Maricki, 1978. M.St.

**ČLANAK** — Nevelik sastav u prozi koji svojim sadržajem čini celinu, a objavljuje se u dnevnim, nedeljnim i periodičnim novinama, književnim i naučno-stručnim časopisima, enciklopedijama, zbornicima itd. (Duži napisi u ovom *Rečniku* su članci.) U *č.* se analizuju, uopštavaju, ocenjuju izvesne činjenice, argumentovano se, faktografski obrađuju i sažeto, sistematično raspravljaju konkretne aktuelne pojave, zbivanja i teme iz književnosti i svih drugih područja kulturno-naučnog, prosvetnog, privrednog i političkog, javnog života. *Č.* može biti naučnog tipa, sa nastojanjem da dublje, trajnije fiksira i razmotri (definiše) svoj predmet, da u njega unese što je moguće veći stepen naučnosti i uverljivosti, i *novinskog*, *žurnalističkog* tipa (→ **novinska kritika**) — čija je svrha da brzo i u najbitnijim potezima reaguje na problem ili tezu kojom se bavi, i da dá najopštiju informaciju. Tako se u širem smislu kao *č.* smatraju svi informativni sastavi za novine (komentari, izveštaji, → **feljtoni** i dr.), a u užem — nešto duži, temeljitiji, zaokruženi napisi iz književne (*č.* o nekom piscu, književnom pitanju ili kritički prikaz neke knjige), opštekulturne i druge problematike u književnim i naučno-stručnim časopisima. V. i → **studija**, → **ogled**, → **esej**. M.I.B.

**ČOBANSKE (OVČARSKE) PESME** — Lirske narodne pesme zabeležene u stočarskim krajevima, naročito u jugoistočnoj Srbiji i Makedoniji, s motivima iz osamljeničkog života pastira. Većina je, ipak, bez posebnih obeležja, iz opšteg, najčešće lirskog, narodnog repertoara. Obredne pastirske pesme zabele-

žene su i u krajevima gde je postojao običaj *bačljanja*, zajedničkog čuvanja i muženja stoke. Prema kazivanju M. Đ. Miličevića, prilikom *premlaza*, praznika kada se pomešaju ovce u zajedničko stado, bačari na Plešu, kod Niša (prema Svrlijgu) pevaju pesme u kolu kojim polako opkoljavaju stado: »Legaj mi, legaj, čehajo ovčare! / Stolovan ti kamen pod glavu / tavan ti oblak na nebo, / zavojka bela tovaga« (štap).

Lit.: M. Đ. Miličević, »S puta«, *Vila*, 1866, II, br. 37, str. 582–588; isti, *Kneževina Srbija*, 1876; D. Antonijević, »Prilog proučavanju stočarskih migracija na Balkanu«, *Balkanica* VII, 1976. H.K.

### ČOSEROVA STROFA → Kraljevska strofa

**ČTI-MINEJ** (rus. *чту minej* — minej za čitanje, čitački minej) — Obiman zbornik hagiografskog sastava, sa → **žitijima svetaca** i retorskim poukama za svaki dan godine, obično u knjigama za mesec, tri i više meseci. Najstariji sačuvani *č. m.* je *Suprasalski kodeks* iz 11. v. (→ **žitija**).

Lit.: V. Mošin, »Slavenska redakcija Prologa Konstantina Mokisijanskog«, *Zbornik Hist. inst. JAZU* 2, 1959. D.B.

**ČUDESNO** — Mimoilaženje prirodnog reda stvari, zastupljeno u delima imaginacije, kad se prikazuje nešto sasvim neverovatno ili natprirodno. Starija estetika je pojam *č.* vezivala za kategoriju → **uzvišenog**. Đ. Daničić je u tom smislu govorio da je »čudesno« nalik na »uzvišeno« ne samo time što je neobično nego i po tome što »javljajući neobične sile podiže dušu čovečiju iznad prirode zemaljske«: takav je slučaj kada u narodnoj pesmi »Đakon Stevan i dva anđela« zaklano čedo Stevanovo ostaje živo. Element natprirodnog u pesništvu — naročito u starijem epskom — potiče

pretežno iz narodnih predstava i verovanja koja pesnik usvaja. Otud u → **bajkama**, gde je sve moguće, i u nekim narodnim pesmama obilje motiva o vilama, vešticama, divovima, zmajevima, o bajoslovnim bogatstvima, volšebnim predmetima i svakojakim preobražavanjima. U srednjevekovnoj književnosti veoma je prisutno tzv. hrišćansko čuderno; ono čini okosnicu npr. → **mirakula**, u kojima se dramski prikazuju čuda svetaca i Bogorodice, a kasnije je popularno i u renesansnom → **epu** i privlači naročitu pažnju romantičara. Pisci često razvijaju motive narodnih sujeverja s ironičnom igrom i u želji da prikažu mentalitet sredine. Tako M. Glišić — ne bez uticaja Gogoljevih obrada sličnih folklornih motiva — u pripovesti *Posle devedeset godina* razvija siže o vampiru koji je godinama morio svako čeljade koje bi zanočilo u seoskoj vodenici. Ali pesnici stvaraju svet *č.* i na osnovu vlastite imaginacije. Nekad *č.* nastupa u službi → **alegorije**, kao u Balzakovoj *Šagrinskoj koži*, nekad u vidu → **groteske**, kao u *Bajci D. Čosića*. Nadrealisti vide u *č.* put prevazilaženja oprečnosti jave i sna i vrhovno estetičko načelo: »Čuderno je uvek lepo, svako je čuderno lepo, čak je čuderno i jedino lepo« — kaže A. Breton. Za razliku od klasičnih obrada, koje obično daju nekakva, inak i sasvim naivna, objašnjenja (božanska milost ili iskušavanje, pakost Šotonina i sl.), kod modernih pisaca, kao i u snu, objašnjenja redovno izostaju, čime se naglašava tajanstvena otuđenost života.

Lit.: A. Béguin, *L'Âme romantique et le rêve*, 1946; B. Я. Понн, *Исторические корни волшебной сказки*, 1946; L. Tieck, »Shakespeare's Behandlung des Wunderbaren«, *Kritische Schriften* I, 1848; P. G. Castex, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, 1951; *Poetika humanizma i renesanse* I–II, 1963; I. Tartalja, *Đuro Daničića lekcije iz estetike*, 1968. I.T.

---

# Ć

---

**ĆIRILICA** — Jedno od dva prvobitna slovenska pisma, verovatno mlađe po svome postanku (krajem 9. v. u Bugarskoj). Razvila se iz gr. alfabeta, i to po uzoru gr. uncijalnog pisma. Za glasove koje gr. jezik nema, ć. preuzima slova → **glagoljice** u novoj stilizaciji. Tokom istorije, ć. prolazi više etapa razvoja pa se razlikuje, u paleografskom pogledu, nekoliko tipova ovog pisma: epigrafski ustav, knjiški ustav, poslovno pismo ili brzopis, poluustav. U balkanskim zemljama ograničena pretežno na pravoslavno područje, ali prisutna i na izvesnim inače latinskim teritorijama (Poljica, npr.), ć. je potisnula glagoljicu negde krajem 12. v., dok je u Rusiji od samog početka rusko-slovenske pismenosti u 9. v. jedino slovensko pismo. Prve knjige štampaju se ć. u Krakovu 1491. i na Cetinju 1494, uglavnom na bazi ćirilskog poluustava. Sa

Petrovim reformama u Rusiji početkom 18. v. ulazi u upotrebu tzv. »građanska ćirilica«, oblikovana u znatnijoj meri prema latiničkom pismu. U azbučno-fonetskom pogledu sistemi ćirilskog pisma razlikuju se potom (19. i 20. v.) prema jezičkoj sredini u kojoj se primenjuju, sa opštom tendencijom ka fonetskom pisanju. Vukova ć. u Srbiji, u tom pogledu, predstavlja visok domet približavanja ovom načelu.

Lit.: П. Борћих, *Историја српске ћирилице*, 1971. D.B.

**ĆUTALICA (MUČALICA)** — Posebne govorne forme, najčešće u stihovima i rimovane, koje su se, u određenim prilikama, izgovarale u brzom ritmu. Galama i žamor na prelu, sedeljci ili u igri trenutno bi prestali a nastupila bi tišina i ćutanje. Ć. su veoma omiljene u dečjim igrama. H.K.

---

# D

---

**DADAIZAM** (fr. *dadaïsme*; reč *dada* na dečjem jeziku znači drveni konjić) — Pokret »Dada« je počeo u Njujorku i u Cirihi 1916. Prema kazivanju Ž. Kasua, T. Cara je dao ime ovom pokretu pobune građanskih intelektualaca, »očajnih zbog destrukcije ljudi i sveta, koji ne veruju više ni u šta čvrsto i trajno«. Hugo Bal tvrdi da je on izmislio naziv ove pobune i bio animator prvog pokreta. U čuvenom kabareu »Volter« u Cirihi jedna grupa dadaista, okupljena oko T. Cara, H. Arpa, H. Bala, R. Hilzenbeka počela je sa svojim dadaističkim egzibicijama. To je bila »umetnost bez papuča« (T. Cara) i još više antiumetnost s parolom: »Mi smo protiv svih principa, umetnost je apotekarski produkt za budale. Sve što je besmislenije, utoliko je bolje... Dada neće ništa, ništa, ništa. On stvara nešto samo zato da bi publika rekla: mi ne razumemo ništa, ništa, ništa. Dadaisti sami ne predstavljaju ništa, ništa, ništa i, bez sumnje, oni neće postići ništa, ništa, ništa«. — U Njujorku, nešto ranije, osnovana je »predadaistička« trijada koju su sačinjavali M. Dišan, F. Pikabija i M. Raj. U međuvremenu, pojavile su se i druge grupe dadaista. U Berlinu, 1917, ova nova stremljenja ispoljava časopis *Der Dada* i njegovi istaknuti saradnici Hilzenbek, Hercfeld, Mering, i dr. Keln, Pariz, Hanover takođe su doživeli dadaističke verbalne eksplozije. Neki dadaisti bili su još mnogo radikalniji u obračunu sa građanskom mizerijom, isterijom rata i akademskom umetnošću. Revolucionarnu varijantu *d.* u socijalnom pogledu dali su nemački avangardisti okupljeni oko Bargelda, jednog od saosnivača renanske komunističke partije i

lista *Der Ventilator*. Neki su učestvovali, kao Hilzenbek, u berlinskom ustanku; G. Gros je svojim karikaturama veoma doprineo diskreditovanju militarizma. Njegova čuvena lutka, sa svinjskom glavom u uniformi nem. oficira, obešena o tavanicu na jednoj dadaističkoj izložbi, delovala je »opipljivije« protiv rata nego dadaističke poeme »fatagage«, Žakobove »fatrasije« i teorija potpune negacije sveta. No većina, u raznim formama, od bučnih »literarnih večeri« na kojima su se pravile »pesme iz šešira« do stvaranja »izložbi« i »verbalnih kolaža«, nastojala je da izrazi svoj »permanentni revolt«. »Dadin konjić« je trebalo da bude »trojanski konj« za postojeće društvo, tj. da ga potpuno moralno diskredituje (»U istoriji ima samo dva konja: trojanski konj i dadaistički konj; prvi je pomagao da se razruši feudalizam... drugi konj je doprineo da se uništi ideja *Citadele*. O, jadne, ozbiljne glave zapadne civilizacije! Međutim, dok je trojanski konj bio od drveta i litao noću ljude-junake, Dada-konj je živ i rađao je ljude...«.). *Dijalog između kočijaša i ševe*, sveska uspomena pod naslovom »Kabare Volter«, De Kirikove strašne vizije »uznemiravajućeg muzeja«, gde u fantasmagoričnom nadrealnom ambijentu figuriraju gipsane spodobе *ready-made* Marsela Dišana; »muzička azbuka« Kurta Švitera i najzad Caraove antipesničke rugalice samo su jedan broj zanimljivih primera dadaističke aktivnosti i inventivnosti. Dadaistički ispadi i njihov humor »*sous roche*« osetili su se živo i u Parizu, naročito kada je tamo došao Tristan Cara. Fr. dadaisti oko časopisa *Littérature*, sa Andre Bretonom na čelu, smatrali su da su dadaisti dovoljno

razrušili pojam građanskog, »klasičnog« čoveka i da je vreme pripremiti teren za jedno »obnovljeno čovečanstvo« (Diplesis). U tom traganju za duhovnom obnovom i revolucijom, »istinskim životom«, jedni su ostali da izigravaju čaknutu decu, da prave »bezopasne destrukcije« (M. Ristić), drugi, pod uticajem Frojda, počеше eksploraciju »crnog kontinenta«, treći su od krpa i žica, neslikarskim sredstvima, stali da stvaraju »novu umetnost«. *D.* se oko 1920. u najvećoj meri rastvorio i jednim krakom ulio u novi pokret → **nadrealizam**.

Lit.: R. Hausmann, *Courrier DADA*, Le terrain vague, s.a.; H. Richter, *Dada, Kunst und Antikunst. Der Beitrag Dadas zur Kunst des 20. Jahrhunderts*, 1964. R.J.

**DAGEROTIPSKO PRESLIKAVANJE** — Po francuskom slikaru Dageru (1789–1851). Dagerotipija (*daguerréotypie*) vrsta fotografije pomoću specijalno prepariranih pločica pokrivenih slojem jodida srebra. U književnosti znači verno kopiranje prirode. Taj termin su najčešće upotrebljavali naturalisti. *D. p.* danas se smatra negativnom stranom umetničkog postupka (→ **Mimeza**; → **naturalizam**). R.J.

**DAINAS** (litv. *dainā*) — Litvanska narodna pesma, najčešće četvorostih borejske stope, sa rimama ili bez njih. Najstariji podaci o *d.* sreću se u istorijskim spomenicima iz 10. v. Postoje radne, mitološke, obredne, porodične, vojničke, revolucionarne, dečije, nazdravičarske, humorističke, satiričke, ljubavne i patriotske *d.* Prve velike zbirke ovih litvanskih narodnih pesama objavljene su u 19. v. (Juskievič i Bartč). *D.* su jedan od najbogatijih izvora savremene litvanske poezije.

Lit.: U. Katzenelenbogen, *The Dainos*, 1935. M.Đ.

**DAJDŽEST** (eng. *Digest*, prema lat. *digesta* — svako delo podeljeno na poglavlja). — Književno ili drugo delo štampano u izvodima, sa ukratko objašnjenim izostavljenim delovima. Rimska *digesta* bili su zbornici izvadaka iz pravnih spisa (posebno *Pandekta*), a ponekad i iz → **Biblije**. *D.* izdanje ima svoje opravdanje u ekstenzivnom školskom čitanju, informisanju čitalačke publike i učenju stranih jezika, kad je reč o → **beltristici**. U drugim slučajevima (npr. u udžbenicima pojedinih oblasti), *d.* izdanje je neizbežno. *D.* izdanjima se često pribegava kad se klasična dela hoće da približe publici manjih prethodnih znanja, posebno deci (skraćena izdanja Homerovih epova, npr.). S.S.

**DAKTIL** (gr. δάκτυλος — prst, mera za dužinu i vreme) — Trosložna → **stopa** u antičkoj metrici (— UU). Kratki slogovi mogu se stegnuti u dug slog, tako da *d.* prelazi u → **spondej** (— —), koji ga zamenjuje. Upotrebljavan je u najpoznatijem antičkom stihu → **heksametru**, a sa → **pentametrom** u → **elegijskom distihu**. U → **silabičko-tonskoj versifikaciji** daktilska »stopa« se sastoji od jednog naglašenog i dva nenaglašena sloga, npr. u obliku → **akcenatskih celina: zâstava, vrâti se**. U rus., a naročito u eng. i nem. silabičko-tonskom stihu pesme u daktilu, kao i u ostalim trosložnim → **metrima** (→ **amfibrah** i → **anapest**), neuporedivo su ređe od pesama u dvosložnim metrima (→ **jamb** i → **trohej**). Daktilske »stope«, pomešane sa trohejskim, nalaze se najviše u prevodima i imitacijama antičkih stihova. U srphrv. poziji stihovi od čistih »daktila«, pogotovo uzastopno, javljaju se samo od slučaja do slučaja, npr. 4 stiha u narodnoj šesterackoj pesmi: *Svekrve kneginje, | Devere levere, | Jetrve gospode, | Zuove vezilje*. Otuda se govori o pomešanim »daktilo-trohejskim« stihovima (*nesimetrični* → **osmerac** i **lirski** → **deseterac**).

Lit.: → **metrika, antička**; → **versifikacija**. Ž.R.

## DAKTILOHOREJ → Daktilotrohej

**DAKTILOTROHEJ** (→ **daktil** i → **trohej**) — 1. Po srphrv. tradicionalnoj »tonskoj«, odnosno silabičko-tonskoj, metrici to je → **deseterac, simetrični** (»lirski«), zatim → **osmerac, nesimetrični** i slični stihovi u kojima se nalaze trohejske »stope« pomešane sa daktilskim, i to uglavnom u proizvoljnoj mešavini. U njima se, međutim, nalaze i jampske i amfibraške »stope«, te su pojedini metričari isti tip stiha često kvalifikovali različito, ili je to činio čak i jedan isti metričar. Jampska varijanta simetričnog deseterca usmene poezije izdvojena je u pisanoj poeziji kao jampski stih, posebno u drami. Deseterac sa pomešanim varijantama, kako u usmenoj tako i u pisanoj poeziji, zapravo je četvoroiktusni → **deoni stih** (ponekad jedan akcent izostaje). Nesimetrični osmerac je, međutim, čak i u usmenoj poeziji jampski stih, na što ukazuje i mogućnost da se ostvari i četvrti → **iktus**, iako u usmenoj poeziji retko: »Kad bûdê, sêle, trêč dân«. — 2. Po starijoj terminologiji ruski heksametar, koji podražava antički stih. Najnovija ruska metrika ga uključuje u šestoiktusni »doljnik«.

Lit.: J. Суботин, *Наука о сръбском стихотвореніи*, 1845; P. Комутин, *О тонској метрици у новој сръској поезији*, 1941 (reprint 1976); M. Franičević, »O nekim problemima našega ritma...«.

Rad JAZU 313, 5—187 (pos. 167—74); Ж. Ружић, *Српски јамб и народна метрика*, 1975 (pos. 159—218); → **tonska versifikacija**. Ž.R.

### DAKTILSKA RIMA → Rima

### DAKTILSKI ZAVRŠETAK → Klauzula

**DATIRANJE** (prema lat. *datum* — ono što je dato; u srednjevekovnoj formuli *data littera* — dato slovo, datum akta) — Određivanje vremena (dana ili godine) kada je nešto nastalo. U književnosti, određivanje vremena kada je nastalo ili se pojavilo štampano ili rukopisno delo na kome to nije naznačeno. Zbog teškoća oko tačnog određivanja vremena nastanka nedatiranih dela uzima se približno vreme: najranije i najkasnije moguće vreme nastanka (*terminus post quem non* i *terminus ante quem non*), a radi orijentacije istraživač se oslanja na značajne događaje iz piščevog života, upoređuje odgovarajuće delo sa drugim delima, analizira jezik, stih, tehniku, misaoni svet, koristi korespondenciju, memoare i druge zabeleške suvremenika, izučava vodene znake na hartiji (filigrane), ornamente i dr. SI.P.

**DAVORIJA** — Reč ima više značenja zavisno od konteksta u kojem se upotrebljava: 1. Lirska narodna pesma. Jedan od primera za ovakvo značenje reči nalazi se u »Ženidbi Milića barjaktara«, gde svatovi, polazeći s nevestom, pevaju »svatske d.«; 2. Narodna epska pesma. U Kačićevom *Razgovoru ugodnom naroda slovinskoga*, reč označava junačku ili borbenu pesmu: »i junačka pjesma davorija, / koju pjeva ravna Slavonija«; 3. Rodoljubiva umetnička pesma. J. Križanić je 1652. objavio dve svoje pesme s naslovom »Davorija« u izvorniku i »Epos heroicum« u lat. prevodu; nekim svojim pesmama dao je i Lj. Gaj ime »Davorijec«; jednu svoju zbirku stihova nazvao je D. Filipović *Moravske davorije*; 4. J. St. Popović je svoju zbirku pesama iz 1854. godine nazvao *Davorje*, i u njoj objavio pesmu »Davorje na polju Kosovu«; značenje ove reči kod Sterije nije sasvim jasno, ali, sudeći po ovoj pesmi i po barokno-pesimističkom tonu koju provejava u celoj zbirci, reklo bi se da reč označava: *tuženje, tužaljku*; 5. Svirka iz raznih vrsta instrumenata (»Udariše sitne davorije«). F. Kuhač opisuje stariji oblik *d.* kao vojničke pesme (*chants guerriers*) koje se pevaju kada se polazi u boj ili na samom bojištu, da se ohrabri vojska. Od sredine 18. v.,

zahvaljujući orkestarskoj pratnji, počinje da se razvija *d.* kao vrsta koračnice (marša). V. i → **budnica**.

Lit.: F. Kuhač, *Južnoslovenske narodne popevke*, knj. IV, 1881. V.N. — Đ.Ž.

**DECIMA** (lat. *decima, decem* — deset) — 1. Svaka → **strofa** od deset stihova (desetostih). Mogućnosti rimovanja su raznovrsne. Među najpoznatije i najčešće ide sistem *abab ccd eed*, npr. u Malerba (»dizain«). Primenjivana u odama. Nalazi se kod Lomonosova. U srpskoj predbrankovskoj poeziji takvu shemu ostvaruje npr. Borojević (»Slavenosrpski jezik« u → **heterometričnoj** strofi). U njega se javlja i *d.* sa parnom rimom *aa bb cc dd ee* (»Nemarnom čoveku«). Francusko rimovanje preneto je u poljski stih, gde je zatim modifikovano u oblik *abab ccd ee*. To nalazimo u B. Radičevića (»Utopljenica«) i u V. Ilića (»Građanska vrlina«, »Iz beležnika«). *D.* se javlja i u Preradovića (»Rodu o jeziku«). U savremenoj poeziji ima je Pandurović sa raznovrsnim rimovanjem u jednoj istoj pesmi (»Obilić«). — 2. Španska *d.* — *espinela*, nazvana po pesniku V. Espinelu, sa rimovanjem *abbau ccdde*. Često upotrebljavana u → **glosi**. Nije se znatnije širila izvan Španije. Retka je i u jugoslovenskim književnostima. Prešern je uvodi u slovenačku poeziju.

Lit.: → **Strofa**.

Ž.R.

### DEČJA KNJIŽEVNOST → Književnost za decu

**DEJSTVO KNJIŽEVNOG DELA** — Moment celine »umetničkog procesa«, koji obuhvata socijalno-psihološko poreklo dela, umetnika kao subjekta tog procesa, umetničko proizvođenje, proizvod (delo) i najzad dejstvo tog proizvoda. *D. knj. d.*, kao moment publike, posmatrača, primaoca (čitaoca), kao element razumevanja i tumačenja smisla književnog dela predstavlja poslednji moment celine »umetničkog procesa«. Jednom stvoreno, književno (i uopšte umetničko) delo započinje svoju »socijalnu akciju«, koja se više načelno ne završava. Po *d. knj. d.* znamo za postojanje dela. Po Marksu, postojanje dela se ne završava sa granicama vremena u kome nastaje, već *d. knj. d.* seže preko tih granica, što predstavlja pravi problem filosofije umetnosti. Za sociologiju umetnosti marksističkog utemeljenja *d. knj. d.* je ona dimenzija dela koja je okrenuta budućnosti kao mogućnom društvenom angažmanu umetnika i području njegove odgovornosti. U savremenoj nauci o

književnosti postoji i mišljenje da je → **istorija književnosti** zapravo istorija delovanja pojedinih literarnih dela (Wirkungsgeschichte).

Lit.: K. R. Mandelkow, *Probleme der Wirkungsgeschichte*, 1970. M.D.

**DEKABRISTI** (od rus. декабрь — decembar)

— U periodu od 1816. do 1825. godine *d.* su u Rusiji predstavljali dosta širok i značajan ideološki pokret. Pjesnici pripadnici tajnih dekabrističkih društava, koja su u decembru 1825. g. pripremili ustanak protiv carizma, — bili su: V. F. Rajeovski, K. F. Riljevjev, V. K. Kjuheljbecker, A. A. Bestužev (Marljinski), A. I. Odojevski. Njima su, u različitom stepenu, bili bliski i A. S. Gribojedov, A. S. Puškin, N. M. Jazikov i P. A. Vjazemski. Kao predstavnici tada naprednog društvenog pokreta, *d.* su svom književnom radu dali i određen društveno-politički, pa i nacionalni značaj i program. Književno, oni nastavljaju poeziju G. R. Deržavina, N. I. Gnediča i K. N. Batjuškova, a u njihovoj lirici ima i romantičarskog oduševljenja. U skladu sa zadatkom koji je, po njima, imala književnost u društveno-revolucionarnoj i građanskoj borbi, najprihvatljiviji književni oblici za njih su bili oda i poema. Oni su razvili i jedan specifičan, satirički oblik ode, u kome su mogli efikasno da izlažu svoj društveni i idejni program. Bila im je bliska isto tako i svečano intonirana oda, kao i nacionalni ep, slovenski i neslovenski. Ta veza se najneposrednije vidi u Puškinovim tzv. *Južnim poemama*, a interesovanje za Slovene na jugu i Grke, skopčano je sa borbom balkanskih naroda za oslobođenje u 19. v. Nagao politički preokret koji je u vezi sa njihovim pokretom nastao 14. dec. 1825. g. prekratio je svaki razvoj njihove revolucionarno intonirane poezije. Značaj pesnika — *d.* i njihovo mesto u rus. književnosti postali su mnogo jasniji nakon interesovanja → **ruskih formalista**, posebno J. Tinjanova, za takozvane »sporedne tokove« u istoriji književnosti i ulogu minornih pesnika.

Lit.: A. Гукoвский, *Пушкин и русские романтики*, 1946; *История русской поэзии*, 1968; *Декабристы*, (zb. r.), 1951; M. Raëff, *The Decembrist movement*, 1966. N.P.

**DEKADENCIJA** (fr. *décadence* — opadanje)

— Reč se upotrebljava u raznim domenima duhovnog i društvenog života. Među prvima, ovaj je pojam upotrebio Gibon (18. v.) u delu *History of the Decline and Fall of the Roman Empire (Istorija dekadencije i pada rimske imperije)*. U književnosti reč *d.* obeležava fazu

književno-umetničkog razvoja simbolizma, u Francuskoj i drugim zemljama Evrope pri kraju 19. v. (fin de siècle). To je stanje duhovnog klonuća i osećanja ruina (*modor di morte*). Posle 1880. atmosfera → **splina** i bespuća dobija raznolike poetske i nepoetske oblike. Oblači se u ruho → **boemije**, iskazuje se u artistskom rafinmanu, u teoriji → **čiste poezije**, koja se zatvara u → **kulu od slonovače**. Epitet »dekadent« su lansirali T. Gotje (Predgovor za 3. izd. Bodlerovih *Flours du Mal*) i Verlen u slavnom sonetu *Nekada i nedavno (Judis et Nague)*. Reč je postala lozinka i sinonim izazova prema veku pozitivizma. Morris Rolina, muzičar, glumac, pevač i pesnik, među prvima je iskazao duh »neuroze« pevajući, po → **kabareima**, »divljim glasom« Bodlerove košmarske stihove. Ovaj »uznemireni sanjar«, gonjen »crnim psom« zebnje, napisao je zbirku dekadentnih stihova *Les Nevroses*. Tip idealnog dekadenta naslikao je u prozi J. K. Uismans u delu *Protiv struje (A rebours)*, 1885). Glavni junak Žan Floresas des Esent (Jean Floressas des Esseintes) je »dekadent«, koji se izlučio iz života da bi živeo u skladu sa svojim estetičkim teorijama, u svetu slika, vagnerovske muzike i filosofije Šopenhauera. Dekadenti odbacuju ljubav, kultivisu veštačke rajeve svojih bolesnih snova, preziru rečitost i teže ka »idealnoj muzici« (Prends l'éloquence et tords-lui — son cou!« — »Zgrabi rečitost i zavrni joj šiju!«). Pod uticajem Uismansa O. Vajld će napisati svoj roman *Slika Dorian Greja (Picture of Dorian Grey)*, 1891) i D'Anuncio delo *Uživanje (Il Piacere)*, 1889). Pored pomenutih pojedinaca formiraju se u međuvremenu i grupe dekadentna-boema pod raznim neobičnim imenima: *Hydropati, Zatisti, Hirsiti, Mi drugi*, »Crni mačak« i dr. Pojavljuju se i efemerna revija *La Nouvelle Revue gauche (Novi levi časopis)*, 1882), i časopis *Lutecija (Lutèce)*, koji je počeo da objavljuje »proklete pesnike« (→ **simbolizam**). Jedni su primili »dekadente« kao modu, drugi su ih okvalifikovali kao »morbidni manijerizam«, ekstravagantni kult izveštačenog. Novinar Labrijer je sarkastično stihovima u *Figaron* »definisaio« dekadente na sledeći način: »Sin moderniste, / Unuk idealiste, / Nećak parnasovaca / U neku ruku kopile realista / I sestrić u dvanaestom kolenu / starog romantičara«. / Dekadenti su uticali na razvoj poezije ne samo u Francuskoj već i u čitavoj Evropi. U Engleskoj, na teoriju i praksu → **prerafaelita** (D. Roseti i dr.), u Italiji (Dž. Paskoli, docije krajem 19. v. u estetskom hedonizmu D'Anuncija), u Nemačkoj posle 1894. *d.* uzima maha i protuma-



čena je od strane Hermana Bara kao »romantizam nerava« (»Romantik der Nerven«); sa estetizacijom i hipertrofijom individualizma istupaju i ruski dekadenti (Fofanov, D. S. Mereškovski i dr.) Problem *d.* ostaje prisutan i u modernoj literaturi 20. v. (→ **modernizam**).

Lit.: G. Kahn, *Symbolistes et Décadents*, 1912; E. v. Sedow, *Kultur der Dekadenz*, 1921; R. M. Aibérés, *Bilans Littéraire du 20. siècle*, 1956; G. Ridge, *The Hero in French decadent Literature*, 1961; R. Supek, *Psihologija građanske lirike*, 1952.  
R.J.

## DEKASILAB → Deseterac

## DEKASTIH → Decima

**DEKLAMACIJA** (lat. *declamatio* – recitovanje, govorna vežba) – 1. Vrsta rim. retorske vežbe, poreklom iz retorske škole; odgovarala joj je u gr. terminologiji *ζητήματα*. U retorskim školama rimskog carskog doba bilo je to vežbanje iz komponovanja sastava o izmišljenim temama: delile su se na → **svazorije** i → **kontroverzije**. Učitelj bi postavio pitanje, npr. o tome šta bi rekla neka mitska ili istorijska ličnost u određenoj situaciji iz svog života, ili bi zamislio komplikovanu parnicu (često o nasleđu), koju bi učenik morao voditi kao tužilac ili branitelj. Ovaj tip improvizovanja u okvirima znanja iz školskog programa bio je tematski povezan sa tipovima iz nove antičke komedije (seljak, vojnik i sl. u Menandrovim komedijama), i sa zapletima → **antičkog romana**.

Lit.: M. L. Clarke, *Rhetoric at Rome*, 1962<sup>2</sup>; G. François, *Declamatio et disputatio*, *Antiquité classique*, 32, 1963. S.S.

– 2. Izražajno zvučno ostvarenje teksta, u prvom redu umetničkog, naročito u stihu, kao i sam tekst koji se govori (deklamuje). Način toga ostvarenja menjao se sa stilom epohe. U srednjem veku govorenje stihova bilo je u tesnoj vezi sa muzikom, odnosno pevanjem. Francuska stara *d.* bila je »pevana« *d.*, u kojoj su stihovi monotono pevani. Klasicizam je insistirao na skandiranju stiha, napevu i na glumi uz gest i mimiku. Sve je to primano kao uslovni manir u govornoj realizaciji pesničkog teksta. Gete je video *d.* kao govorenje sa naglašenom emocijom, razlikujući je od recitovanja, u kome se umereno ispoljavaju emocije, i od deklamaciono-ritmičkog manira, u kome se insistira na ritmu i patetičnom tonu. Hegel u *Estetici III* pominje »deklamatorsku retoriku«. I u Francuskoj se od kraja 18. v. gledalo negativno na pompeznost u deklamacionom maniru. Zbog

promene ukusa epohe i deklamativnog preterivanja pojam *d.* je u mnogim sredinama postajao sinonim teatrajnog, patetičnog, površnog i pevljivog govorenja umetničkog teksta, praćenog razmetljivom gestikulacijom. Pejorativno obeležen, zamenjivan je drugim izrazima: → **recitacija**, izvođenje stiha, umetničko čitanje (koje podrazumeva i usm. govorenje) i sl. Ponekad se zamenjuje terminom → **dikcija** (ili »deklamatorska dikcija«), jer ova ima značajnu ulogu u govorenju stiha. Pod terminom *d.* objavljena su značajna dela o zvučnoj interpretaciji stiha u smislu recitovanja (v. → **recitacija**). U tom smislu ponegde se termin i zadržao.

Lit.: → **Recitacija**; → **dikcija**.

Ž.R.

## DEKODIRANJE → Kôd

**DELO, KNJIŽEVNO** – Idejna tvorevina, formirana i iskazana jezičkim sredstvima, koja sjedinjuje tri osnovne ljudske duhovne osobnosti: maštu, osećanje i misao. Može, ali ne mora biti utvrđena nepromenljivim tekstom, jer postoje, osobito u oblasti narodnog stvaralaštva, mnoga knjiž. dela usmenog postanka i prenošenja. U umetničkom knjiž. delu preovlađuju mašta i osećanje kojima se pridružuje misao. Isti spoj postoji i u naučnom delu, s tom razlikom što tu preovlađuje misao, jer autor, u otkrivanju i utvrđivanju istine nastoji da se u što većoj meri oslobodi uticaja osećanja. Pesnik, kao autor *k. d.* u izlaganju sadržaja služi se slikovitim oblicima, tj. uspostavlja slike iz života koje mogu imati uopšteni značaj, mada nose pečat subjektivnosti, budući da su prožete emocionalnošću. Ipak, svaki stvaralac želi da u svom delu saopšti neko saznanje o životu i ljudskom postojanju uopšte. Način kako to čini, odnosno kako oblikuje i organizuje tekstualnu materiju, opredeljuje pisca i njegovo ostvarenje određenom knjiž. rodu ili vrsti, a način kako umetnički formira svoje slike, odnosno čitavo kazivanje, određuje ga stilski. Najnovija proučavanja *k. d.* nepobitno su utvrdila postojanje raznih slojeva u svakom delu pojedinačno, od kojih se mogu smatrati osnovnim – zvukovni sloj, koji proističe iz eufonije, ritma i metra, potom sloj jedinica značenja, koji daje formalnu jezičku strukturu knjiž. dela i, najзад, sloj koji sačinjavaju pesnička stilska sredstva. Zbog toga se savremena proučavanja knjiž. dela uglavnom i usmeravaju prema ispitivanju i saznavanju kako su ti slojevi formirani u nekom knjiž. delu i u kakvom su međusobnom odnosu.

Lit.: L. I. Timofejev, *Teorija književnosti*, 1950; D. Živković, *Teorija književnosti*, 1984<sup>20</sup>; R. Velek i A. Voren, *Teorija književnosti*, (prev.), 1965; R. Ingarden, *O saznavanju književnog umetničkog dela*, (prev.), 1971; B. V. Tomaševski, *Teorija književnosti — Poetika*, (prev.), 1972. R.J.

**DEMINUTIV** (lat. *deminutivum*, u gramatičara Priskijana, od *deminuere* — smanjiti) — Gramatički termin za imenicu umanjenog, oslabljenog značenja, kao kuća-kućica, grad-gradić. Npr.: »Ti me opi, kapljo rose, / na dlačici vilin-kose! / Ti me opi, sjajni trače, / na torbici rusomače!« (Nazor, »Nokturno«, 57 — 60). Često se upotrebljava iz milja: »Jest slobodno, moj rođeni sinko!« (»Ženidba Dušanova«, 505). U našoj narodnoj poeziji postoji izvestan broj ustaljenih *d.*, kao što su *konjic*, *zemljica*, *gorica*, *srdšače* i dr., čije se deminutivsko značenje skoro izgubilo: »Zuberkala zelena *gorica*, / pitala je studena *vodica*...«. U poeziji kod rokokopesnika i romantičara (uporedi kod B. Radičevića: *nožica*, *nona*, *deva*, *sunšače*, *srdšače*, *zvezdice* i sl.). M.Di.

#### DEMONIZAM → Satanizam

**DENDI** (eng. *Dandy* — elegantan čovek, kičoš). — Termin *d.*, koji je indijskog porekla, označavao je početkom 19. v. u Engleskoj i docnije u Francuskoj (*dendizam*) stvaraoca (najčešće pisca) koji posvećuje veliku pažnju utisku što ga celokupnom svojom ličnošću ostavlja na okolinu. Kako kaže Bodler, »dendizam nije neumereni ukus u oblačenju i elegantnim stvarima. Te su stvari za savršenog *d.* samo simbol aristokratske superiornosti njegovog duha.« Ponašanje *d.* je u izvesnoj meri slično ponašanju → **boema**, ali se razlikuje u načinu ispoljavanja nepripadanja svetu običnih ljudi: *d.* se od plebejaca duhom ne izdvaja preziranjem i odbijanjem građanskih manira, nego ih dovodi do stepena rafiniranosti i osobenosti koji ne deluje manje šokantno nego boemska sloboda. Kao nesumnjiva reakcija na oblike ponašanja ranog kapitalizma, tip *d.* je i kao način života i kao književni motiv vladao u eng. i fr. književnosti u doba → **romantizma**, ali je uspeo da potraje i dobio je još veći značaj krajem 19. v., u književnosti → **dekadenata** i → **simbolizma** (Uismans, Lois i dr.). Romantični tip *d.* personifikovao je najuspešnije Bajron, koji se posebno trudio da svemu što čini da odlike bizarnosti i gospoštine duha, ne bez sklonosti ka morbidnom i ekscentričnom. Njegova biografija vrvi anegdotalama toga tipa. Sem modela ponašanja za roman-

tičke pesnike, *d.* je u 19. v. postao omiljeni tip u eng. književnosti (O. Vajld). Fr. dekadentni *d.* sa kraja 19. v. donekle je promenjeni model u kojem se naslućuje tragika ugrožene individualnosti, i nova ideja o neograničenoj slobodi jake individue, pod uticajem Ničeovih ideja. Daleke odjeke tipa *d.* možemo osetiti i u novijim književnim postavkama, npr. u → **acte gratuit**.

Lit.: M. Prac, *Agonija romantizma*, 1974 (prev.). S.S.

**DENOTACIJA** (lat. *denotare* — obeležiti) — Primarno, opšte, neposredno značenje neke reči ili izraza, koje eksplicitno upućuje na označeni pojam, ostajući pri tom neutralno u pogledu eventualnih daljih implikacija ili asocijacija, odnosno kolektivnih ili ličnih značenjskih nijansi koje idu u sferu → **konotacije**. R.B.

**DEONI STIH, DEONIK** (rus. *дольник* < *доля* — deo; grupa slogova) — Oblik stiha (nazivan i »pauznik«) u → **tonskoj versifikaciji** sa promenljivim međuitkusnim intervalima od 1 do 2 sloga, proizvoljnom → **anakruzom** (2, 1, 0 slogova) i slobodnom → **klauzulom**. U jednim jezicima češći su dvosložni međuitkusni intervali te se dobija utisak da *d. s.* nastaje na trosložnoj (trodelnoj) metarskoj osnovi (npr. u ruskom); u drugim pretežu jednosložni intervali, što znači da se tu *d. s.* gradi na dvosložnoj osnovi (npr. u nemačkom). Razmer (dužina) tog stiha diferencira se prema broju iktusa ili akcenata (troiktusni ili troakcenski, četvoiktusni ili četvoakcenski *d. s.* itd.). Često u *d. s.* alterniraju stihovi sa različitim brojem akcenata (npr. 4—3—4—3). Po jednim javlja se i mešoviti (»voljni« ili proizvoljni) oblik *d.* sa slobodnim redosledom stihova različitih razmera (2, 3, 4, 5 iktusa, analogno → **mešovitim** silabičko-tonskim stihovima). U razmerima *d.* stiha postoje različite ritmičke forme (varijante). Često se podvlači da je to prelazni metar između → **silabičko-tonske** i → **tonske versifikacije**, iako se ubraja u ovu drugu. Svrstavan je u »čisto tonski« stih (Žirmunski). U zapadnoevropskoj metrici ulazi obično pod opšti naziv tonskog stiha, ponekad u »slobodni« stih. Javlja se npr. kod Hajnea, Tenisona, Kolridža (npr. četvoiktusna poema »Kristabelk«, sa međuitkusnim intervalima 1—2 sloga i dužinom 7—12 slogova). U ruskoj poeziji *d. s.* se nazire krajem 18. i početkom 19. v., a javlja se u vreme romantizma uglavnom pod uticajem nemačkog i engleskog *d. s.*, i to preoblikovan. Tek od kraja 19. veka postaje »pravopran« sa klasičnim ruskim

metrima, a od 20-ih godina najčešći je među neklasičnim (tonskim) stihovima. — Na srphrv. jeziku javlja se rano u prevodu i u originalu. U Sterije alternira četvoroiktusni *d. s.* (obično 10–11 slogova) sa troiktusnim (obično 7 slogova) npr. u »Izobraženiku«. L. Kostić i Šantić su prevodili Hajneove pesme u *d. s.* Šestoakcenatski heksametar V. Ilića zapravo je *d. s.* U Šenojnoj pesmi »Na poklade« alternira četvoroiktusni i troiktusni *d. s.* Tako je i u Kranjčevićevoj pesmi »Lucida Intervalla«. U *d. s.* je ispevao i Vidrić poznata »Dva pejzaža«. Javlja se u nekoliko pesama V. Petrovića, a ima ga i kod R. Petrovića. Evo Dučićevog osmosložnog troiktusnog *d. s.* iz pesme »Međa«: »Kada se jave na crti, / Na kraju tuge i pira, / Visoke planine smrti / I hladna jezera mira...« Stih je građen na trosložnoj osnovi, sa pretežno dvosložnim međuakcenatskim intervalima. U najnovije vreme K. Taranovski smatra da srphrv. **simetrični** → **deseterac** (5+5) i **nesimetrični** → **osmerac** (5+3) predstavljaju zapravo *d. s.*

Lit.: → **Tonska versifikacija**.

Ž.R.

**DESCORT**, fr. (deskor — porijeklo nepoznato) — Oblik provansalske lirske pjesme (13–14. v.), sastavljene od pet do deset strofa, različitih po broju stihova, po metru, rimama, pa čak i po jezičkim varijantama. Zbog tih razlika ni melodija nije mogla biti ista. Sačuvano je dvadesetak primjera na provansalskom i tridesetak na starofrancuskom jeziku. Ovaj oblik poznat je i u ital., šp. i port. poeziji.

Lit.: G. Paris, *La poésie du moyen-âge*, 2 vol., 1885–95. J. Frank, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, I, 1953. N.Ko.

**DESETERAC** — 1. Srphrv. trohejski petoiktusni (»petostopni«) stih sa → **cezuro** iz četvrtog sloga (4//6), zbog čega se zove i »nesimetrični« *d.* U usmenoj poeziji nerimovan, sa različitim → **klauzulama** (sem muške): ženska, daktilska (s akcentom na osmom slogu) i hiperdaktilska (s akcentom na sedmom, ređe šestom slogu): Stih epskih pesama (»epski«, »junački«), pevan uz gusle (»guslarski«) ili kazivan (»recitativni«). Najfrekventniji stih u srphrv. tradiciji. Naziv »epski« je uslovan, jer je trohejski *d.* veoma frekventan i u lirici. Najbitnije osobine: → **izosilabizam** i **cezura kao** → **metričke konstante**; → **polukadenca** na cezuri kao → **dominanta**; strogo izbegavanje → **opkoračenja stiha** (sa retkim izuzecima), kao i akcenta na četvrtom i desetom slogu, tj. izbegavanje jednosložnih → **akcenatskih celina** na tim mestima (»zeugma« — most); izbegavanje akcentovanih (samostal-

nih) jednosložnica na osmom slogu (i pored sasvim običnog prisustva akcenta višesložnica na tome mestu); izbegavanje dveju uzastopnih akcentovanih jednosložnica na trećem i četvrtom, sedmom i osmom slogu. Iako je deveti slog zbog frekventnosti daktilske i hiperdaktilske klauzule često neakcentovan, kad se na njemu pojavi akcenat, ovaj je po pravilu dug. Ta pojava zajedno sa privlačenjem neakcentovanih dužina na devetom slogu čini »kvantitativnu klauzulu« trohejskog *d.* Ogromna većina → **granica reči**, odnosno akcenatskih celina, pada ispred neparnih slogova (jakog vremena, → **iktusa**), koji privlače oko 75% svih akcenata. Otuda silazno → **fraziranje**. Četiri sledeća stiha ilustruju neke od osnovnih osobina trohejskog *d.*:

Nětko / bjěse // Stráhiniću / bāne,  
Bjěse / bāne // u mālėnōj / Bānjskōj,  
U mālėnōj // Bānjskōj / kraj Kōsova,  
Da tākōga // ne ima / sokōla.

To nisu stopni stihovi, već stihovi akcenatskih celina. Ima ih ukupno 14, od čega 12 parnosložnih (dvosložnice i četvorosložnice), a samo dve neparnosložne (trosložnice). Od 10 granica između akcenatskih celina devet se nalazi ispred *neparnih* slogova, a od ukupno 14 akcenata devet pada na te slogove, te tako ritam trohejski usmeravaju. U pesmi kao celini (8!0 stihova) trohejska → **ritmička tendencija** još je izrazitija. Akcenti koji padaju na parne slogove, kao i granice ispred tih slogova (npr. gore u drugom polustihu četvrtog stiha) izazivaju efekat → **prevarenog očekivanja**. Evo njihove sheme:

˘ — / ˘ — // ˘ — — — / ˘ — 2+2//4+2  
˘ — / ˘ — // — ˘ — — / ˘ — 2+2//4+2  
— ˘ — — // ˘ — / — ˘ — — 4//2+4  
— ˘ — — // — ˘ — / — ˘ — — 4//3+3

Upotreba akcentovanih jednosložnica u skladu je sa takvom prirodom trohejskog *d.* One najbolje otkrivaju ritmičku ulogu akcenta u tome stihu. Na četvrtom, osmom i desetom slogu jednosložnice unose → **aritmiju** iz dva razloga: remete sistem akcenatskih celina, jer se umesto korelacije u silabičkim ravnotežama dobija odnos 3+1 (prvi polustih) prema 3+1+2 odnosno 5 (3+2 ili 2+3)+1 (drugi polustih); to što smetaju baš na slabom vremenu (parnim slogovima), ukazuje na ritmičku ulogu akcenta, naročito u izbegavanju četvrtog sloga, koji čini »prekretnicu« u jamb. Otuda u troheju aritmija: Al' govori Mandušiću Vuče: / »Kurvo kučko, senjski kapetane, / Kamo ti mač i

megdan junački...« / Akcenat jednosložnica na ostalim parnim slogovima podređuje se akcentu jednosložnice koja im prethodi na neparnom slogu: »*Bôg sâm* znade // je li tako bilo«: »Da pogledam // kôh tō puške baca«. Ritmička uloga akcenta pokazuje se i u drugim slučajevima. Stihovi: »Na Miliću // Vujađinoviću«: »Te je šalje // na Hercegovinu« razlikuju se po ritmičkom utisku, naročito u kontekstu; u oba primera drugi polustih je ispunjen šestosložnicama, ali je prvi stih ritmičan, dok je u drugom ritam povređen zbog akcenta šestosložnice na parnom (šestom) slogu stiha. U pisanoj poeziji trohejski *d.* se kombinuje i sa → **katalektičkim** oblikom, tj. trohejskim devetercem sa muškom klauzulom.

– Poreklo srphrv. trohejskog *d.* po Jakopsonu doseže do indoevropske zajednice. Zapisi toga stiha javljaju se od 17. veka, pa i ranije. Znatnije prodire u 18. veku, a od početka 19. veka, kada je afirmisana narodna pesma, osvaja pisanu poeziju. U doba romantizma postaje najfrekventniji stih. Pesnici su njegovu strukturu modifikovali: uvedena je rima, napušta se kvantitativna klauzula, čak i onda kad nije zamenjena rimom; stvaraju se tipovi sa individualnim odlikama ritma (npr. Njegoš i Mažuranić); kombinuje se sa katalektičkim oblikom. Krajem veka ustupa mesto drugim stihovima. Ipak će se u njemu ogledati i neki od najpoznatijih pesnika savremene poezije 20. veka. Dis je u njemu ispevao »Nirvanu«.

– 2. Simetrični četvoroiktusni stih sa cezuraom iza petog sloga i polustihovima građenim po pravilu od jedne trošložne i jedne dvosložne akcenatske celine, uz slobodan raspored akcenata i ograničen broj međuakcenatskih intervala (1–2). Poznat pod imenom »simetrični« *d.* (5//5) ili »lirski« *d.* jer se javlja uglavnom u lirici. Nazivan i → **daktilo-trohej**, iako se u njemu često javljaju i amfibraške akcenatske celine (»U tūde / selo, // za tūdu / seju«). Obično se ostvaruju četiri iktusa (najopterećeniji četvrti, šesti i prvi slog), ali ima stihova i sa petosložnicama (»Za kôšutu je // ta ladna voda«), tj. sa izostalim iktusom (neostvarenim). Slobodno kombinovanje »stopa« i slobodan raspored akcenata izazivao je nedoumice, tako da su istraživači različito i protivrečno razvrstavali taj stih u usmenoj i pisanoj poeziji. U najnovije vreme K. Taranovski je izjavio (usm. 1982) da je to → **deoni stih**, što bi odgovaralo gore datom opisu. U njemu postoje četiri varijante, od kojih dve sa simetričnim rasporedom akcenatskih celina u polustihovima (3+2//3+2; 2+3//2+3), a dve sa nesimetričnim (3+2//2+3; 2+3//3+2). Prva i

treća su najfrekventnije. Evo ih sve četiri sa rasporedom akcenata:

1. Il' zvôna / zvôně, // il' pětli / pójū  
 - - - / - - - // - - - / - - -  
 Vráti se, / Smíljo, // mājka te / zòvě  
 - - - / - - - // - - - / - - -  
 Ôpravljen / Ránko // po dvóru / šētā  
 - - - / - - - // - - - / - - -
2. Mílā / mājčice, // bělá / cřkvice  
 - - - / - - - // - - - / - - -
3. Dūnavom / plòvi // láda / lāganā  
 - - - / - - - // - - - / - - -  
 U bášči / cvāti // rúza rúmenā  
 - - - / - - - // - - - / - - -
4. Pāde / dēvójci // na zēlen / vėnac  
 - - - / - - - // - - - / - - -

Prvoj, najfrekventnijoj bliska je četvrta, a trećoj druga. Razlika je u tome što u drugoj i četvrtoj akcenat pada na treći slog, umesto na četvrti. Prva varijanta dominira u umetničkom lirskom *d.*, npr. u L. Kostića:

Ej pusto / more, // ej pusti / valí,  
 Ponosni / beljci, // srčani / ždrali.

Sa njome se mešaju i stihovi ostalih varijanti. To je zapravo četvoroiktusni deoni stih sa stalnom cezuraom i brojem slogova, naslednik lirskog *d.* usmene poezije. Treća varijanta se bitno razlikuje od ostalih. U njoj se sukcesivno ponavljaju jampski raspoređeni akcenti (na parnim slogovima), s tim što je prvi iktus slobodan. U usmenoj poeziji se nalaze čak i nizovi jampski organizovanih stihova, rede i čitave pesmice. U pisanoj poeziji ta je varijanta spontano izdvojena, te je na njenoj osnovi, podstaknut stranim jambom, izrastao **jampski desetarac** sa daktilskom i muškom klauzulom i slobodnom cezuraom. Pomeranjem cezurae iza četvrtog sloga omogućeno je uključanje u jampski kontekst jedne retke varijante trohejskog *d.* s akcentima na parnim slogovima. – 3. Desetosložni **jampski** stih (→ **jamb**) sa cezuraom obično iza petog sloga, često i slobodnom. Od strogog rasporeda akcenata na parnim slogovima odstupa se manje ili više na početku prvog, ponekad i drugog polustiha (»pomeranje« trećeg iktusa na sedmi slog). Klauzula je u jednim pesmama daktilska (sa četiri ostvarena iktusa), u drugim daktilska i muška (sa ostvarenjem petog iktusa), u trećim, što je retko, muška. Sa daktilskom klauzulom se javlja npr. u Jakšića (»I óvāj kāmēn / zēmlje Srbijē«...). O ulozi → **kvantiteta** na jakom vremenu stiha, posebno na njegovom kraju, mišljenja su podeljena. U Jakšićevoj

»Otađzbini« manje od polovine stihova nose dužinu na desetom slogu, a samo nekoliko od ovih se podudara sa zatvorenim slogom (npr. »Pokazujući nemom mimikóm«), kao uslovom za »muški« završetak. Jampski *d.* sa slobodnom cezuruom (često iza četvrtog sloga) nalazi se npr. u Kostićevim pesmama i tragedijama:

Nek ide *sād*, // jer s njome odlazi  
Taština moja, // stari ponos *môj*.  
Ne žesti se, // ne tūži Maksime.

U drugom stihu, sa muškom klauzulom, cezura je iza petog sloga; u prvom i trećem, sa daktilskom klauzulom, ona je iza četvrtog sloga. Ipak su to dve veoma različite varijante: u prvom slučaju akcenat na četvrtom slogu preobraća stih obavezno u jamb; u drugom slučaju nalazimo retku varijantu epskog (trohejskog) *d.*, koja, sa svim akcentima na parnim slogovima, u jampskom kontekstu funkcionise kao jamb. — Jampski *d.* u kombinaciji sa jedanaestercem javlja se već u predbrankovskoj poeziji. Uvodeći ga u dramu, Kostić je afirmisao jamb u srpskoj poeziji. Podlogu je imao u jampskoj varijanti simetričnog *d.* u usmenoj poeziji. Podstaknut Šekspirovim stihom i tradicijom, često primenjuje i mušku klauzulu, ostvarujući peti iktus, kao i slobodnu cezuru. Jampski *d.* u hrvatskoj poeziji spada u ređe stihove. Ima ga npr. kod Harambašića i Kranjčevića (»Mojsije«). — 4. Desetosložni stih u → **silabičkoj versifikaciji**. U francuskoj poeziji tradicionalni *décasyllabe* ima cezuru iza četvrtog sloga s akcentom na tome slogu. Uz nju se javlja ponekad i cezura iza šestog sloga. Postoji i drugi tip dekasilaba-sa cezuruom iza petog sloga. Pesnici izbegavaju da mešaju simetrični sa nesimetričnim dekasilabom. Ovaj je zabeležen u 10. veku. U njemu je ispevana »Pesma o Rolandu«: »Cumpainz Rollant // sunez vostre olifan«. Kod Mيسة se javlja sa cezuruom iza petog sloga: »J'ai dit à mon coeur, // à mon faible coeur«. U čuvenoj Valerijevoj poemi »Cimetière marin« cezura pada iza četvrtog i šestog sloga. Preveo ju je Vinaver u trohejskom, nesimetričnom *d.* uključujući i katalektički oblik (mušku klauzulu). Evo prvih stihova Valerijeve poeme:

Ce toit tranquille // ou marchent des colom-  
bom-  
Entre les pins palpite // entre les tombes.

Dekasilab vodi poreklo od latinskog → **senara** kao i talijanski endekasilabo (→ **jedanestercac**, 5). Najpre je bio epski stih, zatim popularan lirski i didaktički (»vers commun«).

Nalazi se i kod La Fontena i Voltera. Obnovljen u 19. i 20. veku.

Lit.: → **Versifikacija**; → **silabička versifikacija**; → **silabičko-tonska versifikacija**. Ž.R.

## DESETOSTIH → Decima

### DESKRIPCija → Opis

**DESTAN** (pers. *dastān*) — Persijska reč kojom se u turskoj književnosti nazivaju stari narodni spevovi, sastavljeni u narodnoj silabičkoj metrici, → **parmak-hesabi**, koje su usmenim putem prenosili narodni pevači (ozani) uz pratnju kabuza. Ovim imenom se podjednako nazivaju i drugi sastavi iz domena narativne poezije, koji opevaju izvesne značajne vojne, političke i društvene događaje; pojedinačne herojske podvige, elementarne nepogode, epidemije, glad, kao i kakve didaktičke ili satirično-humoristične teme. Kao pesnička forma, *d.* je relativno duga pesma, obično u strofama od po četiri stih; može sadržavati i više desetina strofa. Ponekad se ovaj termin pridevao i nekim sastavima takođe epskog karaktera ali ispevanim po pravilima arapsko-persijske metrike (→ **aruz**), tj. u mesnevijskoj formi (→ **mesnevijska**) i metru remelu (*ramal*). U nekim književnostima Bliskog istoka, centralne Azije i severne Indije naziv *d.* označava usmeno prozno pripovedanje koje se smenjuje sa stihovima (→ **hikaja**) ili uopšte usmeno prozno kazivanje, pa i dela koja se na toj osnovi sastavljaju i objavljuju u 19. veku i prethode širenju proze evropskog tipa.

Lit.: *Philologiae Turcicae Fundamenta*, II, 1964; *Encyclopédie de l'Islam*, 1966<sup>2</sup>; В. М. Жирмунский; *Тюркский героический эпос*, 1974; А. А. Дехтяр, *Проблемы поэтики дастанов угу*, 1979. М.Ду.

### DETALJ → Pojednost

**DETEKTIVSKA PRIČA** — Kraće pripovedno prozno delo kome je obavezna tema otkrivanje počinioca nekog zločina. Zločin, koji se obično opisuje na početku priče, uvek je na prvi pogled nerazjašnjiv, i uvek postoji više lica na koje pada sumnja; isto tako, uvek postoji i ličnost koja traga za zločincem i na kraju ga otkriva, tj. »detektiv«, bilo amater ili profesionalac. Modernu *d. p.* zasnovao je američki pisac E. A. Po (1809–49), svojom pripovetkom *Ubištva u ulici Morg* (*The Murders in the Rue Morgue*), 1843, i dr. Ipak, uzor većini današnjih autora *d. p.* dao je eng. pisac A. Konan Dojl (1859–1930), svojom serijom priča o ekscentričnom detektivu Šerloku

Holmsu, koga uvek prati naivni doktor Watson; mnogi i danas smatraju te *d. p.*, pored Poovih, najboljima u ovoj vrsti. *D. p.* je do danas izgradila neke konvencije koje poštuju svi bolji autori: tako, zločin o kome je reč redovno je ubistvo; ubica uvek mora biti otkriven i kažnjen, tj. dobro uvek pobeđuje; otkrivanje zločinca mora biti logično i uverljivo, ali uvek iznenađujuće, zasnovano na činjenicama svakodnevnog života ili nauke, bez pomoći natprirodnog; pisac mora održavati interesovanje čitaoca do kraja, ne dajući mu da prerano pogodi rešenje, ali dajući mu na uvid činjenice iz kojih će rešenje proizaći, itd. *D. p.* je najrazvijenija u V. Britaniji: A. Kristi, D. Sejers, i dr.). *D. p.* je s jedne strane slična običnoj zagonetki ili rebusu, a s druge ima (bar u boljih autora) elemente književnog dela. Ona je ujedno i poseban vid književnosti za omladinu, objedinjujući radoznalost sa mogućnošću vaspitnog delovanja. Od *d. p.* danas je važniji → **kriminalni roman**, koji ima sve pomenute osobine u razvijenijem vidu. Eng. termin *detective story* označava i *d. p.* i **kriminalni roman**.

Lit.: H. Haycraft, *The Art of the Mystery Story*, 1946; P. Hasubek *Die Detektivgeschichte für junge Leute*, 1974; R. Burckhardt, *Die hartgesottene amerikanische Detektivgeschichte*, 1978. → **kriminalni roman**. D.P.

**DETEKTIVSKI ROMAN** — Nazvan po posebnom odsjeku eng. policije, ustanovljenom g. 1942. pod nazivom »Detective Department«, dok su se službenici odsjeka zvali »detective officer«, kraće »detective«; kao književni termin naziv *d. r.* prvi je puta upotrijebila 1878. sjevernoamerička autorica A. K. Grim u podnaslovu svoga romana *The Leavenworth Case: detective novel*. I u nas je popularniji naziv te posebne vrste termin **kriminalni roman**, eng. *crime novel*, njem. *Kriminalroman*, pučki *Krimi*, kao i kod nas *krimič*. Pridjev kriminalan izveden je od latinske imenice *crimen*, zločinstvo; zbog svoga prvotnog značenja naziv ne može biti precizan termin: epskih i dramskih djela kojima se u središtu prikazana zbivanja nalazi zločinstvo poznaje povijest književnosti od najstarijih vremena, a da se ipak ne mogu ubrojiti u posebnu vrstu epske književnosti koja se jasno profilirala kao kriminalni roman potkraj prošloga stoljeća i otada sigurno vlada književnom produkcijom. Zbog toga je termin *d. r.* precizniji jer se nova vrsta profilirala upravo oko lika detektiva iako on nije uvijek ostao obavezna sastavina *d. r.*-a i detektivske pripovijetke. Nakon osnivanja engleskoga po-

licijskog odsjeka, »Detective Department«, novostvoreno je zanimanje detektiva kao lika ušlo u eng. pripovjedačku prozu (Dikens, Kolins), a da se nije odmah oblikovala posebna književna vrsta *d. r.*-a ili detektivske pripovijetke. Iako se ne može nazvati tvorcom vrste, prvi ju je afirmirao kao novost u svijesti čitalaca, postigavši svjetski uspjeh, eng. pisac A. Konan Dojl (1859–1930). On je preuzeo strukturne elemente svojih predšasnika E. A. Poa (1809–1849) i E. Gaborioa (1835–1873) i sabio ih u čvrstu shemu kojoj je u središte stavio fiktivan lik privatnoga detektiva Šerloka Holmsa. Shemu tvori »pripovijest koja privlači glavno zanimanje metodičkim otkrivanjem, i to otkrivanjem racionalnim sredstvima, točnih uzroka i okolnosti zagonetnoga događaja i niza takvih događaja. Pripovijest želi privući zanimanje čitalaca zagonetnim problemom (*puzzling problem*) koji se u pravilu — no ima i izuzetaka — tiče počinjenoga zločinstva« (A. E. Murh). Glavne je crte buduće sheme unio već Po u svoju pripovijetku »The Murders in the Rue Morgue« (1841), u kojoj čovjek-čudak, A. C. Dupin — g. 1841. detektiva još nije ni bilo — obdaren izvanrednim sposobnostima, samom snagom svoga intelekta rješava zagonetku bestijalnoga zločinstva; Gaborio je čudaka preobrazio u policijskoga činovnika, i stvorio *d. r.* Konan Dojl, svjestan toga što duguje svojim predšasnicima, naročito Pou, svoga heroja intelekta odjenuo je, slijedeći eng. epsku tradiciju, u detektiva, privatnoga detektiva i podario mu nepogrešivost u umovanju i zaključivanju, koju dotadašnji detektivi eng. romana nisu imali, a koju je on preuzeo od likova Poa i Gaborioa. Pored toga on je svojega junaka, Šerloka Holmsa, učinio tako privlačivim eng. džentlmenom, da je taj lik svojim fiktivnim izvanrednim sposobnostima osvojio svijet, u romanima od g. 1887, u pripovijetkama od g. 1891, i postao prototip detektiva u književnosti. Vremenski se uspjeh sheme oko g. 1900. koji traje do danas poklapa sa stanjem svijesti srednjega građanstva o svom teškom socijalnom položaju, koji je našao izraz u alogičnosti svijeta prikazana u djelima F. Kafke, a kojega je izraz i *puzzling problem d. r.*-a; tek *d. r.* u bogolikom intelektu detektiva prikazuje i sredstvo koje će svladati sve životne teškoće. *D. r.* propovijeda vjeru u sreden svijet, u kojemu za ljudski intelekt nema nesavladivih prepreka. Pored čuvenih eng. i fr. autora (E. Valas, A. Kristi, Ž. Simenon) sjeverna je Amerika s D. Hemetom i R. Čendlerom inaugurirala varijantu *d. r.*-a (*the hard boiled detective story*) u kojoj se detektiv, bok-

sač i zavodnik, probija i šakama kroz različite slojeve društva. Uloga bogolikoga intelekta mogu u shemi *d. r.*-a preuzeti i likovi mimo detektiva a detektiv može biti bilo privatni detektiv, bilo policijski činovnik (Simenon). Održala se razlika između detektivske pripovijetke i *d. r.*-a. U fr. se književnosti *d. r.* zove roman policier, kraće *polar*, u sovjetskoj detektiv. Pojedini su autori u shemu *d. r.*-a uvodili strukturne elemente → **pustolovnoga romana**, sentimentalnoga ljubavnog romana, i *pornografskog romana* (→ **pornografija**). Izrazita shematizacija strukture *d. r.*-a čini ga uzorom → **trivijalne literature**.

Lit.: R. Messac, *Le »detective novel« et la Pensée Scientifique*, 1929; A. E. Murch, *The Development of the Detective Novel*, 1958; W. Dannke, *Kriminalroman und Wirklichkeit*, 1958; »Der wohltemperierte Mord«, izd. V. Žmegač, 1971, u svesku: Viktor Žmegač, *Aspekte des Detektivromans* – Zdenko Škreb, *Die neue Gattung: S. Lasić, Poetika kriminalističkoga romana*, 1973; U. Schulz-Buschhaus, *Formen und Ideologien des Kriminalromans*, 1975; V. Žmegač, »Aspekti romana detekcije«, *Književno stvaralaštvo i povijest društva*, 1976; I. Tschimmel, *Kriminalroman und Gesellschafts Darstellung*, 1978; Z. Škreb, »Detektivski roman«, *Književnost i povijesni svijet*, 1981. Z.Š.

## DEUS EKS MAHINA → Deus ex machina

**DEUS EX MACHINA**, lat. («bog iz mašine») – 1. Pojava božanstva koje je pred kraj nekih antičkih drama spuštano na scenu na lebdećoj platformi pomoću neke vrste dizalice i svojom intervencijom razrešavalo zaplet. Pomoću »mašine« se stvarao utisak kao da glumci lete. Kasnije, u baroknom pozorištu, bile su to svečane kočije u kojima su se pojavljivala božanstva. – 2. Figuratивно značenje izraza *d.e.m.* podrazumeva svako nelogično i neopravdano rešenje neke dramske situacije koje dolazi spolja, a ne proističe iz same radnje. Tako božanstvo rešava zaplet još kod Eshila (*Eumenide*) i Sofoka (*Filoklet*), a naročito često kod Euripida i posle njega. Kao *d.e.m.* mogla bi se smatrati i intervencija kralja na kraju Molijerovog *Tartifa*. Kritikujući takvu vrstu razrešenja, Aristotel je smatrao da »razmrsivanje radnje treba da se razvija iz same radnje«, a »mehanički način razmrsivanja neka se primenjuje samo u događajima izvan drame (...) bilo u onome što se dogodilo ranije, bilo u onome što će se dogoditi kasnije (...) jer bogovima priznajemo da sve vide.«

Lit.: B. Stumpo, *Il Deus ex Machina nella Tragedia Greca*, 1928; F. Zeichner, *De Deo ex Machina Euripideo*, 1929; M. Bieber, *The History of the Greek and Roman Theater*, 1939; A. Spira, *Un-*

*terschiede zum Deus ex Machina bei Sophocles und Euripides*, 1960. K. R. Fössel, *Der Deus ex machina in der Komödie*, 1975. V.J.

**DEUTERAGONIST** (gr. δευτεραγωνιστής) – Drugi glumac u gr. tragediji kome pripadaju manje važne uloge, obično ženske (Ismena u *Antigoni*). Od Aristotela znamo da je Eshil (u 5. v. p.n.e.) obogatio dramsku radnju još jednim glumcem, *d.* Time je smanjio ulogu → **hora** i → **dijalogu** dao najveću važnost. Pre Eshila, pisci su se ograničavali samo na dijalog između hora i jednog glumca, koji je recitovao različite uloge. Od svih gr. tragedija koje su do nas doprle, samo se u Eshila dramska radnja ograničava na prisustvo protagoniste i *d. D.* je obično imao i ulogu → **antagoniste**. → **Tragedija, antička**.

Lit.: **Tragedija, antička**.

Sl.P.

## DEUTEROKANONSKE KNJIGE → Kanon

**DEVETERAC** – 1. Najređi srphrv. trohejski stih (→ **trohej**). Ima 9 slogova i → **cezuru** iza 4. sloga. U usmenoj poeziji ostvaruje po pravilu pretposljednji, četvrti → **iktus** (sa daktilskom → **klauzulom**): »Uvelo je / lišće *bòrovo* // Pod kojim je / Jovo *bòlov'òc*. Obrnut red reči u drugom polustihu (3+2) vodi u aritmiju jer povlači i promenu u rasporedu akcenata. To je ograničenje za ritmičke varijacije u drugom polustihu. Otud i retkost stiha. Takav je i trohejski *d.* koji se nalazi u štokavsko-kajkavskoj dijalekatskoj mešavini, kao i u građanskoj lirici. Trohejski *d.* sa daktilskom klauzulom izuzetno se kombinuje sa trohejskim → **desetercem** (npr. u S. M. Sarajlije). Retko se ostvaruje peti iktus (sa muškom klauzulom) npr. u usmenoj poeziji: »Oko ruže, dušo, tulipān, // Ljubio te Ranko svaki *dam*«. Ovo pokazuje da postoji mogućnost pojave i četvorosložnice u drugom polustihu. Upravo se ona i iza nje muški završetak javlja u → **katalektičnom** obliku trohejskog deseterca, koji se kombinuje s → **akatalektičkim** stihom i u predbrankovskoj poeziji, i kod romantičara, a kasnije i u V. Ilića, npr.: »Al' ko borbu za slobodu bije, // On za večni *žrtvuje se nādk*. – 2. Četvoroiktusni jamb, → **hiperkatalektičan** (sa ženskom klauzulom), po pravilu sa cezurom iza 5. sloga. Njegov prototip, kombinovan sa pripevom u jampskom → **jedanaestercu**, nalazi se u jednoj od četiri pesme koje predstavljaju prve sačuvane primere slovenskih pesama:

*Vila je moma | tri venāčca,  
Pelinač bere, ružicu prosiplje.*

Prvi iktus u *d.* (u celoj pesmi) nije ostvaren na drugom, već na prvom slogu, što je obična pojava u srphrv. jambu. U pojedinim zbornicima narodne poezije nalaze se pojedinačni stihovi ili po nekoliko njih u jampskom *d.* Iako se rano javlja u hrvatskoj pisanoj poeziji, zatim dosta izgrađen u građanskoj lirici, jampski *d.* se znatnije razvija tek u 19. veku. Izgrađen je već u predbrankovskoj poeziji pod uticajem antičkog, nemačkog i ruskog stiha. Često se kombinuje s akatalektičkim oblikom (muška klauzula). Kasnije je poznat naročito kod V. Ilčića. U hrvatskoj poeziji nešto se više nego kod ostalih pesnika javlja u Šenoe i Jorgovančića. U 20. veku ima ga kod mnogih pesnika (Vidrić, Rakić, Dučić, Cesarić, Ujević i dr.). U njemu je Rakić ispevao »Jasiku« a Tin Ujević pojedine delove »Kolajne«. — 3. Katalektički oblik simetričnog (»lirskog«) → **deseterca**, 2. — 4. Devetosložni stih u → **silabičkoj versifikaciji**. Veoma redak u francuskoj srednjovekovnoj poeziji. Kod Malerba se javlja u ritmičkim grupama 3+ +3+3, a kod Verlana i 4+5. De la musique avant toute chose. / Et pour cela préfère l'impair. / Odsustvom »stalne cezure« objašnjava se njegova inferiornost u odnosu na popularnije stihove.

Lit.: Ž. Ružić, »O najredem stihu u srphrv. narodnoj poeziji« i »Zašto je trohejski deveterac najredji stih u srphrv. poeziji«, *Zbornik MS za književnost i jezik*, 1966, XIV/1, 74–80 i *Godišnjak Filozofskog fakulteta u Novom Sadu*, 1966, IX, 227–237. → **Versifikacija**; → **silabička versifikacija**; → **silabičko tonska versifikacija**. Z. R.

## DEVETOSTIH → Nona

**DEVIZA** (fr. *devise* – oznaka, od srednjelat. *devisare* – podeliti) – 1. U heraldici: simbolična oznaka ili figura u grbu, često sa kratkom lozinkom, → **izrekom** ili geslom koja objašnjava emblematičan oblik. U sr. v. *d.* se ispisuje i na zastavama, portretima, brodovima, pečatima i sl. — 2. Docienje, izreka (→ **sentencija**), kojom se izražava životna mudrost, pravilo ili načelo. — 3. Danas se obično upotrebljava kao sinonim za pojam *parole*, *lozinke*, *gesla*. Sl. P.

## DIBRAH → Pirih

**DIDAKTIČKA KNJIŽEVNOST** – Oduvek se pokušavalo da se pouke životnog iskustva i životne mudrosti zaodenu u poetsko ruho, ali se ujedno i pokazalo da nije nimalo lako takvu pouku objediniti sa estetskim vrednostima književnosti, već da didaktika često upravo

razara poetske elemente. *D. k.* se javlja u sva tri književna roda: u drami, u epici i u lirici, i u njihovim najrazličitijim oblicima: u dramu sa teozom, u → **basni**, u → **paraboli** i u → **legendi**, u → **gnomama**, → **prijamulama**, u → **izrekama** i → **epigramima**, a pogotovo u deskriptivnom pesništvu. Karakteristiku *d. k.*, prema tome, ne čini forma literarnog ostvarenja, već takvo obeležje proizlazi iz prevage poučne tendencije nad umetničkim izrazom. Uobičajeno, premda ne potpuno opravdano, jeste da se *d. k.* sa stanovišta danas važećih estetskih merila ocenjuje kao neliterarno područje književnosti, što nije bio slučaj u doba antike i u sr. v. kada se praktična korisnost udruživala sa umetničkom vrednošću (→ **prodesse et defectare**). *D. k.* počinje kod svih naroda na onom stupnju njihovog razvoja kada se nauka još nije osamostalila, već se neguje zajedno sa umetnošću; uz to, u doba isključivo usmene književnosti, stih je ujedno služio i kao pomoć u pamćenju. Kod starih Indusa ovo je slučaj sa Kapilininim *Sutrama*, kod Grka sa svim područjima nauke i ljudskog interesovanja: sa mitologijom i agronomijom (Hesiod), sa filosofijom (Parmenid, Empedokle, Ksenofan), sa astronomijom i meteorologijom (Arat), sa medicinom (Nikandar), sa geografijom (Skimnos, Dionisije), sa gramatikom (Heraklid sa Ponta), sa lovom i ribolovom (Opijan), pa i sa kuvarskom veštinom. Grčki uzori utiču i na Rimljane: Enije prevodi stihovana kuvarska uputstva (*Hedyphageitika*) i u tom obliku iznosi i svoje filozofske pouke (*Epicharmos i Euhemeros*), Lukrecije daje poučnu filozofsku poemu *De rerum natura*, Horacije svoju *Ars poetica*, Vergilije pouke za zemljoradnike (*Georgica*), dok od Ovidija potiču *Ars amatoria*, *Remedia amoris*; *De medicamine faciei i Fasti*, znači ljubavne pouke, uputstva za sredstva za ulepšavanje, i nabranje kalendarskih praznika. Slično ovome, Gracije govori o lovačkim psima, Ciceron, Germanik i Avijan prevode Arata, Manilije daje poučnu pesmu o astronomiji i astrogiji, Serenije Samonik o medicini, a Terencijanije Maurus o gramatici; hrišćansko učenje slio je Komodijan u stihove. No oblik *d. k.* postaje sve problematičniji sa razvojem nauke, jer pouka kao glavni cilj sputava umetničko oblikovanje. U sr. v. nem. književnosti *d. k.* veoma je razvijena, njeni su glavni predstavnici: Valter fon der Fogelvajde, Frauenlob, Tomazin fon Cirklere sa spevom *Welscher Gast* (*Romanski gost*), Frajdank, koji je ispevao ep *Skromnost* (*Bescheidenheit*), zatim Gotfrid fon Štrasburg sa alegorijom *Minnegrotte* (*Ljubavna pećina*) u svom velikom delu *Tristan*, a



Štriker u paraboli *Bispiel* (*Primer*). Na ova dela nastavljaju se, na znatno nižem umetničkom nivou, poučne pesme *majsterzengera*. → **Meistersänger**, humanista i predstavnika verske reformacije: Brant, Fišart, Murner i Valdis, koji naročito neguju veoma tendenciozne, ali isto toliko efikasne basne i satire. U 17. v. ispevali su, po antičkom i fr. uzoru, Opic spev *Vesuvius*, a Logau epigrame (*Epigramme*). Nov procvat *d. k.* otpočinje sa fr. klasikom, sa Rasinom, Boaloom, Doraom, Lakombom i Delilom, i sa prosvetiteljstvom — kako u Engleskoj: Dejvis, Dajer, Ejkensajd, Drajden, Pop, Jang i E. Darvin, tako i u Francuskoj: Volter, i u Nemačkoj: Brokes, Haler, Duš, Glajm, Uc, Caharije, Bodmer, Kronek, Gizeke, Lihtver, E. Klajst, pa sve do Gelerta i do vrhovnog dometa *d. k.* na prelasku u idealizam kod Vilanda, Lesinga i Tidgea, autora speva *Urania*, i u klasiku, u Geteovoj pesmi *Metamorphose der Pflanzen* (*Metamorfoza biljaka*). U 19. v. A. V. Šlegel preporučuje *d. k.* kao mogućnost povezivanja filozofije sa pesništvo, ali ona nalazi slabog odjeka kod romantičara. Brecht razvija tzv. poučne komade (*Lehrstücke*), drame kojima je cilj da gledaoca pridobiju za određen politički ili socijalni ideal, da u vidu apstraktne parabole tumače odgovarajući pogled na svet. Takve poučne komade Brecht piše tridesetih godina: *Der Jassager* (*Čovek koji govori da*), *Der Neinsager* (*Čovek koji govori ne*), *Mera* (*Die Massnahme*), *Die Ausnahme und die Regel* (*Iznimka i pravilo*). V. → **epsko pozorište**.

Lit.: R. Eckart, *Die Lehrdichtung, ihr Wesen und ihre Vertreter*, 1909; K. Spitteler, »Von Lehrgedicht«, *Ästhetische Schriften*, 1947. Z.K.

**DIDASKALIJE** (gr. διδασκαλία — pouka, uputa) — 1. U staroj Grčkoj naziv za zapisnik o pozorišnom nadmetanju (→ **agon**). Sastavljao ga je arhont (član vrhovne državne uprave) koji je rukovodio celom svetkovinom. Sadržao je: ime arhonta, praznik u okviru koga je takmičenje održano, imena dramskih pisaca i horega koji su se nadmetali, naslove izvedenih drama, imena glumaca-protagonista, članove ocenjivačkog suda i rezultate takmičenja. Zapisnici su čuvani u državnom arhivu, a urezivani su i na kamene ploče i izlagani kod pozorišta gde su donjice fragmentarno pronađeni. Na osnovu ovih zapisnika Aristotel je sastavio svoje delo *Didaskalije*, koje je sačuvano samo u odlomcima. U aleksandrijsko doba *d.* su spisi u kojima su, po uzoru na Aristotela, sakupljeni svi podaci o izvođenju dramskih tekstova. *D.* rimskog perioda sa-

držale su i podatke o okolnostima izvođenja pojedinih drama, podatke o izvođačima itd. — 2. Deo dramskog teksta, obično stavljen u zagradu ili štampan drugim tipom slova, koji ima »pomoćnu ulogu« (B. V. Tomaševski) da reditelja i glumce ili čitaoca upozna sa izgledom scene, odnosno ambijentom u kome se odvija dramska radnja, i da objasni postupke (mimiku, gestove i mizanscen) koji prate dijaloge i monologe. To su obično kratki, jednostavni, faktografski dati opisi, a samo u retkim slučajevima (M. Krlježa, *Legende*) didaskalije su pisane poetskim stilom i imaju stvarnu literarnu vrednost.

Lit.: A. Wilhelm, *Urkunden dramatischer Auführungen in Athen*, 1905; M. H. Бурин, *История хеленские књижевности*, 1951; Б. В. Томашевски, *Теорија књижевности*, 1972 (prev.). P.L.

**DIDIMEJ** → **Pean**

**DIEKTAZIS** → **Epska širina**

**DIGLOSIJA** (prema gr. δίγλωστος — koji govori dva jezika) — Dvojezičnost. Također i termin koji označava postojanje dva sociološki-funkcionalna različita jezika u istoj sredini (književni jezik i kolokvijalni jezik — kod Nemaca: *Hochsprache* i *Umgangssprache*, gde je ovaj kolokvijalni jezik na sredini između književnog jezika i dijalekta) ili dva književna jezika u isto vreme (danas kod Norvežana i kod Grka). V. i. → **bilingvizam**.

Lit.: A. Ferguson, *Diglotic Systems*, 1959. Z.K.

**DIGRESIJA** (lat. *digressio* — skretanje) — Termin antičke retorike. Odstupanje od glavne teme umetanjem posebnih smisaonih celina koje ne moraju biti u direktnoj vezi sa glavnom temom. *D.* karakteriše epsko kazivanje, sudsko i političko besedništvo, forme u kojima se vodi računa o slušateljvoj (čitačevoj) pažnji. *D.* su česte u humorističkim delima; poznate su *d. o d.* u Sternovom *Tristramu Šendiju* ili, kod nas, *d.* u obliku čitavih glava u romanu *Pop Ćira i pop Spira* S. Sremca. Up. i → **epizoda**, → **ekskurs**. Sl.P. — S.S.

**DIJABOLIZAM** → **Satanizam**

**DIJAFORA** (gr. διαφορά — razlika, suprotnost) — Termin antičke retorike za jednu od figura koje su se označavale skupnim lat. imenom *distinctio* (razlikovanje). *D.* ponavlja u rečenici iste riječi, ali u različitom značenju; ponovljenoj riječi osnovno je značenje pojačano → **emfazom**: »Zaludu, ko je gospodar, je

gospar« (Vojnović, *Dubrovačka trilogija*, »Suton«). *D.* lako prelazi u → **paronomasij.** Z.Š.

**DIJAHRONIJA** (gr. *διὰ* — kroz, *χρόνος* — vreme) — Raznovremenost; posmatranje predmeta istraživanja (u lingv.: jezika, dijalekta, ili nekog specifičnog jezičkog sistema ili pojave) u istorijskoj projekciji, uz praćenje promena izazvanih procesom razvoja; supr. → **sinhronija.** R.B.

**DIJAKONSTVA** → **Jektenije**

**DIJALEKATSKA (DIJALEKTALNA) KNJIŽEVNOST** — Umjetnička, pisana književnost stvorena na → **dijalektu** jednog književnog jezika, a nastala nakon formiranja zajedničkoga književnog jezika kao normiranog standarda. *D. k.*, dakle, ne obuhvaća sve što je pisano u dijalektu; folklorna, usmena književnost ne smatra se dijalektalnom. Isto tako, upotreba dijalekta pri stvaranju → **dijaloga** i → **monologa** u nekom djelu na standardnom književnom jeziku ne znači da takva djela postaju dijalektalna. Najzad, dijalektalna je književnost dio neke nacionalne književnosti, a ne posebna, samostalna književnost. Zbog toga, književnost pisana na regionalnim jezicima (provanzalska npr. i njem. Plattdeutsche književnost) nije dijalektalna, već samo njoj analogna pojava. Dugo se, ali krivo, dijalektalna književnost poistovjećivala sa → **regionalnom (zavičajnom) književnošću** ili joj se pridaju regionalizam i regionalistička tendenca kao bitne odrednice. »Kao ni poezija na dijalektima, tako ni književnost na regionalnim jezicima nije sama po sebi regionalna« (M. Franičević), bar ne po pravilu više negoli stvaralaštvo na književnom jeziku; one to postaju kad umjetničkom snagom ne prevladavaju granice svoje regije ili okvire dijalekta odnosno jezika. Za dijalektom se posuže da se umjetnički iskaže ono što nije moguće adekvatno izraziti na standardnom književnom jeziku. Ali, za pojavu dijalektalne književnosti, pored jezično-književnih, postoje i društveno-politički uvjeti historijskoga ranga: »nepostojanje centralističke nacionalne države, jedinstvenog kulturnog centra, postojanje više-manje odijeljenih zemalja u kojima živi neki narod...« (D. Brozović). Zbog tih i drugih posebnih razloga, od svjetskih literatura fr. i eng. nemaju dijalektalne književnosti, a ona egzistira u njem., tal. i am. U srp. književnosti također nema *d. k.* Od jugoslov. književnosti, zbog specifičnog društveno-političkog, jezičnog i književno-kultur-

nog razvitka, dijalektalna književnost postoji samo u hrv. književnosti. Starija hrv. književnost, što se tokom pet stoljeća razvijala na čakavskom (Marulić i dr.), na štokavskom (Držić, Gundulić i dr.) i kajkavskom (Brezovački i drugi), nije dijalektalna književnost jer još ne postoji zajednički jezični standard. Hrv. dijalekti tada su ravnopravni književni jezici, međusobno srodni, povezani i izmiješani. O hrv. dijalektalnoj književnosti može se, dakle, govoriti tek »poslije formiranja književnog jezika u Hrvata« (D. Brozović). Kao poseban izraz hrv. književnosti, stvaranje na kajkavskom i čakavskom dijalektu nastaje početkom 20. stoljeća, i vezano je za imena A. G. Matoša, V. Nazora, Krleža i T. Ujevića. Od njih teku dva niza dijalektalne poezije — kajkavski i čakavski. Najznačajniji kajkavski pjesnici jesu (kronološkim redom): Galović, Domjanić, T. Prpić, N. Pavić, Krleža, Goran Kovačić, G. Karlović, a čakavski: Nazor, P. Ljubić, Gervais, M. Balota, M. Franičević, Vučetić i Ivanišević. Redovita je pojava da gotovo svi ovi pjesnici stvaraju i na standardnom književnom jeziku, ali su u dijalektalnoj poeziji dostigli svoje pjesničke vrhunce (npr. Galović, Nazor), dok je Krleža svojim *Baladama Petrice Kerempuha* (1936) stvorio remek djelo hrv. i jugoslav. književnosti. Hrv. dijalektalna književnost, kajkavska i čakavska, izrazito je socijalno-buntovno intonirana; u cjelini donosi obilje motiva, bogatstvo izraza, nova sazvučja jezika, autentične slike i ritmove. Iako se afirmirao prvenstveno u poeziji, dijalektalnim izrazom stvarana je i drama (S. Kolar) i proza (M. Uvodić). Danas organizirano poklanjaju pažnju dijalektalnom stvaranju časopisi *Kaj* (Zagreb) i *Dometi* (Rijeka). Dalju sudbinu dijalektalne književnosti teško je odrediti. Danas opravdano priznata kao sastavni dio, tačnije — izraz i oblik hrv. književnosti, nesumnjive vrijednosti, »dijalektalna poezija općenito zahtijeva mnogo stroži kriterij od poezije na standardnom jeziku« (M. Franičević). Iako hrv. književni jezik sve više asimilira elemente svojih dijalekata, može se pretpostaviti da će specifično leksičko, semantičko i zvučno bogatstvo govornih dijalekata i ubuduće privlačiti pjesnike da jezički iskažu dio sebe, svoga kraja i naroda, dio ljudskog života. U mjeri prevladavanja te prostorne i jezične omeđenosti, zaloga je i umjetničke vrijednosti dijalektalne književnosti.

Lit.: T. Prpić, *Književni regionalizam u Hrvata*, 1936; M. Krleža, »Pismo iz Koprivnice«, *Knjiga studija i putopisa*, 1939; A. Barac, »Dijalekt u književnosti«, *Mladost*, 1934,35. br. 4; A. Barac,

»Regionalizam u književnosti«, *Hrvatsko kolo*, 1936, knj. XIII; D. Brozović, *O modernoj hrvatskoj dijalektalnoj poeziji*, Predgovor *Antologiji novije kajkavske lirike*, 1958; B. Popović, »Regionalno u književnosti«, *Forum*, 1963, br. 7–8; M. Franičević, »Regionalna i dijalektalna književnost«, *Forum*, 1966, br. 5–6; M. Franičević, »Problem dijalekata u hrvatskoj književnosti«, *Panorama hrvatske književnosti* 20. stoljeća, 1965; I. Frangeš, »Položaj dijalekata u hrvatskoj književnosti«, *Dometi*, 1970, br. 9; D. Cvitan, »Književna kritika i dijalektalna književnost«, *Dometi*, 1970, br. 9. M.L.

**DIJALEKT** (gr. διάλεκτος – govor, razgovor) – 1. Lokalni varijetet jednog → jezika, koji se po svojim karakterističnim glasovnim, gramatičkim i leksičkim obeležjima osetno razlikuje od drugih srodnih → govora, a naročito od odgovarajućeg → književnog jezika, ako takav postoji, ali ne toliko da bi se govorilo o zasebnom jeziku; npr. štokavski, kajkavski i čakavski *d. srphrv. jezika*, jorkšajrski *d. eng.*, berlinski *d. nem.* Domaći termin »narečje« najviše se podudara sa ovim značenjem. – 2. Osnovna kolektivna manifestacija svakog živog jezika, određena bilo geografski bilo društveno, u poređenju sa kojom odgovarajući jezik predstavlja izvesnu apstrakciju – osim u netipičnim slučajevima kada cela jezička zajednica upotrebljava isti *d.*; tako npr. pojam »engleski jezik« obuhvata veliki broj *d.* koji se govore u Velikoj Britaniji, SAD, Kanadi, Australiji i dr. U poređenju sa prethodnom definicijom tradicionalno usvojenom u dijalektologiji, ovo drugo značenje ima širu primenu u → lingvistici uopšte. – 3. Oblik jezika kojim se služe izvesni društveni slojevi, profesije i uopšte manjinske grupe (→ žargon). – Granice između pojedinih *d.*, između njih i standardnih ili književnih varijanata datog jezika, kao i između nekih značenja opštih pojmova »*d.*« i »jezik«, po pravilu su dosta nejasne i uslovne – nešto usled stalnog mešanja stanovništva i promena u govornim navikama, a nešto zbog relativnosti lingvističkih kriterijuma podele. U određivanju dijalekatskog, odnosno jezičkog, statusa nekog govora odlučujuću ulogu veoma često igraju izvanjezički činioci: etnički, kulturno-istorijski, administrativni, politički i dr.; tako se npr. mak. jezik konstituisao kao zaseban i zvanično kodifikovan jezik tek posle 2. svetskog rata, kada su sazreli za to potrebni uslovi, iako su čisto lingvističke činjenice koje ga definišu mahom u njemu prisutne već vekovima. Poslednjih nekoliko godina naročito se na nem. govornom području oseća intenzivan razvoj književnosti na pojedinim *d.*,

naročito na alemanskom, koji u svojoj švajcarskoj varijanti zauzima posebno mesto u javnom životu. Iako se po tradiciji odvaja od *d.*, književni jezik se ne retko bogati → dijalektizmima, a uz sve što je na njemu napisano može da postoji i zasebna → dijalekatska književnost.

Lit.: S. Pop, *La dialectologie*, 1950; H. Löffler, *Probleme der Dialektologie*, 1974; J. Göschel, *Zur Theorie der Dialektologie*, 1976. R.B.

**DIJALEKTIZAM** (gr. διάλεκτος – govor, razgovor) – Riječ, oblik ili sintagma svojstvena kojem narječju, kada se javlja u književnom jeziku ili je u nj preuzeta. Od lokalizma i → provincijalizma razlikuje se time što pripada → dijalektu kao jezičnom individualitetu, a ne definira se kao pojava vezana uz koji kraj ili mjesto. U novije se vrijeme *d.* označavaju i riječi ili pojave preuzete u standardni jezik iz tzv. društvenih dijalekata, tj. govora pojedinih društvenih slojeva ili zatvorenih sredina → žargon, → argo. Otuda savremena lingvistika razlikuje *idiolekt*, *dijalekt* i *sociolekt*. U književnosti *d.* služe za postizanje mjesnoga kolorita i za karakterizaciju likova.

Lit.: L. Bloomfield, *Language*, 1933; A. Martinet, *Éléments de Linguistique Générale*, 1960; B. Schlieben-Lange, *Soziolinguistik*, 1973. M.Kr.

**DIJALOG** (gr. διάλογος – razgovor) – U psihološkom i filozofskom smislu suprotan → monologu. Misao zatvorena u sebe, samodovoljna i dogmatična jeste monološka misao, a misao otvorena za druge i upravljena na druge jeste dijaloška misao. Kao književni oblik *d.* ističe suprotnost među ličnostima i dovodi ih u situaciju da u igri ideja i osećanja otkrivaju, s jedne strane, svoj karakter, a s druge – razvijaju → radnju. Zbog toga je *d.* našao vrlo široku primenu u književnosti. Dve osnovne dijaloške forme su: *filozofski d.* i *drama (dramski d.)*, ali *d.* se javlja takode kao jedno od izražajnih sredstava i u epskim formama (*epski d.*, a reče i u lirskim formama (*lirski d.*). *D.* ili *filozofski d.* je omiljena forma mislilaca koji ne vole da govore u svoje ime, već teže da svoje misli razvijaju na posredan način: suprotstavljanjem različitih mišljenja o istoj temi. Zbog toga se *d.* razlikuje od sistematske i strogo naučne rasprave i po svom načinu obrade idejne materije približava se najviše → eseju, te ga mnogi tretiraju kao esejističkog formu. Osobnost esejističkog *d.* sastoji se u tome što on polazi od nevažnog povoda a zatim ide sve više i više u dubinu, pokreće mnoge teme, a nijednu do kraja ne iscrpljuje, što se razvija nesistematski u formi

slobodne izmene misli. Nasuprot ovima postoje *d.* koji se odlikuju težnjom za sistematskim i iscrpnim tretiranjem teme, te predstavljaju naučne rasprave u dijaloškoj formi. Najstariji oblik filozofskog *d.* u evropskoj književnosti je tzv. *sokratski d.*, koji je proizišao iz Sokratovog usmenog načina izlaganja filozofskog učenja, koji su Platon i drugi Sokratovi učenici (Ksenofon, Antisten, Heraklid s Ponta i dr.) preneli u svoje spise (→ **majeutika**). Oni su prikazivali Sokrata kao filozofa koji u razgovoru dovodi svoje sabesednike do istine. Najveći umetnik sokratskog *d.* je Platon, čiji *d.* (od kojih su najpoznatiji: *Gozba, Fedon, Fedar, Ion, Kriton, Protagora, Država* i dr.) predstavljaju svojevrsne ukrštaje filozofije i književnosti. U njima se filozofska sadržina izlaže na književni način, tj. kroz razgovor živih ličnosti u nekoj konkretnoj životnoj situaciji (na gozbi, u šetnji), te pored filozofskog elementa imaju i literarne elemente: sižejnu situaciju i karaktere. Najbolji Platonovi *d.* su svojevrsne filozofske drame, u kojima su misao i proces mišljenja povezani sa svakodnevnim životom. Posle Platona *d.* postaje u antici jedan od osnovnih oblika izlaganja filozofskih ideja (Aristotel u prvoj fazi svog rada, Ciceron, Tacit, Plutarh i dr.). Ali *d.* u kasnijim vremenima gubi svoj književni značaj i postaje samo sredstvo da se određeni sadržaj razvije, nedostaje mu ono što Platonove *d.* čini književnim delima: razvijeni karakteri, prikazivanje neposrednog života, dramatika borbe mišljenja, humor. U srednjem veku javlja se *školski d.*, u kojem se određena tema razvija u obliku pitanja (učenika) i odgovora (učitelja). U renesansi *d.* počinje nov život i sve do kraja 18. v. postoji kao književni oblik (Petrarka, Đordano Bruno, Galilej, Volter, Šeftsberi, Lesing, Hjum i dr.). U 19. v. gotovo nestaje, da bi u 20. v. ponovo oživeo (Paul Ernst, Pol Valeri, Herbert Rid i dr., kod nas L. Kostić u svojoj knjizi *O Jovanu Jovanoviću Zmaju (Zmajovi)*. 1902). — Posebnu vrstu *d.*, koja se umnogome razlikuje od filozofskog *d.* čiji je uzor Platon, javlja se u tzv. → **menipskoj satiri** (po kuničaru Menipu iz 3. v. pre n.e.), u kojoj se izlaganje filozofskih stavova, u stihu i u prozi, spaja sa fantastičnim sižeima i komično-satiričnim prikazivanjem života. Ovom dijaloškom žanru pripadaju satirični dijalozi Lukijana iz Samosate (1. v.n.e.); Lukijanovi sledbenici su Erazmo Roterdamski (*Familijarni razgovori*), Fontenel, Fenelon i dr. *Dramski d.* ima dve osnovne funkcije: prvo, da otkriva unutrašnja zbivanja ličnosti i prevodi ih u dramsku dinamiku i

radnju; drugo, da otkriva karakter protagonista radnje. — Za razliku od filozofskog *d.*, u kojem su sabesednici dovedeni u suprotnost da bi zajednički otkrili izvesnu misao i došli do saznanja, u dramskom *d.* sagovornici se odnose jedan prema drugome kao antagonisti koji u sukob unose ne samo svoje mišljenje nego i svoja osećanja, svoj karakter, celu svoju ličnost. »Jedino u njemu (dramskom *d.*) mogu individue koje delaju da izraze jedne drugima svoje karaktere i namere, i to kako u pogledu svoje osobenosti tako u pogledu supstancijalnosti svog → **patosa**, da pri tome stupe u borbu i da tako učine da se radnja u stvarnom kretanju dalje razvija« (Hegel). Zbog toga reči koje izgovaraju pojedine ličnosti moraju biti prilagođene ne samo smislom nego i ritmom, dikcijom, pa čak i kvantitetom, karakteru tih ličnosti. U isto vreme u *d.* se aktualizuje radnja, on otkriva, unapređuje i uvećava osnovni sukob, ostvaruje stupnjeve napetosti dramske akcije. Govor koji se okreće od neposredne akcije i teži ka poetskom i misaonom razvijanju pojedinih momenata radnje gubi karakter dramskog *d.* Otud se događa da mnoge drame, i pored svoje dijaloške forme, imaju više lirski i refleksivni nego dramski karakter. Poseban problem dramskog *d.* jeste njegov odnos prema događajima koji se zbivaju izvan dramskog prostora i vremena. Oblik *d.* u kome se saopštavaju ta zbivanja jeste *izveštaj u d.* Tehnika izveštaja naročito je široko korišćena u antičkoj kao i u kasnijoj klasicističkoj drami, u kojima se dramski rasplet ne odvija pred očima publike (*izveštaj glasnika*). Dramski *d.*, i pored težnje za individualizacijom govora pojedinih lica, ipak je više konvencionalizovan nego *d.* u drugim književnim formama. U starijoj drami, kao i kod nekih savremenih pisaca, *d.* je obično u stihu ili se, kao kod Šekspira, mešaju stih i proza. — *Epski d.* narušava čistu epsku tonalnost — pripovedanje nekog nepristrasnog lica, autora. Tematičkom i načinom odvijanja *d.* u epskoj formi pisac na posredan način karakteriše svoje junake. S druge strane, radnja epskog dela koja se odvija u *d.* približava se drami, dramatizuje se, *d.* je prenos iz prošlog u sadašnje vreme, primiče je čitaocu, doprinosi njenom intenzitetu i pokretljivosti. *D.* je vrlo česta pojava u epskim formama. U homerskim spevovima dijaloške partije u kvantitativnom pogledu pretežu nad pripovedačkim, zbog čega ih Ir. homerolog V. Berar naziva epskim dramama. Neke pesme *Starije Ede* ispevane su u celini u dijaloškoj formi. *D.* je čest i u našoj

narodnoj epici. U modernoj pripovednoj prozi, romanu i noveli, *d.* je još češći i još više dramski naglašen. *D.* se javlja i u lirskoj poeziji. U lirskim narodnim pjesmama on je gotovo redovna pojava. U umetničkoj lirici postoje pesme koje su u celini napisane u *d.* (npr. presme V. Ilića »Dva pesnika« i »Kleon i njegov učenik«). *Lirski d.* razlikuje se od epskog i dramskog po tome što lica koja u njemu učestvuju nisu ni karakterološki, a često ni vremenski ni prostorno određena.

Lit.: R. Wildbolz, *Der philosophische Dialog als literarisches Kunstwerk*, 1952; J. Andrieu, *Le Dialogue antique*, 1954; M. Egk, *Das Gespräch als Kunstform in der Romantik*, 1956; R. Hirzel, *Der Dialog*, 1963; R. Bauer, *Über den Dialog als literarische Gattung*, 1976. J.D.

### DIJAMB → Stope

**DIJAREZA** (gr. διαίρεσις — rastavljanje) — 1. U antičkoj metrici *d.* je, kao i → **cezura**, usek ili odmor u kazivanju stiha koji se javlja prema prirodnom ritmu kazivanja (po smislu iskaza), a ne prema metričkim načelima. Ali za razliku od termina cezura, termin *d.* uzima se kada se u ovoj pauzi završetak reči podudara sa završetkom stope ili metra. V.Je. 2. U → **silabičko-tonskoj versifikaciji** antički pojam *d.* u smislu »odmora« obično se zamenjuje terminom cezura. Ipak neki terminom *d.* označavaju svaku → **granicu reči** u stihu koja se podudara sa granicom stope, a kad je ona stalna, zovu je »medijanom« ili »stalnom dijarezom«. Analogno tome cezurom zovu svaku granicu reči koja seče stopu. — 3. Dijarezom se zove i antičko razdvajanje diftonga u zasebne glasove. U fr. prozodiji i poetici, suprotno → **sinerezi**, *d.* znači dvosložan izgovor dvaju uzastopnih vokala u istoj reči, što se ponekad ne slaže sa istorijskom fonetikom ili sa pojedinim govorima. Tako je i sa dvosložnim izgovorom nekih nastavaka koji se u običnom govoru izgovaraju jednosložno. Bilo npr. u jednom stihu upotrebljava nastavak »ien« dvosložno (»parisi-ens«), a u drugom kao sinerezu, tj. jednosložno (»chre-tiens«). Kod La Fontena uzastopni vokali u reči »poëte« u jednom stihu funkcionišu dvosložno, u drugom jednosložno. — U srphrv. metrici *d.* je pribavljanje rečima prebrojnih slogova (»rastezanje« reči) u svrhu postizanja određenog broja slogova u stihu. Često se to dešava u narodnoj poeziji (»vidijeti«, »dvaa« i dr.), a dosta se javlja i u umetničkom stihu (»Čengijica«, »kajite se« npr. kod Mažuranića).

Lit.: → **Hijati**.

Ž.R.

**DIJASPORI** (gr. διασπορά — rasipanje, rasutost) — Dobrovoljno jevrejsko izgnanstvo i naseljavanje po svim zemljama antičkog Mediterana počev od 6. v. pre n.e. Za književnost je najznačajnija helenizovana jevrejska kolonija u Aleksandriji, za koju je načinjen prvi prevod *Biblije* na gr. (*Septuaginta*), i iz koje je potekao krug obrazovanih kritičara paganstva (Filon). Prvo poredenje starozavetne i gr. književnosti započelo je kontroverziju, koja će trajati sve do Ničea, o intelektualnoj prednosti hrišćanstva, odnosno paganstva, no sa druge strane stvorilo je sasvim novu književnu vrstu — spoj antičke retorike i stila sa dotada nepoznatim ideologizmom. Takođe se govori o *d.* Grka po Balkanu za vreme turske vladavine.

Lit.: G. Highet, *Classical Tradition*, 1966; E. Auerbah, *Mimesis*, 1968. S.S.

**DIJASTOLA** (gr. διαστολή — »rastezanje«) — U antičkom stihu duženje kratkih slogova iz metričkih razloga. V.Je.

**DIJATRIBA** (gr. διατριβή — trošenje; dokolica — razgovor u dokolici, razmatranje neke teme) — Oznaka za razgovor u filozofskoj školi u → **antici**, i zatim oznaka za vrstu filozofskog spisa koji se razvio u helenističko doba, posebno među pripadnicima kiničko-stoičke škole. *D.* je razmatrala neki problem, obično iz oblasti praktične mudrosti i etike (o prijateljstvu, da li se treba ženiti, i sl.). Iz nje je izostajao kritički i filozofski aparat, a logičko dokazivanje je zamenjivano primerima iz mitologije i istorije, koji su često činili zasebnu priču u izlaganju. Praksa retorskih škola obogaćivala je *d.* anegdotalama, citatima, borbom sa zamišljenim protivnikom. *D.* je prevashodno prozni žanr, ali se u Rimu razvila i *d.* u stihovima (Horacijeve *Satire*, Persije, Juvenal). Predstavnici prozne *d.* u Grčkoj bili su Dion iz Pruse, Filon iz Aleksandrije, a uticaj *d.* primećuje se naročito u prozi Plutarha i Lukijana. Stil lake rasprave o opštim problemima održao se u kontinuitetu u evropskim književnostima (→ **esej**). U *Gargantui i Pantagruelu*, Rable je dao potpun, dođuše parodijski model *d.* (u razgovorima treba li se ženiti ili ne). *D.*, kao i drugi žanrovi nastali u retorskim školama u doba → **helenizma**, povezana je tematski sa novom antičkom komedijom, Euripidovim tragedijama i kanonom školskih tekstova. Bez nekog filozofskog uzleta, ona je često svedočanstvo o plitkom racionalizmu i zdravorazumskim ograničenostima. U govorima, odn. *d.* Diona iz Pruse, zvanog Zlato-

usti (1. v. n.e.) otkrivaju se i drugi kvaliteti: u *Eubejskom govoru* on ističe prednosti i lepotu jednostavnog života u prirodi.

Lit.: A. Oltramare, *Les origines de la diatribe Romaine*, 1926; J. Moling, *Diatribe und die klassische Dichter*, 1959. S.S.

**DIKICIJA** (lat. *dictio* – kazivanje, beseda, govor; način govora) – 1. Način sastavljanja pesničkog teksta prema nekom izboru i rasporedu reči (→ **pesnički jezik**). To je tzv. »pesnička« *d.* ili *d. teksta*, shvaćena u smislu Aristotelovog čuvenog pojma, λέξις, koji je preveden kao »dikcija«, »elokucija«, »stil«, »diskurs«, »govor«. Tako npr. Hegel u *Estetici III* govori o »raskošnoj« *d.* teksta. »bogatoj slikama«, a Vordsvort vidi *d.* kao frazeologiju u stihu. Razume se, i tako shvaćena, kao pesnički diskurs, *d.* unekoliko uslovljava i način govorenja teksta. – 2. Način govorenja svih žanrova teksta, pisanog ili u procesu usmenog stvaranja. Pod tim »načinom« često se u najnovije vreme podrazumeva *artikulacija* u govornom lancu kako glasova i ostalih segmenata teksta, tako i izgovor faktora → **prozodije** (→ **akcenat**, → **kvantitet**, → **intonacija**, → **granice reči**, → **pauze**, → **tempo**), kojima neki dodaju i → **ritam**. U tom smislu *d.* je osnova → **recitacije** i → **deklamacije**. Ova druga sve više postaje istorijski pojam, često pejorativno obeležen, naročito u sredinama koje su je zamenile drugim terminom, kao što ju je G. Le Roy zamenio baš terminom *d.* Obično se za dobru *d.* kaže da podrazumeva pravilnost, razgovetnost i jasnoću, dakle besprekornost izgovora. Ponekad se iz pojma *d.* izdvaja »pravilnost« kao pojam kojim se bavi ortoepija (= ortofonija). Da bi se osobine dobre *d.* ostvarile, potrebno je savladati fonetiku govora, nazvanu i »tehnikom« govora, koja se bavi mehanizmom disanja i radom govornih organa pri artikulaciji. Tako *d.* obuhvata tehniku govora. Ponekad, obrnuto, tehnikom govora obuhvataju *d.* i ortoepiju (pravilan izgovor). U svakom slučaju za predavanje *d.* i tehnike govora neophodno je poznavanje fonijatrije i laringologije. – Posebno se izdvajaju *d.* → **stih** i pozorišna *d.*, koja obuhvata i dramski stih. Pored bavljenja pitanjima artikulacije, *d.* stih se bavi i nekim pitanjima zvučne realizacije stih (stih u »zvučanju«, u »izvođenju«, »deklamaciju«, »recitaciju«). Tako se ona razlikuje od → **versifikacije** (ili → **metrike**) kao tehnike organizovanja stih. *D.* stih može različito ostvarivati metričko-ritmičku i → **sintaksičko-intonacionu strukturu stih**. 1

danas se podgreva stari spor da li stih treba govoriti kao metričko-ritmičku jedinicu, tj. sa izvesnom metričkom pauzom i odgovarajućom intonacijom na njegovom kraju, čak i kad je reč o → **opkoračenju** (i **prebacivanju**) ili spajanjem stihova primeniti proznu sintaksičko-intonacionu liniju. U ovom drugom slučaju Šantićeva dva stih:

I jeca zvono  
Bono,

čitala bi se kao jedan stih (»I jeca zvono bono«). Očigledno je, međutim, da se tako gube intonaciono-smislaone nijanse koje pesnik sugerise izdvajanjem drugog stih. Zapaženo je da ritmička struktura stih, u nekim jezicima više, u drugim manje, zahteva da joj se prilagodi *d.* stih. Postoje i razlike u *d.* u odnosu na žanr. Tako tempo teksta lirskog stih ne dopušta variranje u govornoj realizaciji kao što to dopušta tekst dramskog stih. Što se tiče interpretacije pesničkog doživljaja, to je oblast recitacije, odnosno glumačke interpretacije, posebno dramskog stih. – Pozorišna *d.*, koja obuhvata i *d.* dramskog stih, predstavlja posebnu veštinu govorenja umetničkog teksta. Od glumca se očekuje kultivisan glas, izvanredna čujnost, razumljivost i izražajnost, uz smisao za nijansiranje intonacije i intenziteta u govorenju teksta. To je oblast »scenskog govora«, koji zavisi i od žanra, zatim književnog i scenskog postupka. U vezi s tim u istoriji pozorišta zapažena su u osnovi dva oblika takvog govora, koji se svode na »realističnost« i »artističnost«. *D.* prvog insistira na »prirodnom«, realističkom govorenju, a druga, u skladu sa stilom cele predstave, na distanciranju od svakodnevnog emotivnog intoniranja, na ostvarenju prozodijske, prvenstveno ritmičke strukture teksta, koji se daje kao »citiranje«.

Lit.: L. Becq de Fouquières, *Traité de diction*, 1881; G. Berr, R. Delbost, *Les trois diction*, 1903; G. Le Roy, *Grammaire de la diction française*, 1912 (i 1949); D. Davie, *Purity of diction in English Verse*, 1952; W. Kayser, *Kleine deutsche Vererschule*, 1954<sup>2</sup>, 9–12; G. Le Roy, *Traité pratique de la diction française*, 1968; И. П. Козлянинова, *Произношение и дикция*, 1977; A. Kibédi Varga, *Les constantes du poème*, 1977<sup>2</sup> (v. u indeksu pod *diction* i *lecture du poème*); B. Đorđević, »Zakoniitosti dikcije srpskohrvatskog književnog jezika«, doktorska disertacija na Filološkom fakultetu u Beogradu, 1978; A. Ubersfeld, *L'école du spectateur. Lire le théâtre*, 2, 1981, str. 211. i d.; → **recitacija**; → **pesnički jezik**; → **sintaksičko-intonaciona struktura stih**.  
Ž. R.

DIKICE → Bačvanske pesme

**DILETANT** (ital. *dilettante* — koji se nečim bavi iz ljubavi) — Nestručan, često površan, ljubitelj književnosti, umetnosti ili nauke, koji se njima bavi neprofesionalno. → **Amater**.

Lit.: C. Saulnier, *Le dilettantisme*, 1940; R. Vaget, *Dilettantismus und Meisterschaft*, 1971. Sl.P.

**DILOGIJA** (gr. διλογία — ponavljanje, dvosmislenost) — 1. Reč upotrebljena u dva značenja u istoj rečenici: »Gostu je u gosta vazda jutro« (Vuk, *Poslovice*, 744). — 2. Dvosmislena rečenica, naročito izreka. — 3. Prema → **trilogiji**: dvočinka, drama iz dva dela. S.S.

**DIMETAR** (gr. διμετρον od δῖς dvaput i μέτρον — mera). — Antički stih sastavljen iz dva, obično ista, metra (anapestička, daktilska, horijampska, jonska, jampska i trohejska). Budući da je u antičkoj metrici metar po pravilu sastavljen iz dve stope, dimetar ima četiri stope.

Lit.: → **Metrika**, **antička**.

V.Je.

## DINAMIČNI MOTIVI → **Motiv**

**DIONIZIJE** (gr. Διονύσιος) — Svetkovine u čast boga Dionisa, održavane u mnogim mestima stare Grčke. Najpoznatije su i najstarije *d.* u Atini. Na *d.* su se priređivala velika muzička takmičenja i dramske predstave. Kasnije se *d.* zvala svaka svetkovina na kojoj su prikazivane dramske predstave. Kako je popularnost drame postajala sve veća, *d.* su praznovane gotovo svugde u Grčkoj. Atinske *d.* su slavljane četiri puta godišnje: Antesterije, Leneje, seoske *d.* i gradske ili velike *d.* Na seoskim *d.* (novembar-decembar) održavana je kultska falička procesija uz učesće veselih povorki (→ **komos**), čije je nadmetanje uticalo na razvoj → **komedije**. Gradske ili velike *d.* su se razvile dosta kasno, verovatno u drugoj polovini 6. v. p.n.e. Održavane su pet dana s velikom pompom. I na njima je postojala falička procesija, ali je kultska strana svečanosti bila uveliko zasenjena dramskim predstavama (→ **tragedija** a od 486. g. i → **komedija**). Gradske *d.* priređivane su u čast boga Dionisa iz Eleuthera, s čijim se kultom povezuje nastanak tragedije. Antesterije (»praznik cveća«, tj. »Cvetić«) značajna je prolećna svečanost održavana kod većine jonskih Grka. Ona je imala dvostruki karakter: radosni i tužni. Nazdravljalo se bogu Dionisu, otvarali se krčazi s vinom i kitalo se cvećem, ali su na kraju trodnevnog praznika prinošene žrtve mrtvima uz molitve drevnim podzemnim božanstvima. O ritualima sa Lenejskih *d.*

(slavljene u decembru-januaru) nije mnogo poznato, iako je to bio glavni praznik posvećen Dionisu. U početku su imale orgijastički karakter. Na njima su takode izvodene dramske predstave, i to u prvom redu komedije (oko 440. g.), prikazivane u Dionisovom pozorištu. Prikazivanje komedija na Lenejskim *d.*, kao i tragedija na velikim *d.* (februar-mart), organizovala je i finansirala atinska država.

Lit.: A. Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*, 1953; M. P. Nilsson, *Griechische Feste*, 1957; L. Deubner, *Attische Feste*, 1959; M. Budimir, »Poreklo evropske scene«, *Sa balkanskih istočnika*, 1969. K.M.G.

**DIONIZIJSKI**, supr. → **Apolonijski** — Prema bogu Dionisu, jedna vrsta stvaralačke snage ili nagona, jedan tip duhovnog ljudskog držanja iz koga nastaje naša kultura, — strastven, nemiran, ekstatičan, iracionalan i orgijastičan, upravljen protiv svake postojeće forme i roda, koji rada nov i još neoblikovan život. Najizrazitije je ova antinomija predstavljena u spisima nem. filozofa F. Ničea.

Lit.: J. von Rintelen: *Von Dionysos zu Apollo. Der Aufstieg im Geiste*, 1948; M. Vogel, *Apollinisch und Dionysisch*, 1966; M. L. Baeumer, *Das Dionysische*, 1967; M. L. Baeumer, *Zur Psychologie des Dionysischen in der Literaturwissenschaft*, 1971; M. L. Baeumer, *Das moderne Phänomen des Dionysischen*, 1977. M.D.

**DIOPTRA** (gr. διόπτρα — ogledalo) — Vizantijsko književno delo, koje je sastavio monah Filip, verovatno Grk iz makedonskih krajeva naseljenih slovenskim plemenom Smoljana, 1095. Zanimljiv pesnički rod ovog dela, dosta rasprostranjenog u slovenskom prevodu i sačuvanog u brojnim slovenskim rukopisima, pripada dijaloškim žanrovima: u razgovoru duše i tela, u stihu (gr. original sastavljen je u → **političkom stihu**, vizantijskom dvanaesteru), jadikuje se nad svojim nedelima i razvija svest o uzvišenim ciljevima kojima vizantijski monah treba da teži. U slovenskom prevodu ima karakterističan naslov: »Plačeve i ridanija monaha strana i grešna, jedga sapiraše se sa dušeju svojeju«.

Lit.: H. G. Beck, *Kirche und theol. Literatur im byz. Reich*, 1959. D.B.

## DIPIRIH → **Stope**

**DIPLOMATIČKO IZDANJE** (od gr. διπλωμα — presavijen list, preporuka, docnije povelja) — Za razliku od → **kritičkog izdanja**, vrsta naučnog izdavanja teksta nekog dela, pri

kome se u potpunosti poštuje ne samo jezik pisca nego i pravopis — izvorna ortografija i interpunkcija, bez osavremenjavanja, kao i bez razrešavanja skraćena → **ligatura**, bez ispravljavanja pogrešaka i omaški, popunjavanja praznina i sl., tako da ostanu neđirnute sve osobenosti originalnog teksta i načina pisanja autora. Primer *d. i.* u nas je izdanje *Erlangenskog rukopisa starih srpskohrvatskih narodnih pesama* u redakciji G. Gezemana (SKA, Zbornik za istoriju, jez. i knjiž. srp. naroda, prvo odelj., knj. XII, 1925). G.E.

**DIPODIJA** (gr. διποδία — skup od dve stope) — Dve jamske, trohejske ili anapestičke stope združene u jednu celinu (→ **metar**). Kada se stih meri dipodijama kao metričkim jedinicama, onda se dvostopni jamb ili trohej (horej) zove monometar, četvorostopni dimetar, šestostopni trimetar i osmostopni tetrametar. Ali u upotrebi ovih termina (novijeg datuma) ima i nedoslednosti. Daktilska dipodija naziva se kikličkim daktilom. A šestostopni katelektički daktilski stih epske pesme obeležavan je nazivom → **heksametar** (a ne »trimetar«).

Lit.: → **Metrika, antička.**

V.Je.

**DIPTIH** (gr. δίπτυχος — dvostruko savijen) — Dve spojene pivoštene tablice na kojima se pisalo stilom od kosti ili metala pre pronalaska papira. U početku tablice su od drveta, a docnije od slonove kosti i plemenitih metala, sa spoljašnje strane bogato ukrašene rezbarijama, reljefima i sl. U upotrebi su u antičko doba i u sr. v., kao podsetnici ili beležnice, ali su se održale mnogo duže, naročito liturgijski *d.* Za duže tekstove spajale su se po tri (→ **triptih**) ili više tablica (→ **poliptih**). To je bio najstariji oblik → **knjige**. Kod nas je *d.* u upotrebi u 18. v. u srp. školama pod nazivom → **štica**. U novije vreme *d.* označava dela iz raznih umetnosti (poglavito iz slikarstva) koja se sastoje od dva idejno ili tematski povezana dela. H.K.

**DIRE** (lat. *dirae* — općiniti) — U rimskoj književnosti žanr koji odgovara grčkom ἄρχα. Proklinjanje u napevu ili završnom stihu (Horacije, *Epode*, 16), ili kao natpis u → **elegijskim distisima**.

Lit.: W. Hübner, *Dirae im römischen Epos*, 1968.

Sl.P.

**DIREKTAN GOVOR** (fr. *style direct*, od lat. *directus* — upravan, ravan) — Upravni govor;

ona vrsta govora koji se navodi u pripovjedačevom tekstu, onako kako je izrečen, i stavlja se u navodnice: »*Dodi večeras k meni*«, reče mi. *D. g.* se osjeća kao umetak u pripovijedanju, a najavljuje se izrečenim ili nagoveštenim izričnim glagolom ili izrazom. *D. g.* je nadasve čest oblik u svim pripovjedačkim vrstama. Up. → **sermocinacija**. Supr. → **indirektni, neupravni govor**.

Lit.: E. Lämmert, *Bauformen des Erzählens*, 1967<sup>2</sup>; A. Banfield, *Narrative Style and the Grammar of Direct and Indirect Speech*, 1973. M.Kr.

**DISJUNKTIVAN** (od lat. *disiunctio* — razvezivanje, rastavljanje) — 1. Kod Kvintilijana je *disiunctio* sinonimija (→ **sinonim**); asindetso vezivanje rečenica čiji predikati imaju slično značenje, a ostali delovi (subjekti, objekti) nemaju semantičke bliskosti. 2. U gramatici, odn. sintaksi, termin *d.* se upotrebljava za rečice koje razdvajaju rečenice ili rečenične delove (*d.* veznici i zamenice), ili koji se nalaze u odnosu međusobne suprotnosti (*d.* rečenice). 3. U logici postoji *d.* sud, koji sadrži pojmove koji se međusobno isključuju (npr. S je ili A ili B), i *d.* silogizam, zaključak u kojem je prva premisa *d.* sud, a druga potvrđuje ili odriče jednu od njenih alternativa. M.Di.

**DISKURS** (lat. *discursus* — razgovor, izlaganje; fr. *discours*) — 1. Razgovor, govor ili rasprava koji se izvode na osnovu logičkog raščlanjavanja i zaključivanja. — 2. U savremenoj nauci o jeziku, u tekstologiji inspirisanoj fr. strukturalizmom, termin *d.* jedan je od središnjih pojmova, kojim se želi izraziti osmišljeno povezivanje raznih refleksija naše svesti u celovit → **tekst**, a kojim fr. strukturalizam razrađuje postavku rus. formalista o → **sižeu**. Za razliku od sižea, *d.* u sebi sadrži određenu dinamiku i napregnutost protivpoloženi delova, a ostvaruje se kroz dijalog između pisca i čitaoca, preko različitih oblika teksta.

Lit.: K. H. Stierle, *Text als Handlung*, 1975; F. K. Stanzel, *Theorie des Erzählens*, 1979. Sl.P. — Z.K.

**DISKURZIVAN** (lat. *discursus* — razgovor, izlaganje) — Zasnovan na logičkom razmatranju i zaključivanju. U procesu saznanja *d.* mišljenje operiše po logičkim zakonitostima, s racionalnom postupnošću i analitičkim raščlanjivanjem. U književnosti pod *d.* spisima se podrazumevaju pre svega oni oblici u kojima je primarno izlaganje određenih pojmova i ideja (→ **rasprava**, → **esej**, → **studija** i sl.) za razliku od čisto imaginativnih tvorevina (→ **drama**, → **roman**, → **lirska i epska poezija** i



sl.). No ova distinkcija nije uvek do kraja održiva s obzirom na to da je u određenim periodima i poezija često imala izrazito *d.* karakter, a i roman i drama ponekad sadrže čisto *d.* elemente. N.K.

## DISPONDEJ → Stope

**DISPOZICIJA** (lat. *dispositio* — raspored) — Raspored delova u → **besedi**, kompozicija besede. Učenje o *d.* čini jedan od četiri dela klasične → **retorike** (*Inventio, Dispositio, Elocutio i Actio*). Obično se razlikovalo pet delova besede: uvod (*exordium* ili *prooimion*), izlaganje činjeničke građe (*naratio*), dokazivanje (*argumentatio* ili *probatio*), pobijanje protivnikovog mišljenja (*refutatio*) i zaključak (*peroratio* ili *epilogus*). Dobro sastavljena beseda trebalo je da deluje kao organska celina, kao »živo biće koje mora imati svoje vlastito telo, tako da nije ni bez glave ni bez nogu, nego da ima i trup i udove, a pisana onako kako dolikuje jedan drugome i celini« (Platon). Kao takva, beseda je dugo vremena važila kao ideal svake dobre književne kompozicije. Od svih književnih sastava, bez obzira na vrstu kojoj pripadaju, tražila se preglednost, logičnost i skladnost, vrline koje odlikuju *d.* delova u besedi. Danas se pravila *d.* uzimaju u obzir još jedino u školskim pismenim zadacima. J.D.

**DISTANCA** (lat. *distantia* — rastojanje, udaljenost) — U estetskom doživljavanju predstavlja neophodan odnos prema umetničkom delu, koje primamo ne u naivnoj neposrednosti, mešajući ravan realnog života i umetničke fikcije, već prema njegovoj suštini, značenju i posebnosti, i u okviru roda umetničkog dela i opšte ideje o umetnosti. Umetničko stvaranje ne znači neposredni izliv snažnih doživljaja ili pak automatizam nesvesnog, već kritički rad koji zahteva delotvorno umetničko mišljenje i, dakle, *d.*, koja se u konačnom izrazu gubi u »ponovno nađenoj neposrednosti« (A. Lefevr); tako i adekvatno doživljavanje umetnosti nije moguće bez razumevanja umetničkih postupaka i umetničke ideje koja se ne razaznaje u neposrednosti utiska. Autonomnost umetničke vrednosti zahteva »otrgnutost« umetnosti od realne životne povezanosti, ali pantonomni karakter umetničke i estetske vrednosti omogućuje uvršćenje umetničkog dela u realni život-u-kulturi bez poricanja njegove estetske specifičnosti. U raznim epohama *d.* je bila različita. Veoma velika u doba → **baroka**, omogućavala je poigravajući

odnos prema jeziku, pa je izražajna neposrednost u drugoj polovini 18. v. ujedno značila i prevladavanje ovakve *d.* Fr. klasična tragedija zahtevala je naprotiv vremensku *d.* građe u odnosu na sadašnjost, a najekstremniji oblik *d.* ogleda se u Brehtovom → *efektu otuđenja*.

Lit.: E. M. Wilkinson, *Über den Begriff der künstlerischen Distanz*, 1957. M.D. — Z.K.

**DISTIH** (gr. δίστιχον — koji ima dva reda) — 1. U *antičkoj* → **metrici** → **strofa** od dva stiha. Najpoznatija je u kombinaciji → **heksametra** sa → **pentametrom** pod nazivom → **elegijski distih** ili prosto *d.* kao njegov sinonim. Upotrebljavan po antičkom uzoru i u novije vreme, bilo u nizovima bilo samostalno kao pesma od jednog *d.* koji sadrži neku dublju misao. — 2. U novoj poeziji svaka strofa od dva stiha, npr. u Đ. Jakšića: »Kao zlatne toke, krvlju pokapane, / Dole pada sunce za goru, za grane.« Pesama u *d.* ima V. Ilić, većinom u trohejskom → **dvanaestercu** i trohejskom → **šesnaestercu**. Javlja se i u modernoj poeziji čak i u celim pesmama, npr. u V. Pope. *D.* je i pesma od dva stiha, npr. Njegoševa, upisana na Kosovskoj medalji: »Ubi Miloš cara pod šatorom, / Bič svijetski — Amurata prvog.« Taj oblik je čest i u → **epitafima** i → **epigramima**.

Lit.: → **Strofa**.

Ž.R.

**DISTINGVENDUM** (lat. *distinguendum* (est), od *distinguere*, razlikovati) — »Treba razlikovati« — stav u → **književnoj kritici** i → **tekstologiji**, u naučnom pisanju uopšte da se stvari dobro uoče i objasne; u → **retorici**, ono što odlikuje nekog pisca, pozitivno određenje stila. S.S.

## DISTRACTIO EPICA → Epska širina

**DIT** (fr. *dit*, od glagola *dictier* — sastavljati književno delo) — U fr. sr. književnosti kratka pesmica, pretežno poučne ili satiričke sadržine. Najčešće distih ili katren sa → **aleksandrincima**. Npr. »Dit des quatre offices de l'hôtel du roi« od Ritbefa. Mi.Đ.

**DITIRAMB** (gr. δῆρορμῆος — nejasna etimologija, reč verovatno dogrčkog, odnosno starobalkanskog porekla) — Vrsta → **horske lirike** kod starih Grka, najpre pevana u slavu boga Dionisa, a kasnije i drugih božanstava. *D.* je bilo i kultsko ime Dionisovo. Najstariji pomen *d.* u helenskoj književnosti nalazimo u jonskog jambografa (v. → **jamb**) Arhiloha (oko 650. g. pre n.e.), koji kazuje da je, uz

vino, slavio Dionisa ditirambom. To upućuje na prvobitni karakter *d.* kao narodne usmene pesme sa → **refrenom**, koji uzvraća grupa pevača (→ **hor**). *D.* je naročito omiljen kod dorskog (»dorska« tragedija), kasnije i ahajskog, življa u Grčkoj. Spominju se reforme *d.* koje su izvršili pesnik i pevač Arion sa Lezba, na dvoru korintskog tirana Perijandra, (oko 600. g. pre n.e.) i liričar — muzički teoretičar Las iz Hermione, na dvoru atinskog tirana Hiparha, Pizistratova sina (kraj 6. v. pre n.e.). Prema saopštenju Aristotelovu, u *d.* i pesma Dionisovih maskiranih satirskih pratilaca treba tražiti počekte → **drame**, odnosno → **komedije**, → **tragedije** i → **satirske igre**. Pored ovog razvoja u pravcu drame, *d.* je nastavio da živi i kao samostalna horska lirski pesma, sastavljena od → **strofe** i → **antistrofe**, različite metričke strukture, uz muzičku pratnju u frigijskoj lestvici. Bujnog i strastvenog izraza, orgijastičke sadržine, *d.* je izražavao raspoloženje kultske povorke (→ **komos**) koja je pratila Dionisa, boga svekolike plodnosti, vina, veselja i uživanja (→ **dionizijski**). U Atini su održavana pesnička takmičenja u sastavljanju i izvođenju *d.*, u kojima su, pored Lasa, učestvovali i Simonid, Bakhilid, Pindar i dr. Ova izvođenja su bila pompezija čak i od dramskih, pa je u ditiramskom horu bilo i po pedeset pevača. Iako je *d.* od samih početaka spadao u najpopularnije oblike helenske lirike, očuvan je veoma fragmentarno. Sudeći po tim oskudnim podacima, sadržina *d.* kasnije nije bila tesno vezana uz Dionisa i njegov kult, već je postala lirski naracija o delima mitskih heroja, tako da se umnogome približio → **peanu** (Bakhilid). Oko 470. g. pre n.e. *d.* počinje da se menja i po formi i po sadržini (tzv. »mladi *d.*«): gubi se strofična struktura pesme, koja se približava → **ritmičkoj prozi**; muzički elemenat dobija prevagu nad jezičkim izrazom. Autori mlađeg *d.* su Melanipid, Dijagora, Kinesija, Filoksen i, naročito Timotej (4. v. pre n.e.), čiji nam je *d.* »Persijanci« dobrim delom sačuvan. Aristofan i Platon su kritikovali virtuoznu besadržajnost i jezičku izveštačenost *d.* svoga doba, koji je, u stvari, postao libreto za tadašnju novu, modernu muziku. Aristotel u *Poetici* obrađuje *d.* kao jedinu živu lirsku vrstu. U Atini interesovanje za *d.* polako nestaje, iako su na drugim mestima u Grčkoj održavana takmičenja još vrlo dugo. — Danas je *d.* naziv za lirsku pesmu u kojoj se slave priroda, zemaljska sreća i uživanja u donekle stilizovanom i izveštačenom maniru. U svetskoj poeziji dosta slabio zastupljen. Kod nas: »Ciganč« V. Ilića,

»Menada« M. Korolije, delovi »Đačkog rastanka« B. Radičevića i dr. Pridevom »diti-rampski« danas se označava sve što je sačinjeno burno i sa žestokim oduševljenjem, divlje i sa strašću.

Lit.: A. Senoa, *Antologija pjesništva hrvatskoga i srpskoga*, 1876; A. Gavrilović, *Pregled književnih oblika*, 1927; H. Schönewolf, *Der jungattische Dith.*, 1938, diss.; M. Budimir, *Aristotelove dve vrste tragedije*, 1951; M. N. Đurić, *Istorija helenske književnosti*, 1951; G. A. Privitera, *Appunti intorno agli studi sul ditirambo*, 1957; A. Lesky, *Die griechische Tragödie*, 1958<sup>2</sup>; H. D. F. Kitto, *Greek Tragedy*, A Literary Study, 1961<sup>3</sup>; A. W. Pickard — Cambridge, *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, 1962<sup>2</sup>; H. Patzer, *Die Anfänge der griech. Tragödie*, 1962; M. Budimir, *Sa balkanskih istočnika*, 1969. K.M.G.

**DITOGRAFIJA** (gr. διτρογραφία, δισσογραφία — dvostruko pisanje) — Pogrešno udvajanje slova ili reči pri pisanju. Različito, dvojako čitanje teksta u rukopisu. → **Haploglogija**. S.P.

**DITROHEJ** → **Stope**

**DIVAN** (pers. *diwān*) — Kao književni termin, označava zbirku poezije ili proze. Lirski sastavi orijentalnih pesnika obično se sakupljaju u *d.*; to je činio bilo sam autor, bilo neko drugi. *D.* je po pravilu trebalo da sadrži sve pesničke forme poredane po određenoj shemi: → **kaside**, → **gazeli**, → **rubaije**, **terkib-i bend** itd., a na kraju su izolovani stihovi. Najveći deo svakog divana čine ipak gazeli, koji su poredani po alfabetskom redu rima. U svakom *d.* nisu ipak zastupljene sve pesničke forme. Klasična tur. književnost naziva se i »divanskom književnošću«. U Evropi se naziv *d.* udomaćio pre svega zahvaljujući naslovu Geteove pesničke zbirke *Zapadno-istočni divan* (*West-östlicher Divan*, 1819), inspirisane istočnim pesništvom.

Lit.: Ф. Байрактаревид, »Утицај Истока на Гетеа«, *Годишњица Николе Чуупа*, 1939. М.Ду.

**DIVERBIJUM** (lat. *diverbiium*) — Delovi → **dijaloga** u komediji staroga Rima koji se govore, nasuprot delovima dijaloga koji se pevaju ili deklamuju. *D.* je redovno u jampskom trimetru (→ **trimetar**).

Lit.: → **Komedija, antička**.

T.V.

**DIZEN** → **Decima**

**DNEVNIK** (lat. *diarium*) — 1. Hronološki opis događaja u kojima je autor učestvovao u određenom periodu života. Najčešće obuhvata

sudbonosna razdoblja, ratna na primer, iako ima *d.* vođenih iz dana u dan i po nekoliko decenija. *D.* počinje da se neguje u vreme humanizma i renesanse. Popularnost dostiže u 18. v.: u obliku → **putopisa**, obima ograničenog vremenom putovanja, znatne književne i književno-istorijske vrednosti. Početkom 19. v. uobičajen je *d.* u obliku pisama upućenih jednoj ličnosti. Forma *d.* (datiranje i oznaka mesta) obavezuje autora na tačnost i verodostojnost. Ti podaci, s obzirom da su zabeleženi neposredno pošto su se događaji zbili, mogu da posluže kao pouzdana građa prilikom naknadnog pisanja autobiografije, memoara i dela slične prirode. Dokumentarno-istorijska i društvena vrednost *d.* može biti velika ako je nastao kao neposredni pratilac svakodnevnog života i stvaralačkog procesa značajnog istraživača, književnika, političara. Mnogobrojniji su intimni *d.*, koji sadrže podatke iz ličnog autorovog života pretežno sentimentalne prirode. Ovi *d.* predstavljaju autorovu ispovest i nisu namenjeni objavljivanju. Ostale vrste *d.* autori uglavnom objavljuju još za vreme svog života. Stil *d.* je hroničarski, sveden na precizno nabranje podataka; kod darovitih autora može biti pripovedački uobličeni i predstavljati zanimljivu literaturu (V. Nazor, *S partizanima*). — 2. Dnevne novine. Z.B.

**DODOLSKE PESME** — od *doda*, *dodola*, *dodolica*: devojka koja je u središtu obreda za kišu; istu ulogu ima i *prporuša*, *pirpiruna*, *perperuna*. Etimologija ovih naziva izvodi se iz kulta boga groma *Peruna* i njegovih ostalih atributa; objašnjava se kao posledica drevne reduplikacije-udvajanja korcna *dhu*, što znači »tresti bradom« i odnosi se na gromovnika. Uporedna analiza *d. p.* i rituala koji one prate dopušta pretpostavku da je mitska *dodola* bila prvobitno žena gromovnika, a u ritualu su to one koje je predstavljaju, jedna ili »par« devojaka (*Мифы народов мира*, I, 1980). *D. p.* spadaju u najarhaičnije slojeve → **obrednih pesama** vezanih za kult plodnosti. Obraćanje božanstvu za kišu u obliku molitvene pesme poznaju tradicije mnogih naroda širom sveta. Ritual uz *d. p.* spaja u sebi religiju i magiju: molitvu za kišu i obred koji analogijskom magijom treba da izazove ostvarenje želje. *D. p.* se pevaju za vreme suše; devojke idu po selu »te pevaju i slute da udari kiša. Jedna se devojka svuče do košulje sasvijem, pa se onako gola uveže i obloži različnom travom i cvijećem tako da joj se koža nigde ne vidi nimalo, i to se zove *dodola* (...) Kad dođu

pred kuću, onda dodola igra sama, a one druge djevojke stanu u red i pevaju različne pjesme; potom domaćica, ili drugo kakvo čeljade, uzme pun kotao ili kabao vode, te izlije na dodolu.« (Karadžić, *Rječnik*). *D. p.* su po formi jednostavne, a njihovu sadržinu obeležava stalno ponavljanje reči *oblak, rosa, kiša*, dok ritualno polivanje vodom simbolizuje kišu: »Naša doda boga moli, / oj dodo, oj dodo le! / Da udari rosna kiša, / oj dodo, oj dodo le! / Da pokisnu svi orači, / oj dodo, oj dodo le...!« (V. Karadžić, *Srpske narodne pjesme*, I). Sličan obred prate momačke *prporuše* (u leskovačkom kraju *perperuda, peperuga — leptir*).

Lit.: V. Karadžić, *Život i običaji naroda srpskog*, 1867; Dž. Dž. Frezer, *Zlatna grana*, 1937; *Мифы народов мира*, I, 1980. H.K.

### DOGGEREL → Knitelvers

**DOGMATIK** (gr. δογματικόν) — Vizantijska crkvena pesma ispevana u čast Bogorodice, iz → **oktoiha**. Po svojoj formi *d.* je → **stihira**, završna u određenom nizu koji se peva na večernjem bogoslužjenju, po pravilu uoči nedelje. U *d.* se na pesnički način iznosi hriološka i soteriološka dogma, učenje o »neslivenom, nepromenljivom, nerazdeljivom o nerazlučnom« sjedinjenju božanske i ljudske prirode u ličnosti Isusa Hrista, i o večnom spasenju preko ličnosti Hristove.

Lit.: Л. Мирковић, *Правосл. литургија*, I, 1965. D.B.

**DOGMATIZAM** (po gr. δόγμα — mišljenje, učenje, odluka, δογματισμός — donosim odluku) — Prvobitno označava filozofski stav zasnovan na uvjerenju u mogućnost saznanja (nasuprot skepticizmu). U teologiji *d.* je stav zasnovan na uvjerenju u istinitost dogmi, to jest onih učenja koje određena religija proklamuje kao božansko otkrovenje. Za razliku od dogmatike, koja se konstituisala kao teološka nauka o strogo određenom predmetu izučavanja, *d.* je stav i način mišljenja, koji se pojavljuje i u osnovi drugih nauka i u životnoj praksi uopšte. U filozofiji je najpre Sekst Empirik razlikovao *d.* od skepticizma; skolastika je razvila istorijski najsnažniji oblik *d.*; Kant je smatrao da je *d.* karakteristika onih metafizičkih tvrdjenja koja se ne zasnivaju ni na iskustvu ni na opažanju. U društvenim naukama i u društveno-političkoj praksi, *d.* se izražava u uvjerenju da se društvena djelatnost mora potčiniti strogo formulisanim teorijskim načelima bez obzira na socijalnu i istorijsku

realnost. U najširem smislu pod *d.* se podrazumijeva uvjerenje, iz koga se određena shvatanja ili mišljenja uzimaju kao nepobitne istine i koriste kao autoritativna mjerila svih drugih shvatanja i mišljenja, nekritički prenesena iz pojedinih područja ljudskog saznanja u neka druga, u kojima mogu biti krajnje problematična. Dakle, nasuprot skepticizmu, kriticismu i empirizmu, *d.* ostaje strogo dosljedan nekim opštim načelima ili priznatim autoritetima, ne pružajući mogućnost kritičkog ispitivanja i filozofsko-naučnog utvrđivanja istine. Odbijajući svaki kritički prigovor i svaki oblik argumentovanog istraživanja i provjere, *d.* nužno osiromašuje krug mogućnosti naučnog i filozofskog mišljenja, a realnost često predstavlja u jednostranom i deformisanom vidu. Na području estetike, diskusija oko *d.* postaje naročito intenzivna početkom tridesetih godina, kada su subjektivizam i teorija spontaniteta suočeni sa teorijom odraza. Tada i Lukač piše svoj esej *Umjetnost i objektivna istina* (1934). No diskusija traje zapravo i danas zahvatajući cjelokupan problem slobode stvaralaštva i u književnosti.

Lit.: R. Grimm, J. Hermand, *Realismustheorien*, 1975. N.Ko.

**DOHMIJ** (gr. δόχμιος — iskošen, krivi) — Kratak stih u antičkoj metrici, naročito upotrebljavan u gr. tragediji jer se njime iskazuje neko uzbuđenje ili bol. Najčešći oblici dohmija su: U—U— (npr. lat. *pōlītīssīmō*), ili —UU—U—. Oblici su podložni promena: svaki dugi slog može biti zamenjen kratkim i obrnuto. Javljao se najviše u pevanim, monodijskim i amebeskim odsecima gr. tragedije. U lat. lirici primenjivan je samo u Plautovim »cantica«.

Lit.: → **Metrika, antička.** V.Je.

**DOLČE STIL NUOVO** (ital. *dolce stil nuovo* — slatki novi stil) → **Slatki novi stil.**

**DOLJNIK** → **Deoni stih, deonik**

**DOMAĆA DRAMA** (eng. *domestic tragedy* — domaća trag., nem. *Rührstück* — dirljiv komad, ili *Familienschauspiel* — porodična drama) — Poseban vid građanske drame, koji se u evropskoj drami počinje javljati u doba renesanse, u Engleskoj (dve drame nepoznatih autora — *Arden od Feveršama* (*Arden of Feversham*, 1591) i *Jorkširska tragedija* (*A Yorkshire Tragedy*, 1606) i *Žena ubijena dobrotom* (*A Woman Killed with Kindness*, 1606, T. Hejvuda). Pun procvat *d. d.* doživ-

ljava u evropskom prosvetiteljstvu poznog 18. v. Termin označava drame koje opisuju porodični, domaći život građanskog staleža i u kojima nema ničega uzvišenog. *D. d.* ističe građanske ideale i teži moralnom podučavanju publike. Zaplet *d. d.* ima u sebi neke odlike tragičnog zapleta, ali je tragični kraj zamenjen obaveznom, često veštački postignutom pobjedom vrline, blagim kažnjavanjem grešnika i dirljivim pomirenjem. Heroika i ret. prave trag. znatno su ublažene. Prva *d. d.* novije evropske drame je Liloov *Londonski trgovac* (*The London Merchant*, 1731) za kojim su usledile mnogobrojne drame u Engleskoj, Nemačkoj (Lesing) i Francuskoj (Mersije, Didro) (→ **građanska drama**).

Lit.: A. Nicoll, *British Drama*, 1925. M.Fr.

**DOMESTIC TRAGEDY** → **Domaća drama**

**DOMINANTA, METRIČKA** (lat. *domino* — vladati) — Jedan od »osnovnih, najobradbenijih i najproduktivnijih pojmova u teoriji ruskih formalista« (Jakobson), *d.* u metrici je neobavezno, ali dominantno pojavljivanje ili izostajanje nekih jezičkih signala na određenim mestima u stihu. U ruskim dvosložnim (dvodelnim) metrima *d.* je slabo vreme stiha (→ **teza u** → **jambu** na neparnim, u → **troheju** na parnim slogovima), koje strogo izbegava akcente, izuzev akcentovane jednosložnice. Tako se → **prevareno očekivanje** retko javlja. U srphr. *trohejskom* → **desetercu** usmene poezije intonacioni signal tipa → **polukadence** na → **cezuri**, prema opažanju K. Taranovskog, predstavlja *d.*, dok je cezura — metrička → **konstanta**. Kad polukadence na cezuri nije izrazita ili se ona pri sintaksičko-intonacionom → **opkoračenju** cezure pomeri, nastaje efekat prevarenog očekivanja. Ponekad se *d.* graniči sa → **ritmičkom tendencijom**, pa se uporedo sa nazivom »metrička« *d.* javlja i naziv »ritmička« *d.*

Lit.: → **Versifikacija; metar; ritam.**

Ž.R.

**DOPEV(KA), dopjev(ak)** — U srphrv. upotrebi termina — oblik → **refrena** iza svake → **strofe**, za razliku od »prip(j)ev(k)« kao refrena iza svakog stiha. Može da se sastoji od manje ili više reči, od jednog ili više stihova. Ponekad se pod *d.* podrazumeva stereotipni završetak narodne pesme. Ž.R.

**DOP(J)EVAK** — Stereotipni završetak narodne pesme, koji može ali ne mora da stoji u vezi sa sadržinom. Napuštajući za trenutak objektivni ton pripovedanja i »epsku distancu«, pevač

ličnim obraćanjem kazuje sažeto svoj stav prema opevanom («Teško svome svuda bez svojega»), ili upozorava na završetak poetske čarolije («Nas lagali, mi polagujemo»). Potpuno izvan okvira pesme stoji *d.* na kraju Hektorovičevog zapisa bugaršice o Marku i Andrijašu izrečen u čast gospodaru.

Lit.: → **Epska formula.**

H.K.

### DOPISIVANJE KNJIŽEVNOG DELA —

Pojava zabeležena u životu književnosti, ne samo pre poznavanja individualnosti i stilske jedinstvenosti, već i u moderno doba (npr. u nas, Krleža je dopisao III čin svoje drame *U agoniji*). Načelno razjašnjenje tog fenomena može biti od značaja za teoriju književnosti, za razumevanje prirode umetničkog stvaranja i strukture umetničkog dela. Jer nije u pitanju samo moderno, tzv. → **otvoreno delo**, u kome se mogućnost dodavanja ili dopisivanja od strane umetnika, pa i od strane čitaoca, metodički dopušta, i nije u pitanju romantičarska književnost, u kojoj se fragmentarni karakter dela svesno neguje, već je u pitanju umetničko delo kao takvo, njegov bitni karakter celine (→ **totalnost** ili **Gestalt-kvalitet**) i suština samog umetničkog stvaranja. U principu, razjašnjenje ovog fenomena mora se kretati u tri sledeća pravca: — 1. Već prvobitna realizacija jednog književnog dela, kome autor naknadno nešto dopisuje, mora biti kompletno delo i, dakle, samostalno po vrednosti i nezavisno od one celine u koju ga pisac dopisivanjem integrira, pa ga tako i treba prosuđivati. Upravo zato se odnos prvobitnog prema dopisanom delu ne može adekvatno označiti kao odnos fragmenta prema celini, već kao odnos jedne celine prema drugoj. — 2. Umetničko delo ne proističe iz jednog stvaralačkog akta, iz jedne jedinstvene inspiracije, kao što misle romantičari, ono još manje proističe iz neke gotove ideje autora koju on zatim umetničkim sredstvima »ispoljava«. Za postromantičarsko doba, u kome živimo, umetničko stvaranje i samim umetnicima pre liči na naporni rad u kome umetnik »lepi pukotine i zatrpava rupe« (T. Man), pa njegovo delo tek posredno i naknadno postiže utisak nečeg neposrednog i organskog. Taj rad je vođen »umetničkim razumom« koji isprobava i eksperimentiše i često tek naknadno otkriva i obličava ideju koja se rađa možda u toku samog rada. — 3. Kraj umetničkog dela je u principu postavljen granicama stila, roda, kao i umetnikovog nadahnuća, najzad, zadovoljenjem ili ispunjenjem umetnikove namere. Zato *d. k. d.* koje ne

preuzima autor, već drugi pisci, i to još u drugo istorijsko doba, predstavlja postupak koji se ne može odobriti sa stanovišta današnjeg razumevanja prirode umetničkog stvaranja i umetničkog dela. (V. i → **versija književnog dela**).

Lit.: Branko Popović, »Pristup teoriji verzije književnog dela«, *Književna istorija*, 1974, VI, 23. M.D.

**DOSETKA** — Sinonim za: 1. kratku → **šaljivu priču**; 2. → **vic**.

### DOSLOVAN SMISAO → Bukvalan smisao

**DOŽIVLJAJ** (lat. *experientia*, odatle fr. i eng. *experience*, nem. *Erlebnis*, rus. *переживание*) — U svakidašnjem govoru: značajno iskustvo koje osećamo kao obogaćenje ličnosti; u psihologiji: sadržaj svesti; duševno zbivanje koje nastaje u susretu subjekta sa svetom. Doživljajni aspekt psihičkih procesa je, pored aspekata ponašanja i učinka (dela), odlučujući u psihologiji. U estetici: prema ideji Baumgartena, prvobitno značenje reči → **estetika** i pojam koji se tu podrazumeva, upućuju na čulni *d.*, pa je estetika od početka u suštini »doživljajna estetika«, vezana za carstvo subjektivnosti, kako za stvaralačku subjektivnost umetnika, tako i za subjektivnost posmatrača. »Doživljajna estetika« je povezana sa subjektivističkom metafizikom novog veka, sa kulminacijom u Fichteovoj romantičkoj filosofiji i njenoj estetici. Krajem prošlog i na početku ovog v. Diltaij prihvata u svojoj psihološko-istorijskoj hermeneutici gledište nem. idealizma: po Diltaiju u tumačenju pesništva i u svakoj pesničkoj tvorevini, doživljajni subjekt shvata, poznaje sebe sama. Fichteovo gledište nalazi se i u osnovi psihologističke estetike *Einfühlung-a* (T. Lips, J. Folkelt). Čak i u Huserlovom anti-psihologističkom fenomenološkom mišljenju *d.* igra važnu ulogu kao *d.* izvorne opažajne evidencije koja ipak ne može postojati bez refleksije, u bitnoj povezanosti intuicije sa razumom. Hajdeger odbacuje i termin i pojam »doživljajne estetike«, kao izraz subjektivističkog i predmetnog načina mišljenja. Takva estetika svojim sazajnim zahtevima ne dopušta da sama umetnost govori svojim bićem. Bez obzira na istorijski promenljiva poentiranja subjektivizma i antisubjektivizma, značaj *d.* za pesničku subjektivnost, kritiku i teoriju pesništva se ne sme zanemariti; u celini estetskog iskustva subjektivna, doživljajna

strana je isto toliko značajna kao i objektivna strana, tj. umetničko delo kao objektivna tvorevina.

Lit.: W. Dilthey, *Das Erlebnis und die Dichtung*, 1877; H. Höffding, *Erlebnis und Deutung*, 1923; K. Zucker, *Vom Wandel des Erlebens*, 1952; A. Loewenstein, *Das Erlebnis*, 1963; K. Sauerland, *Zur Wort- und Entstehungsgeschichte des Begriffs Erlebnis*, 1972. M.D.

**DOŽIVLJENI GOVOR** (fr. *style indirect libre*, njem. *erlebte Rede*, eng. *experienced speech*) — Unutar pripovijedanja u trećem licu (**Er-Form**), neposredan prijelaz na iznošenje misli i osjećaja pojedinoga lika pripovijetke kao njegova pripovijedanja, a ne pripovjedačeva; poput → **unutrašnjega monologa**, ali u trećem licu. Zbog toga nije lako razlučiti gdje zapravo pravi → **pripovjedač** predaje riječ svome liku, jer nema nigdje njegove napomene »mislio je, osjećao je, govorio je u sebi«. Francuski naziv *d. g.* dao je Šarl Bali 1912. god., suprotstavljajući ga njemačkoj upotrebi konjunktiva u glavnoj rečenici kad on služi iznošenju tuđih misli (»berichtender Konjunktiv«). Kalepki je upozorio 1913. god. da je već romanist Adolf Tobler opisao *d. g.* kao »mješavinu upravnoga i neupravnoga govora«. Bali je uspješno okarakterizirao stilsku vrijednost *d. g.*: nastojanjem da potpuno ukloni izvanjske znakove → **hipotakse**, a da ujedno misaoni sadržaj izrazi što neposrednije i vjernije, *d. g.* se svjesno približava govornom jeziku, a ipak ostaje izrazito književno sredstvo. Posebna → **intonacija d. g.** unosi u tekst »vrednotu govornoga jezika« (Guberina), ali usmena književnost ne poznaje *d. g.* (Frangeš, za našu narodnu pjesmu). Norbert Miller utvrđuje točan početak vlasti *d. g.* u pripovijeci pisaca evropskoga realizma: u francuskoj književnosti Stendal i Balzac, u njemačkoj Oto Ludvih i Špilhagen. Bogata naučna literatura o *d. g.* istraživala je njegovu upotrebu i njegovu izražajnost kod pojedinih pisaca prije realizma (Lafonten, Viland), u vrijeme realizma, a naročito poslije njega. Njemački naziv *erlebte Rede* dao je romanist Etien Lork u svojoj monografiji 1921. Drugi predloženi nazivi za *d. g.* nisu se održali.

Lit.: Ch. Bally, »Le style indirect libre en français moderne«, *Germ.-rom. Monatschrift IV*, 1912; Th. Kalepky, *Zum »Style indirect libre«*, 1b, V 1913; O. Walzel, »Von erlebter Rede«, *Das Wortkunstwerk*, 1926; Norbert Miller, »Erlebte und verschleierte Rede«, *Akzente*, V, 1958; *Krležin zbornik*, Zagreb 1964; D. Živković, »Doživljeni govor«, *Teorija književnosti*, 1974<sup>15</sup>; R. Pascal, *The Dual Voice*, 1977. Z.Š.

**DRAMA** (gr. δρᾶμα — radnja) — 1. Jedan od tri osnovna književna roda koji obuhvata sve vrste → **dramske književnosti**. — 2. Dramska vrsta u kojoj se elementi → **tragedije** i → **komedije** mešaju najčešće u cilju ozbiljnog prikazivanja tema iz svakodnevnog života. Ovakva upotreba termina *d.* javila se najpre u Francuskoj kad su Didro (*De la poésie dramatique*, 1758) i Bomarše (*Essais sur le genre dramatique sérieux*, 1767) njime označili sentimentalne komade koji su obrađivali savremene teme u prozi. U 19. v. V. Igo (*Préface de Cromwell*, 1827) smatra da *d.* oslobađa pisca iz »kaveza jedinstava«, da unosi lokalnu boju, izbegava klasičarske *récits* u težnji da da više akcije na scenu. Po Igo *d.* treba da zadrži stil kao odbranu protiv vulgarnog i običnog. Najveći uspeh ovako shvaćene *d.* postigao je Rostanov *Sirano de Beržerak*, 1897. Pod uticajem Zola, Ibsena i Strindberga, krajem 19. v., realistički pisci će dovršiti razbijanje klasicističkih »zakona« o dramskoj radnji, uvesti prozni govor i ozbiljnim tretmanom tema iz svakodnevnog života dati terminu *d.* njegovu moderno značenje.

Lit.: M. Esslin, *Was ist ein Drama*, 1978; → **Dramska književnost**. N.K.

**DRAMA APSURDA** — Naziv za pravac u dramskoj književnosti koji se pojavio u Francuskoj pedesetih godina ovoga veka (Jonesko, Beket, Adamov, Žene), a kasnije se proširio i na druge zemlje. Uporedo s ovim terminom koriste se brojni drugi: *avangardna drama*, *antidrama*, *ново pozorište* (po analogiji s terminom → **novi roman**) i *metateatar*, *pozorište protesta* itd. *D. a.* ima bližu i dalju tradiciju. Primerom *d. a.* može se tako smatrati Žarijev *Kralj Ibi* (1888), Apolinerova »nadrealistička drama« *Tirezijine dojke* (1917), Vitakov *Viktor ili deca na vlasti* (1926); zatim brojni ekspresionistički, futuristički, dadaistički i nadrealistički komadi, prvi Brehtovi komadi *Im Dickicht der Städte* (*U džungli gradova*, 1923) i *Mann ist Mann* (*Čovek je čovek*, 1925), itd. Na tu tradiciju se nadovezuju Odibertijevi, Šeadeovi i Pišetovi komadi koji direktno prethode *d. a.* pedesetih godina. Međutim, tek izvođenje Joneskove *Čelave pevačice* i Adamovljeve *Invazije* (1950), i tri godine kasnije Beketove drame *Čekajući Godou*, označavaju pojavu *d. a.* kao dramskog i pozorišnog pravca. Nastala u posleratnoj klimi, *d. a.* ima korene u filozofiji egzistencijalizma, čiji se bitni postulati mogu uočiti kod većine dramskih pisaca: apsurdnost egzistencije, nepostojanost vrednosti, odsustvo ko-

munikacije, dvosmislenost osećanja, bezrazložnost i mehaničnost gestova, pretvaranje jezika u formule lišene značenja, otuđenost itd. Za razliku od Sartra i Kamija, tipični predstavnici *d. a.* svoje svedočanstvo o apsurdnosti sveta ne daju u deklarativnoj i polemičkoj formi, ne koriste se tradicionalnim dramskim mehanizmom koji poštuje logičke, psihološke i bronološke zakone, nego se osećanje apsurda ispoljava podjednako i u sadržini i u formi *d. a.*, u scenskom jeziku i jeziku uopšte. Udaljivši se od realizma u tradicionalnom značenju, većina pisaca *d. a.* pribegla je primitivnijim oblicima spektakla, prihvativši formu i duh neliterarnog pozorišta: srednjovekovnu farsu, cirkus, mjuzikl (Beket), ginjol (Jonesko), obrednu ceremoniju (Žene), balet ili pantomimu (Adamov). Odrekački se deklarativnog, retoričkog svedočenja o apsurdnosti sveta, spomenuti pisci su pribegli izvesnom broju konstantnih tema koje su bile u stanju da same ponesu težinu tog svedočanstva. Te teme sa svoje strane nisu ostale bez uticaja na strukturu *d. a.* Tema *iščekivanja*, npr. isključila je svaku mogućnost aktivnog pripremanja događaja, a radnju učinila statičnom; tema *usamljenosti* ukinula je dramski sukob neophodan za razvijanje intenzivnije dramske radnje; tema *nesporazuma* otkrila je samo složenost ljudskih odnosa, a da pri tom nije dovela do dramskog zapleta u klasičnom značenju. Radnja *d. a.* je po pravilu koncentrična: jedinstvena dramska situacija se ponavlja u identičnom obliku, sa istim (Beket) ili drugim ličnostima (Jonesko); i kontekstualna: izgovoren dramski tekst je ili semantička zamena za neizgovoreno (Adamov, *Parada*, *Invazija*), ili leksička celina bez logičkog značenja (Jonesko, *Čelava pevačica*, *Zak ili potčinjenost*) ili lirski nagoveštaj značenja (Beket, *Čekajući Godoa*, *Kraj partije*). Uticaj glavnih predstavnika *d. a.*, Joneska, Adamova, Beketa i Žene na razvoj svetskog pozorišta oseća se sve do danas, mada su neki od njih delimično ili u potpunosti odstupili od svoje prvobitne vizije sveta i od nekih svojih stvaralačkih postupaka. Pinterova drama *The Dumb Waiter* (kod nas prevedena pod naslovom *Bez pogovora*), Simpsonov *A Resounding Tinkle (Zveket koji odjekuje)*, Olbijeve *Zoološka priča*, Ruževićeva *Kartoteka* mogu se smatrati *d. a.*, koje iako nesumnjivo epigonske u odnosu na prvobitni uzor, znače uspešan nastavak jednog novog shvatanja drame i pozorišta. Kod nas pozorišni komadi A. Popovića (*Ljubinko i Desanka*, *Čarapa od sto*

*petlji*, *Krmeći kus*, osobito) imaju tematski, strukturalno i leksički brojne odlike *d. a.*

Lit.: D. I. Grossvogel, *The Self-Conscious Stage in Modern French Drama*, 1958; M. Beigbeder, *Le théâtre en France depuis la libération*, 1959; M. Esslin, *The Theatre of the Absurd*, 1961; J. Guicharnaud, *Modern French Theatre from Giraudoux to Beckett*, 1961; L. C. Pronko, *Avant-Garde the experimental Theatre in France*, 1962; L. Abel, *Metatheatre*, 1965; A. P. Hinchliffe, *The Absurd*, 1969; A. Heidsieck, *Das Groteske und das Absurde in modernen Drama*, 1969; R. Daus, *Das Theater des Absurden in Frankreich*, 1977. M.Mi.

**DRAMA IDEJA** — Vrsta drame u kojoj su radnja i predstavljanje karaktera podređeni jednoj dominantnoj ideji (→ **drama s tezom**), koja u svojoj sveopštoj važnosti dominira nad slikom pojedinačnih sudbina. Događa se stoga da filofske i metafizičke ideje *d. i.* nisu organski povezane s dramskom radnjom, već je ova najčešće samo povod za njihovu razradu. Geteova *Pandora* (1806—1808), neki Šilerovi komadi i najveći broj Hebelovih drama mogu se smatrati ranim primerima *d. i.* U Ibenovim *d. i.* ostvareno je često idealno jedinstvo između filofske ideje i njene dramske prezentacije. Takvu dramu, pod uticajem Ibenza, negovao je naročito Dž. B. Šo. U novije vreme, *d. i.* mogu se smatrati Sartrovi pozorišni komadi, a u nas pre svega Krležin *Aretej* (1958).

Lit.: → **Dramska književnost**; → **građanska drama**; S. A. Jovanović, *Francuska i engleska idejna drama*, 1968. M.Mi.

**DRAMA S TEZOM** — Vrsta drame čija radnja, karakteri i situacije treba da posluže demonstraciji određene teze, socijalne, političke, moralne. U osnovi se ne razlikuje od → **drame ideja**, osobito po svojim formalnim obeležjima (odsustvo spoljašnjeg dramskog zapleta, polemički karakter dijaloga, shematičnost likova, statičnost dramskih situacija) *D. s t.* se razvila iz **društvene drame** uvođenjem → **rezonera** kao lika koji podstiče radnju i eksplicira pišćeve ideje. Njen osnovni kvalitet je aktuelnost (odabiranje problema vezanih za vreme i društvo u kojem drama nastaje) i njena efikasnost (pokušaj da se dramski reši ili nagovesti rešenje problema). To su, istovremeno, i njeni najkrupniji nedostaci: zanimljiva za gledaoca epohe u kojoj je nastala, jer daje odgovore na pitanja i probleme interesantne za to doba i u duhu tog doba, *d. s t.* vremenom postaje neaktuelna i pada u zaborav (slučaj sa dramama E. Brijea i Dime-sina). Primeri *d. s t.* koje su sačuvala jednako

aktuelnost i umetničku vrednost jesu poznati Šooovi komadi: *Kandida*, *Kućevlasnik*, *Zanat gde Voren*, itd.

Lit.: → **Drama ideja**.

M.Mi.

**DRAMA U DRAMI** — Čest postupak u eng. renesansnoj drami, pre svega u tragediji: u tok dramske radnje ubačen je zaseban mali komad koji lica drame gledaju ili u kome sama učestvuju. Prvi je takav umetak dao Tomas Kid u svojoj *Španskoj tragediji* (1587); to je »maska smrti«, maskirana predstava u kojoj se dešava nekoliko ubistava, i kojom se koristi glavni junak da bi izvršio osvetu. »Maska smrti« postala je posle Kida gotovo stalna crta »tragedije osvetke«, naročito kod Šekspirovih mladih savremenika (Forda, Midltona, Hejvuda i dr.). Šekspirov *Hamlet*, koji pripada tom žanru, sadrži takođe *d. u d.*, poznatu »Mišolovku«, koju je on upotrebio znatno funkcionalnije od drugih. *D. u d.-i* Šekspir se, isto tako, kao izražajnim sredstvom služio: u komedijama (*Ukročena goropad*, *San letnje noći* i dr.). U modernoj drami 20. v. *d. u d.* se pojavljuje u mnogim vidovima, kao već uobičajen postupak.

Lit.: → **Elizabetinska drama**.

D.P.

**DRAMA U STIHU** — 1. U najširem značenju, naziv za sva dramska dela, nezavisno od žanra, napisana u bilo kojoj od metričkih formi (gr. drama, elizabetinska drama, fr. klasicistička drama itd.). — 2. Otkad je prozni jezik u većoj meri ušao u dramsku književnost (19. v.), ovaj naziv postaje oznaka specifičnog žanra koji je jezički, tematski i svojim poetskim patosom predstavljao svojevrstu reakciju na prozaičnost realističke i naturalističke drame (Šeli, D'Anuncio, Meterlink, Hofmanstal, Verfel, Blok, Klodel, Lorka). Ta reakcija, međutim, započinje već s romantičarima i njihovim odnosom prema → **gradanskoj drami** (Bajron, Igo, Klajst, Puškin, L. Kostić). Na početku 20. v., a pod uticajem skandinavske drame, fr. simbolizma, Hofmanstalovog bečkog pozorišta, stvara se, u Engleskoj, jedna eksperimentalna, izrazito moderna forma poetskog pozorišta, u delima Jejtisa i Singa, koju će slediti T. S. Eliot, osobito osetljiv za tananosti slobodnog stiha i modernost simbola. Ovaj put nastavljaju S. Spender, V. H. Odn i Kristofer Išervud, koji će svoju socijalnu satiru želeći da učine još oštrijom uz pomoć verbalne zvučnosti pesničkih elipsi i stiha. Namera ovog pokreta bila je da ostvari istovremeno sintezu najuzvišenije poezije i svakodnevnog govora, služeći se pri tom svim

sredstvima pozorišnog jezika, parabolom i alegorijom, baletom, mjuziklom, liturgijom itd. U 20. v. kod nas su *d. u s.* negovali: M. Bojić (*Kraljeva jesen*), M. Nastasijević (*Đurad Branković*), a u novije vreme V. Lukić (*Okamenjeno more*), D. Smole (*Antigona*) i Strniša (*Žabe*).

Lit.: T. S. Eliot, *Izabrani tekstovi*, 1963; P. Claudel, *Mes idées sur le théâtre*, 1966; D. Donoghue, *The Third Voice*, 1959. M.Mi.

**DRAMA ZA ČITANJE** (nem. *Lesedrama*) —

1. Oznaka za dramski komad koji nije pisan da bi bio prikazivan u pozorištu ili nije pisan prvenstveno u tu svrhu, već da bi bio čitan. Takve su drame Seneka, H. fon Gaudershajm (10. v.), brojni dramski dijalozi humanista, pozne drame A. de Misea, Engleza L. Binjona i V. V. Džibsona, itd. — 2. U užem smislu, oznaka za →  **dramu** nepodesnu za izvođenje u pozorištu određene epohe, jer svojom dramaturgijom (složenost dramske radnje, prečesto menjanje mesta zbivanja radnje, veliki broj likova, trajanje, itd.) ne odgovara sredstvima scenskog izraza. Takva je po pravilu *pesnička drama*, drama →  **Sturm u Dranga**. Shvaćena na ovaj način, *d. za č.* je krajnje relativna, u osnovi istorijska kategorija: razvitak pozorišnih izražajnih sredstava na jednoj, i ukusa publike na drugoj strani, u sve većoj meri ukazuje na relativnost podele koja *d. za č.* proglašava posebnim vidom drame: Geteov *Faust II.* zadugo uzor novije *d. za č.*, nije to više, kao ni npr. Klodelove pesničke drame.

Lit.: → **Dramska književnost**.

T.V.

**DRAMATIZACIJA** — Prerada epskih književnih vrsta (najčešće romana, pripovedaka i novela) u dramsku formu, pri čemu se karakteristično izražajno sredstvo epike →  **naracija** (pripovedanje) transponuje u dijaloge i monologe. Najpodesnija za *d.* su ona epska dela čije →  **fabule** nose u sebi izvesnu dramsku napetost, a uz to su bogata dijalogizima. Neki pisci su sami pristupali *d.* svojih dela; Pirandelo je, npr. često pribegavao *d.* svojih novela. Inače, uspehom *d.* može se smatrati ona koja veštim korišćenjem svih tehničkih mogućnosti pozorišnog jezika neupadljivo sledi tokove originalnog teksta i uspeva da dramski istakne osnovnu piščevu zamisao. Takva je npr. Kamijeva *d.* Foknerovog romana *Rekvijem za kaludericu*, Židova i Baroova *d.* Kafkinog *Procesa* i *d.* A. Adamova Gogoljevog romana *Mrtve duše*. Kod nas su poznate *d.* Krležinih romana *Na rubu pameti* i *Povratak Filipa Latinovića*, Davidčevog romana *Pesma*, Čopi-



ćevih pripovedaka *Doživljaji Nikolettine Buršaća, Večitog mladoženje* J. Ignjatovića (d. A. Ilića), *Stradije* R. Domanovića i *Korespondencije* B. Pekića (d. B. Mihailovića-Mihiza) i dr.

Lit.: F. Kowzan, *Littérature et spectacle dans leurs rapports esthétiques, thématiques et semiologiques*, 1975. P.I.

**DRAMATURG** (gr. δραματουργός, fr. *dramaturge*, eng. *dramatist*, nem. *Dramatiker*) — 1. U najširem značenju, pisac drama tj. književnih tekstova namenjenih za scenu ili zamišljenih u dijaloškoj formi. Češće se, međutim, koristi ekvivalentan termin *dramski pisac* (fr. *auteur dramatique*, eng. *playwright*, nem. *dramatischer Autor* ili *Bühnenschriftsteller*, rus. *драматический автор*), ili neko od bližih određenja: *komediograf*, *tragičar*. — 2. U zemljama nemačkog jezičkog područja, termin *d.* (nem. *Dramaturg*) još od 18. v. (Lesing ga je uveo u upotrebu) označava stalnog saradnika jedne trupe ili pozorišta kome je povereno definitivno pripremanje pozorišnog komada za izvođenje na sceni, kao i izbor i sastavljanje dramskog repertoara; reč se kod nas najčešće upotrebljava u ovom značenju. M.Mi.

**DRAMATURGIJA** (gr. δραματουργία / sastavljanje ili prikazivanje drame) — 1. U najširem značenju, tehnika kompozicije dramskog teksta. — 2. Termin je, međutim, dobio i značenje teorije koja, na osnovu tih kompozicionih načela, određuje pravila dramskog stvaranja. — 3. Danas se često pribegava terminu *d.* (naročito u anglosaksonskim zemljama) da bi se označila nova disciplina koja proučava vidove i zakone dramske kompozicije i od toga čini materiju univerzitetske nastave. Osnivač *d.* kao discipline je Aristotel sa svojim delom *Poetika* (4. v. p.n.e.). U Engleskoj *dramatic technique* (dramska tehnika) jeste termin koji najčešće zamenjuje reč *d.*; korišćen je na primer u skorašnjoj studiji o strukturi ibzenovske drame (P. F. D. Tennant, *Ibsen's Dramatic Technique*). U SAD se široko koristi, već duže vremena, reč *playwriting* u univerzitetskom obučavanju dramske kompozicije. U Nemačkoj termin *d.* (*Dramaturgie*), odomaćen zahvaljujući Lesingu (*Hamburška dramaturgija*, 1769. g.), najduže se zadržao u nepromenjenom vidu u pozorišnoj praksi, delimično posredstvom stalne funkcije → **dramaturga** pri nemačkim pozorištima; ipak jedan od najpoznatijih praktičnih priručnika u 19. v., čiji je autor Frajtag, nazvan je *Die Technik des Dramas* (*Tehnika drame*). U 20. v. nem. naučnici su skloniji terminu *d.* (M.

Dietrich, *Europäische Dramaturgie*). — 4. Po analogiji s rus. značenjem, reč *d.* može kod nas da označava i dramska dela nekog pisca kao i dramsko stvaralaštvo u značenju stvaranja književnog dela namenjenog sceni.

Lit.: P. F. D. Pennant, *Ibsen's Dramatic Technique*, 1948; M. Matković, *Dramaturški eseji*, 1949; M. Dietrich, *Europäische Dramaturgie*, 1952; G. Freytag, *Die Technik des Dramas*, 1963; J. Kulundžić, *Primeri iz tehnike drame*, 1963; V. Areča, *Stvaranje drame*, 1961 (prev.); D. Suvín, *Dva vida dramaturgije*, 1964; V. Volkenštajn, *Dramaturgija*, 1966 (prev.); V. Kralj, *Uvod u dramaturgiju*, 1966; R. Grimm, *Deutsche Dramentheorien*, 1971. M.Mi.

**DRAMSKA HRONIKA** (eng. *chronicle play* — hronika-drama) — Vrsta istorijskog komada, karakterističnog za → **elizabethinsku dramu**, koji teme crpe iz nacionalne (eng.) istorije, naročito iz starih hronika. Radnja koju sačinjavaju slabo povezane scene, odsustvo jedinstva radnje, vremena i mesta, veliki broj ličnosti, snažna etička i rodoljubiva osećanja — jesu odlike *d. h.* Većinu ovih osobina *d. h.* je nasledila od srednjovekovne drame (posebno → **mirakule**). Najveću popularnost *d. h.* je dostigla oko 1590. god., a gubi se posle 1600. god. Imala je znatnu ulogu u jačanju rodoljubivih osećanja elizabetinske publike i u širenju političkih ideala dinastije Tjadora. Najbolji primeri ove vrste jesu Šekspirove *d. h.* (*Henri IV*, *Henri V*, *Richard II* i dr.).

Lit.: I. Ribner, *The English History Play in the Age of Shakespeare*, 1957; E. M. Waith, *Shakespeare, the Histories*, 1965. M.Fr.

**DRAMSKA JEDINSTVA** — Pravilo o jedinstvu radnje, vremena i mesta u dramskoj poeziji, posebno → **tragediji**, koje je pretežno na osnovu Aristotelovih shvatanja definisano već u poetikama ital. teoretičara 16. v. i koje je u poetici klasicizma postalo jedno od ključnih pitanja, o kome se najviše i najžučnije raspravljalo. Definicija jedinstva radnje je uglavnom van spora; nju je dao još Aristotel: »Prema tome, — zaključuje on — kao što se i kod ostalih podražavalačkih umetnosti jedno podražavanje vezuje za jedan jedini predmet, tako i *tragična priča*, kad je ona podražavanje neke radnje, *treba da podražava jednu radnju, i to celu*, i pojedini delovi događaja treba da budu tako povezani da se celina, ako se ma koji deo premeće ili oduzima, odmah remeti i rastura. Jer nešto što se može dodati ili ne dodati, a da se ne oseti razlika, to više nije bitan deo celine«. (*Poetika*, I, 8, str. 1445a). Od značajnih pisaca, Kornej je pokušao da se teorijski

donekle udalji od Aristotela i da dâ psihološko tumačenje jedinstva radnje, po kome je ono zasnovano na jedinstvu opasnosti, nužnoj povezanosti sukora i kritičnih situacija kroz koje prolazi glavni junak. Pojam jedinstva vremena takođe počiva na tumačenju sledeće, više uzgred izrečene rečenice u Aristotelovoj *Poetici*: »Dok, naime, tragedija naročito ide za tim da joj se radnja izvrši za jedan obilazak sunca ili samo za nešto malo preko toga, epopeja je, što se tiče vremena, neograničena.« (»Opšti deo«, 5.) Preovladalo je mišljenje da »obilazak sunca« ne treba shvatiti kao period od jutra do večeri, već kao čitav astronomski dan. Tako radnja u tragediji mora da počne i da se završi za najviše 24 časa. Jedinstvo mesta je izvedeno iz prethodna dva. O njemu se ne raspravlja pre 16. v. Pošto radnja mora biti što jednostavnija, rasterećena velikoga broja događaja i završena za najkraće nužno vreme, nije ni moguće ni verovatno da se lica odveć kreću, najmanje da se sele iz jednog u drugo, često udaljeno, mesto. Najpre je ovo pravilo shvatanje šire, kao jedinstvo grada, ostrva, ali je konačno prevagnulo najstrože shvatanje po kome je prostor tragične radnje morao ostati jedan isti od početka do kraja komada. *D. j.* su često tumačena i primenjivana formalistički, no najveći klasičari su u njima nalazili podstrek za stvaranje velikih tragedija istinske klasične lepote, otkrivajući u ovom pravilu načelo koncentracije. Njegova primena, uz poštovanje ostalih pravila i načela poetike klasicizma, veoma je doprinela da klasična tragedija vremenom potisne baroknu → **tragi-komediju**, u kojoj se zamršena radnja, prepuna labavo povezanih epizoda, razliva u neodređene i velike vremenske okvire, i začas prenosi s jednog kraja sveta na drugi. Međutim, postepeno opadanje klasicizma, uticaj Šekspira i težnja da se na scenu uvede više radnje dovode u 18. v. do otpora protiv *d. j.* koje će u 19. v. sasvim obesnažiti pojava romantičarske → **drame**.

Lit.: → **Dramska književnost**; P. Corneille, *Discours des trois unités, d'action, de jour et de lieu*, 1660; V. Hugo, *Préface de Cromwell*, 1827; H. Breiinger, *Les trois unités*, 1879; M. Kommerell, *Lessing und Aristoteles*, 1957. S.V.

**DRAMSKA KNJIŽEVNOST** (gr. δρᾶμα – čin, radnja) – Za razliku od drugih rodova i vrsta umjetnosti riječi u *d. k.* tekst je zamišljen kao razgovor određenoga broja ljudi, a dramsko se djelo ne ostvaruje tako što bi bilo ispiričano poput bajke ili recitirano, odnosno otpjevano, poput lirske

pjesme, nego zamišljeni sugovornici, govoreći svoj dio teksta i upotpunjujući ga kretnjama, pa štaviše i mimikom, prikazuju određeno zbivanje ljudskih likova, koje će u gledaocima stvoriti iluziju konkretnoga zbiljskog života. Prema tome, *d. k.* sadržava po svojoj osnovnoj zamisli jednu dimenziju više od ostalih rodova i vrsta umjetnosti riječi: dimenziju neposrednoga oživljavanja prizora ljudskoga života, iluziju konkretne zbilje. U životu prvotne ljudske zajednice postoji više oblika zajedničkih djelatnosti čovjekovih koji su srodni u osnovi *d. k.* U → **igri** učesnici se podređuju planu igre, koji je unaprijed utvrđen tako da ih igra izvodi iz pojedinačnih njihovih poslova, briga i misli i uvodi u odijeljen svijet igre. I mučan se posao prvotne zajednice olakšava time što se pojedinci povicima, pjesmom ili kakvim drugim sredstvom udružuju u zajednicu koja će pojedincu dati više poleta, a zajedničkim naporom brže riješiti težak zadatak koji se inače često i ne bi mogao svladati. Još se mnogo više član prvotne ljudske zajednice približava *d. k.* u činima *magije*. Da bi postigli magično djelovanje, pojedinci izvode kretnje i govore tekstove koji su propisani običajem ili naučanjem vraća. U tu svrhu vrać i drugi pojedinci stavljaju na lice maske, posebno se odijevaju i kite, kako bi prikazali lik nekoga drugog nego što su oni sami. S magijom se združuje zajednički *ples*, koji je jedan od prvih oblika društvene zabave i društvenoga užitka i koji prati članove prvotne zajednice od kolijevke do groba. Na najbliži se stupanj *d. k.* dižu svi ti oblici kad se združe u djelatnostima vjerskoga kulta. Prvotna zajednica, kojoj je pojam prirodnoga zakona nepoznat, nastoji svim silama da s pomoću određenih djelatnosti osigura, ojača i potencira ona zbivanja u prirodi i među ljudima za koja drži da su povoljna za nju, a da otkloni i onemoguću ona druga za koja drži da su za nju opasna. Pravilna izmjena godišnjih doba s jačanjem snage sunca i povratkom proljeća, plodnost prirode i ljudi, snaga pojedinih ratnika i sretna sudbina plemena, pobjeda u bici i u ratu: to su zbivanja u životu prvotne zajednice koja ona želi osigurati magičnim snagama i moćima. Što više ljudska zajednica izgrađuje svoje shvaćanje zbivanja u svijetu, te sa stajališta magije prelazi u pojmovni svijet religije, to će bogatije i bujnije izgraditi i djelatnosti bogoslužjenja sa što više učesnika i što kompliciranim planom. Pojedine će takve vjerske djelatnosti, ostvarene kao niz određenih prizora, zadobiti značenje čina koji je od bitne

važnosti za to da se održi opstanak svijeta; kad se taj čin ne bi vršio, bilo u određenom vremenskom razmaku, bilo što češće, svijet bi, po tome shvaćanju, nužno propao, jer se još nije razvila spoznaja u ljudi da se svijet održava svojom prirodnom zakonitošću. *D. k.* nastaje sekularizacijom obreda i djelatnosti vjerskoga kulta. Ima čitavih područja svijeta na kojima su te djelatnosti potpuno zadržale značaj vjerskih obreda, ili se nalaze na prijelazu u sekularizirane prizore ljudskoga zbiljanja. No gdje god novovjeka urbanizacija nije rastočila seoski život, gdje se sačuvalo prvotni duhovni ambijent sela, sačuvali su se, u Evropi u kristijaniziranom obliku, prastari prizori kulta kao stari običaji, čuvajući gdjekad obilježja velike starine, gubeći s druge strane, često tokom stoljeća, prvotno značenje. Za novovjeku *d. k.* presudnu je ulogu odigrao razvitak *d. k.* u antičnoj Grčkoj u 6. i 5. p.n. ere. Tamo se iz kulturnih prizora štovanja boga Dioniza razvila starogrčka → **tragedija antička**, i to tako što se iz zbornoga (horskoga) pjevanja u čast boga izlučio najprije jedan solist koji je stupio u razgovor sa zborom (→ **hor**), a poslije i drugi i treći. Ti su solisti bili kadri da, odijelivši se od zbora, prikažu prizore ljudskoga života. Isto je tako važno bilo za razvoj i kasniji utjecaj gr. tragedije da je u njoj, iako ona nije napustila vjere u bogove, pa ih dovodi i na pozornicu, ipak u središte zbiljanja stao sam čovjek sa svojom ljudskom sudbinom, koja najvećim dijelom zavisi od njega samoga. Unutar svjetske književnosti u starogr. je tragediji čovjek prvi puta doživio sam sebe kao individualnost. Pored tragedije starogr. je književnost razvila i → **komediju**, ali prizori srodni komediji sačuvali su se i u narodnom životu svega svijeta kao dalji razvojni stupanj kulturnih obreda izvedenih za to da se pojača plodnost ljudi i životinja. Kulturni se obred redovito odvija na posvećenom, sakralnom prostoru. Koliko je god starogr. tragedija bila sekularizirana, ona se prikazivala kao narodna svečanost na prostoru koji je bio određen upravo za tu svrhu, a nosio je ime θεατρον (*teatar*, gledalište). On se proširao nepokriven pod vedrim nebom, a dijelio se na prostor na kojemu se odvijalo dramsko zbiljanje, i na mnogo veći, određen za gledaoce. Od brojnih takvih → **amfiteatar** na području rimskoga carstva u nas se sačuvalo amfiteater u Pulj. Dalek je put povijesnog razvoja od amfiteatra pod vedrim nebom do zgrade suvremenoga kazališta, snabdjevene bezbrojnim tehničkim pomagalicama (→ **pozornica**). Da bi se pred gledaocima moglo odvijati zbiljanje

drame, morali su pred njih stupiti ljudi koji bi svojim vladanjem i svojim riječima ostvarili likove dramske radnje, *glumci*. Bitna je za dramsku predstavu umjetnost glumčeva, koja će uvjeriti gledaoca u konkretnu zbilju utjelovljenoga dramskog lika kao i u istinitost prikazanog zbiljanja, koje treba da snažno privuče zanimanje gledaoca odvođeci ga potpuno od privatnih njegovih briga i misli. Sekularizirano dramsko zbiljanje razvilo se iz obreda vjerskoga kulta, koji je, u najvišim svojim oblicima, prikazivao zbiljanje od osnovne važnosti za opstanak svijeta. Odatle je u značajnim djelima *d. k.* kao bitna oznaka ostalo osnovno pitanje: kako čovjek da živi u svijetu da bi sebi osigurao dostojan opstanak? Zbog toga je *d. k.* u svojoj osnovi književnost problema. Izgrađeno zbiljanje vjerskoga kulta iznosilo je problem odnosa čovjeka prema nadljudskim moćima i bićima. U sekulariziranom zbiljanju *d. k.* taj se problem mijenja u odnos čovjeka prema čovjeku i prema ljudskoj zajednici. Zato se *d. k.* pretežno definira kao *književnost konflikta*. *D. k.* odgovara gledaocu na pitanje kako da se svojom djelatnošću nađe u životu i svijetu. Zbog toga je prvi zahtjev koji gledaoci postavljaju novom dramskom djelu da bude *aktualno*. Književnu vrijednost pojedinoga djela *d. k.* određuje velikim dijelom umjetnička vrijednost njegovoga teksta. Taj se tekst ostvaruje u → **dijalogu** što ga vode pojedini likovi dramskoga zbiljanja. U povijesti *d. k.* različiti su se književni stilovi različito odnosili prema njemu: u jednom je dramski tekst bio napisan uzvišenim pjesničkim jezikom, većinom u stihovima, kojim su jednako govorili svi likovi, u drugom je prozni dijalog karakterizirao svaki pojedini lik – najčešći su prijelazni oblici između jednoga i drugoga. U *dramskim dijalozima* ostvaruje se dramsko zbiljanje, u kojemu, preko konflikta između prikazanih likova, dolazi do izražaja osnovni problem dramskoga djela. Kako je trajanje kazališne predstave u načelu vremenski omeđeno, to autor treba da zbiljanje maksimalno koncentrira i kondenzira: takvo se koncentrirano dramsko zbiljanje zove dramskom → **radnjom**. Od svakodnevnoga zbiljanja dramska se radnja odlikuje centripetalnošću, tj. stalnom usmjerenošću na osnovni problem prikazan u dramskom djelu. Kako dramska radnja ne dopušta da glumci ponove bilo koji dio teksta, od gledaoca se traži da koncentriranu radnju i sa svoje strane prati maksimalnom koncentriranošću, da je napeto prati. Dramska se književnost gdjekad definira upravo kao *književnost napetosti*, a napetost i nije drugo nego najviši stupanj

pažnje. Ako dramska radnja želi zadovoljiti zahtjeve i potrebe kazališta, ona treba da se odlikuje i nekim osobinama svoje unutrašnje strukture. Kako gledalac stupa pred pozornicu bez ikakva predznanja o tom kakva će se dramska radnja pred njim odvijati, prvi prizori dramskoga djela treba da budu takvi da svojim zbivanjem bez muke uvedu gledaoca u tu radnju. Taj dio dramskoga djela sačuvao je latinsko ime → **ekspozicija** (izlaganje). Konflikt dramskoga djela zahtijeva → **zaplet** i → **rasplet** radnje; nagli obrati radnje, karakteristični za potrebe kazališta, bilo s dobra na zlo ili sa zla na dobro, sačuvali su starogr. ime → **peripetija**. Klasicističko shvaćanje da svako dobro dramsko djelo mora imati određen broj dijelova unutrašnje svoje strukture neispravno je i danas je zabačeno. Velika je teškoća *d. k.* u tom što dramsko djelo treba da zadovolji uvjete uspješnoga stvarnoga prikazivanja, na pozornici ili bilo gdje drugdje. U povijesti se *d. k.* stalno javlja opreka između teksta umjetničke vrijednosti koji slabo zadovoljava potrebe kazališta, i kazališne realizacije koja svojim očiglednim sredstvima umije postići uspjeh kod gledalaca i sa tekstom bez veće umjetničke vrijednosti. U posljednjim se stoljećima s prvih pozicija razvila *d. k.* koja ne mari za to da li je u originalnom obliku prikladna za izvedbu, kao npr. Getcev *Faust* ili Klodolova *Satenska cipela* (→ **drama za čitanje**). Ipak su najveći majstori *d. k.* bili oni koji su tradiciju razvijenoga kazališnog života svoje zemlje umijeli spojiti s književnom vrijednošću svojih dramskih tekstova, kao npr. Lope de Vega i Calderon u Španjolskoj, Šekspir u Engleskoj, a Molijer u Francuskoj. Evropska se *srednjovjekovna drama* (→ **crkvena drama**) razvila iz katoličkih vjerskih obreda. Ta → **prikazanja** zadobivajući sve veći opseg, prelazila su korak po korak iz crkve na glavni trg grada, gdje su se kao zbivanja iz *Biblije* ili iz života svetaca izvodila na posebnoj pozornici, a prikazivanje je takva opsežnoga dramskog djela potrajalo gdje i po nekoliko dana. Humanizam je nastojao nanovo oživiti antičnu dramu, renesansa je uživala u svečanim ophodima i sličnim organiziranim svečanostima, a pored njih još su dugo živjela srednjovjekovna vjerska prikazanja, prilagodena novim potrebama. Sva su se ta vrela pomalo stopila u tip novovjeka *d. k.*, kako je do današnjeg dana reprezentiraju spomenuti veliki majstori kazališta. Poslije renesanse naročito je uspjeh postigla Italija glumačkim družinama koje su prikazivale improvizirane komedije sa stalnim komičnim tipovima, tzv.

→ **commedia dell'arte**. Htjući potpuno povratiti u život starogr. tragediju, koja se izvodila uz djelomičnu muzičku pratnju, učeni su ital. humanisti u Firenci krajem 16. st. stvorili prve primjerke pjevanoga dramskog teksta, koji se u baroknoj književnosti 17. st. snažno afirmirao kao → **opera**, koja i do danas vlada kazalištima kulturnoga svijeta. Nešto kasnije stao se širiti oblik pučke komedije s pjevanim umecima koji se afirmirao najprije pod imenima *opéra comique* i *Singspiel*, a kasnije kao → **opereta** i → **mjužikl**.

Lit.: W. Creizenach, *Geschichte des neueren Dramas*, 5, 1893–1916; K. Bücher, *Arbeit und Rhythmus*, 1908<sup>2</sup>; isti, »Die ästhetische Bedeutung der spannung«, *Zeitschrift für Ästhetik* 1908, II; J. Gregor, *Weltgeschichte des Theaters*, 1944<sup>2</sup>; R. Pignarre, *Histoire du théâtre*, 1945; E. Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*, 1945; F. Fergusson, *The Idea of a Theater*, 1949; P. Szondi, *Theorie des modernen Dramas*, 1956; R. Peacock, *The Art of Drama*, 1957; L. Schmidt, »Volksschauspiel«, *Deutsche Philologie im Aufriss*, 1957; H. Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, 1957; M. Boulton, *The Anatomy of Drama*, 1960; M. Lioure, *Le drame*, 1963; J. H. Brunvand, *The Study of American Folklore*, 1968; T. J. Shank, *The Art of Dramatic Art*, 1969; S. W. Dawson, *Drama and the Dramatic*, 1970; R. Grimm, *Dramentheorien*, 1971; R. Gaskell, *Drama and Reality*, 1972; B. H. Clark, *European Theories of the Drama*, 1973; M. Pfister, *Das Drama*, 1977. Z.Š.

**DRAMSKE POSLOVICE** (fr. *proverbes dramatiques*) – Vrsta kratkih pozorišnih komada, živog, asocijativnog dijaloga, čija radnja treba da rasvetli smisao neke poslovice, nekog životnog načela ili iskustva. Poslovica je najčešće sadržana u naslovu komada, mađa je nekad treba i odgonetnuti, što i čini draž ovog žanra. *D. p.* nastaju u fr. salonima s kraja 17. v. i imaju karakter improvizacije čiji je cilj da zabavi i pouči. *D. p.* nisu bile namijenjene širokoj publici, već manjem krugu gledalaca; za njihovo izvođenje bio je potreban mali broj lica i skoro nikakav dekor. Autori najstarijih *d. p.* su gđa Diran i gđa de Mentno. U 18. v. poznate su Koleove, Karmontelove i Moasijeve *d. p.* Žanr je osobito cvetao posle 1815; neguju ga mnogi romantičari: Ž. Sand, T. Gotje, A. de Vinji, a Mise će ga dovesti do savršenstva (*Ljubavlju se ne igra*, itd.). U rus. književnosti mnoge komedije i vodvilji s kraja 19. v. predstavljaju demonstraciju neke poslovice koja se već nalazi u naslovu komada (Turgenjev, *Gde je tanko, tu se kidu*; Ostrovski, *Kola mudrosti – dvoju ludosti*, itd.).

Lit.: L. La Foscade, *Le théâtre d' A. de Musset*, 1901; C. D. Brenner, *Le développement du proverbe*

*dramatique en France et sa vogue au XVIII<sup>e</sup> s.*, 1945; M. Shaw, »Les proverbes dramatiques de Carmon-telle, Lecrecoq et A. de Musset«, *Revue des sciences humaines*, jan.-mars, 1959. M.Mi.

**DRAMSKI DIJALOG** (gr. διάλογος – razgovor) – Razgovor između dva ili više lica kao osnovni oblik dramskog izražavanja. Radnja i likovi u drami su najvećim delom dati, u stvari, kroz *d. d.* i → **monolog**, kojima se motivišu dramski postupci. U takvoj, dramskoj upotrebi, *d. d.* može imati veoma složenu izražajnu funkciju. Tako, npr., za Ibenov dijalog E. Bentli kaže da obavlja četiri ili pet funkcija odjednom: »On osvetljava ličnost koja govori, ličnost kojoj su reči upućene, ličnost o kojoj se govori; podstiče zaplet; deluje ironično time što publici putem reči prenosi značenje različito od onoga koje je preneto ličnostima.« (*Modern Theatre*, 1948, str. 82.) Nastanak tragedije u Grčkoj (→ **tragedija**, **antička**) vezan je upravo za uvođenje *d. d.* U doeshilovskoj tragediji *d. d.* vodi jedan glumac sa → **korifejem**, dajući povod za lirske pesme hora. Kod Eshila se *d. d.* javlja kao jedna od osnovnih novina: »Ešhil je prvi povećao broj glumaca od 1 na 2, smanjio partije hora i dao prvenstvo dijalogu.« (Aristotel, *O pesničkoj umetnosti*, IV). Sve do 20. v. *d. d.* je najčešće bio u stihu, a tek sporadično u prozi (u komedijama, i u delovima elizabetinskih tragedija). Od pojave realističke → **drame** prevladava *d. d.* u prozi.

Lit.: → **Dramska književnost**.

N.K.

## DRAMSKI MONOLOG → Monolog

**DRAMSKI ŽANROVI** (fr. *genre* – vrsta, rod) – Diferencirani oblici u kojima se javlja → **drama**. U raznim sredinama i vremenima, kriterijumi za podelu na *d. ž.* veoma su različiti. Najčešće su vezani za prirodu zbivanja i prirodu ličnosti u drami, ali ponekad i za neke druge elemente (dužinu drame, njenu namenu, idejne poglede iznete u njoj, broj ličnosti, broj činova, upotrebu proze i stiha, odnos teksta i muzike itd.). Najpoznatija je podela na → **tragediju** i → **komediju**, a uz njih i na → **tragi-komediju** i → **dramu** (u užem smislu). Medu-tim, ta podela ne odgovara konkretnim pode-lama u raznim vremenima i sredinama. Tako, stari Grei imaju pored tragedije i komedije (velikih oblika) i → **satirsku igru** kao specifični veći oblik sa obavezno satirskim horom, uz → **mim**, kao mali farsični oblik. Rimljani su imali niz komičnih ili tragičnih → **fabula** kao velike i → **mim** i → **atelanu** kao male oblike, a sem

toga → **pantomimu**, kao posebnu scensku vrstu. U srednjem veku postoji niz religioznih (→ **liturgijska drama**, → **mirakuli** itd.) i svetovnih žanrova (→ **farse**, → **sotije** i dr.), od kojih su neki izrazito veliki (→ **misterije**), a neki izrazito mali (→ **veseli monolog**). U Italiji 16. v. javlja se pokušaj da se sve strogo svede na samo dva žanra (tragediju i komediju), ali se u praksi javljaju i → **pastorala**, → **tragi-komedija**, **seoska** → **farsa** (kao podvrsta farse) a i posebni scenski oblici (→ **commedia dell'arte**, → **opera** i → **balet**). U Španiji, komedija (comedia) postaje opšti naziv za veliki dramski oblik, a mali religiozni i svetovni žanrovi dobijaju razna imena (→ **auto sakramental**, → **entremes** itd.). U Engleskoj Šekspirova vremena granice između žanrova su veoma elastične pa se javljaju i novi specifični nazivi kao npr. → **dramska hronika**, → **domaća tragedija**, → **maska** itd. Fr. klasicizam u teoriji svodi sve samo na trage-diju i komediju, strogo razgraničene, ali se u pozorišnoj praksi javljaju i mnogi drugi žanrovi (*tragikomedija*, *herojska komedija*, *komedija-balet*, *farsa* itd.). U 18. v. broj *d. ž.* raste, a najznačajnija je pojava struje koja vodi od → **gradanske tragedije** i → **plačljive komedije** do → **gradanske drame** i → **drame** u užem smislu. U 19. i 20. v. broj žanrova, i još više podvrsta pojedinih žanrova, a osobito drame (u užem smislu), povećava se stalno u tolikoj meri da se javlja i suprotna tendencija u obliku izbegavanja oznake žanra pomoću opšteg termina *komad* (fr. *pièce*). U novije vreme se javlja i sasvim slobodno kombinovanje starih termina (»anti-komad«, »tragična farsa« itd.). Klasična drama u azijskim zem-ljama (Indija, Kina, Japan itd.) ima posebne kriterijume za podelu na žanrove, ali se nikada ne polazi od evropske podela na tragediju i komediju (→ **No-drama**, → **Kabuki** i sl.).

Lit.: P. Voltz, *La Comédie*, 1964; J. Morel, *La Tragédie*, 1965; M. Lioure, *Le Drame*, 1966. S.B.

**DRAPA** – Staronordijska pohvalna pesma, ispevana u čast pojedinaca ili celih plemena, u obliku strofa, sa veoma umetničkom kompozicijom, većinom u metru drotkvaet (drott-kvaett), uglavnom u tri dela: uvod, srednji deo sa refrenom, završetak. Veoma čest i omiljen oblik dvorske umetnosti, naročito razvijen od 10–13. veka.

Lit.: J. de Vries, *Altordische Literaturgeschichte* 1, 1956<sup>2</sup>.

R.J.

**DRUGOSTEPENI ZNAKOVNI SISTEMI**  
→ **Semiotika**

**DRUŠTVENA SATIRA** — Vrsta → *satire* koja ukazuje na moralne nedostatke šireg društvenog značaja. Susreće se u svim oblicima književnog stvaranja (poezija, drama, epske forme), kao njihovom osnovno obeležje ili jedan od njihovih konstitutivnih elemenata. *D. s.* je prisutna u antičkoj grčkoj → **komediji** (Aristofan), u rimskih satiričara (Lucilije, Horacije, Marcijal, Juvenal); u sr. v. često se pojavljuje u alegoričnim formama (basne, vizije, parodije), npr. osuda dvorskog života i personifikacija sedam smrtnih grijehova u Lenglendovoj *The Vision Concerning Piers Plowman (Viziji Petra Orača)*. U renesansi, najznačajnija *d. s.* je Rableov *Gargantua i Pantagruel*; primer izrazite klasicistički rafinirane *d. s.* nalazimo u Poupovoj *The Rape of the Lock (Otmica vitice)*, a *d. s.* je jedno od najznačajnijih obeležja i Molijerovih komedija i La Fontenovih basni. Tradicionalni elementi alegorijskog izražavanja dobijaju radikalne funkcije *d. s.* kod Svifsta, a u delima realističkih pisaca 19. v. *d. s.* dobija širok a često i sveobuhvatan socijalni značaj (Gogolj, *Mrtve duše, Revizor*). U novijoj književnosti ona postaje parodija utopije, odn. negativna utopija (Haksljijev *Vrli novi svet*, Orvelova *Životinjska farma*) ili karikaturno viđenje nekih istorijskih realnosti (Iljč i Petrov). U našoj književnosti izrazite primere *d. s.* nalazimo u komedijama J. S. Popovića (*Pokondirena tikva, Rodoljubci*), u Kovačičevom romanu *Medu žubarima*, u Domanovićeve pripovetkama »Danga«, u poeziji S. S. Kranjčevića (»Gospodskomu Kastoru«, »U maskiranoj gomili«), kao i u kompleksnom imaginativnom svetu Krležinog dela.

Lit.: U. Kindermann, *Satira*, 1978. B.M. — S.K.

**DRUŠTVENI ROMAN** — Roman u kojem struktura i koncepcija karaktera odražavaju piščevo nastojanje da dâ široku i vernu analitičku sliku društva u kojem živi. Najznačajniji *d. r.* su dela kritičkih realista 19. v., a njihova stvaralačka stremjenja ogledaju se u Balzakovom »Predgovoru *Ljudskoj komediji*« (1842), u njegovoj želji da stvori »onu knjigu koju nam nisu ostavili o svojim civilizacijama ni Rim, ni Atina, ni Tir, ni Memfis, ni Persija, ni Indija« i to »popisujući najvažnije slučajeve strasti, slikajući karaktere, odabirajući najvažnije društvene događaje, praveći tipove spajanjem većeg broja oznaka istorodnih karaktera«. Ovi ciljevi *d. r.* postižu se slikanjem junaka čiji životi i odnosi ne izražavaju samo njihove etičke i psihološke karakteristike, nego otkrivaju i dublje istine o društvu u kojem oni

žive. Takva dela su Balzakova *Evgenija Grande*, Stendalov roman *Crveno i crno*, Dikensova *Velika očekivanja*, Gogoljeve *Mrtve duše*, Ignjatovičev *Večiti mladoženja*, Kovačičev roman *U registraturi* i dr. U ovakvim romanima kritika je često videla »epos 19. v.«, »najsigurnije sredstvo da se iznesu na vidik bolesti društvenog organizma« (S. Marković). Ovakvo istorijsko i teorijsko shvatanje podrazumeva da su osnovna obeležja *d. r.* neposredno i verno prikazivanje savremenosti, kritički odnos prema građi, analitički postupak u obradi, društvena tipizacija karaktera i velika sadržajna društvena razudjenost. Ova obeležja počivaju na pretpostavci da se individualna ljudska sudbina prevashodno ogleda u društvenoj sudbini čoveka pojedinca i odražavaju nastojanje »da se roman integrira u istoriju civilizacije« (I. Sekulić). Međutim, najznačajniji moderni romani koji slikaju savremenog čoveka i društvo, počivaju na radikalno drugačijim epistemološkim i umetničkim pretpostavkama (→ **psihološki roman**, → **roman toka svesti**, → **novi roman**), te se stoga o *d. r.* u novije vreme i pejorativno govori, pri čemu se misli na drugorazredne novije romane koji epigonski podražavaju proserde velikog *d. r.* 19. v.: »društvenim romanima ne postizava se ništa u stvari, dok nekoliko rečenica, koliko god one bile nerazumljive, koliko god pozitivisti ne mogli shvatiti njihovu vezu sa stvarnošću, mogu delovati na suštinu sveta čak i kao njegova negacija, koja se uostalom, u krajnjoj liniji, neminovno stapa sa njim, i možda jedina za sada i otkriva kao njegov odblesak u nama« (M. Ristić). Verno analitičko prikazivanje društvene savremenosti u velikim *d. r.* 19. v. treba, dakle, posmatrati ne kao osnovu i razlog njihove vrednosti nego kao formu u kojoj su se stilizovali značajni umetnički uvidi u prirodu čovekovog društvenog života — uvidi koji mogu počivati i na sasvim drugačijim tematskim, oblikovnim i imaginativnim pretpostavkama, jer, u krajnjoj liniji, svaki značajan roman je i *d. r.*

Lit.: → **roman**. J. R. Humm, *Der Gesellschaftsroman*, 1947; M. Millgate, *American Social Fiction*, 1964; W. French, *The Social Novel and the End of an Era*, 1966. S.K.

**DUBITACIJA** (lat. *dubitatio* — sumnja) — Termin antike retorike za figuru koja se naročito razvila u sudskoj praksi kad se govornik, kako bi svoje stajalište potkrijepio, naoko bespomoćan obraćao slušaocima da mu savjetuju što da kaže. U književnosti se *d.*

većinom odnosi na pojedine riječi i izraze između kojih pisac naoko ne zna kako da bira. Ako pisac sam sebi stavlja pitanja na koja odgovara sam, nastaje *ratiocinatio* (umovanja). Npr.: »Što će ova sinja kukavica / Da otrujem svojega djevera, / od boga je velika griota, / a od ljudi pokor i sramota; / ... ako li ga otrovati neću, / ne sm'jem vojna u dvoru čekati.« (»Dioba Jakšića«, 41 – 50). Z.Š.

**DUBLETA** (fr. *doublet* – dvojni primerak) – Par, dve jednake ili slične stvari; jedna od te dve stvari. – 1. U bibliotekarstvu, knjiga u dva istovetna primerka. – 2. U lingvistici, dve reči ili više alternativnih reči u jednom jeziku koje potiču od istog osnovnog oblika. – 3. U nauci o književnosti, slični delovi jednog književnog dela (naročito značajno u homerskom pitanju). K.M.G.

**DUGI STIH** – Stih → **bugarštica**, sa dve osnovne varijante: od petnaest slogova sa → **cezurom** (obično daktilskom) iza sedmog sloga (7//8) i šesnaest slogova sa cezurom iza osmog sloga (8//8). U polustihovima se javlja i sporedna cezura ali ne *konstantno* kao u *trohejskom* → **sedmercu** i → **osmercu**, naročito ne u drugom polustihu. Druga varijanta po pravilu ima strukturu *trohejskog* → **šesnaesterca**. Evo jednog šesnaesterca i dva petnaesterca bugarštica sa pomenutim osobinama:

Tri ti glasa / dopanuli // hrabre Marku;  
Kraljeviću ...  
Prvi glas mu / dopade // od kralja od;  
ugarskoga;  
Da ga pođe / vjenčati // kraljicom, slavnom  
gospođom ...

Izostavljeni su → **pripevi**, koji se inače nalaze u bugaršticama (obično šestosložni, rede petosložni), i to iza prvog a zatim iza svakog drugog stiha, osim iza poslednjeg. Ostale varijante su rede (6//8, 8//7, 7//7, 6//7 i dr.). D. s. čeka potpunije tumačenje svoje strukture.  
Lit.: → **Bugarštica**. Ž.R.

**DUHOVNA LIRIKA** → **Religiozno pesništvo**

**DUHOVNA SKAZANJA** → **Crkvena prikazanja**

**DUHOVNONAUCNI (DUHOVNOISTORIJSKI) METOD** u nauci o književnosti (nem. *Geistesgeschichte, Geisteswissenschaft*) – Etapa u razvoju nauke o književnosti, specifična za njem. nauku. → **Positivistički metod** u njem. nauci o književnosti se na osnovi

publikacija V. Šerera, a još mnogo više na osnovi njegova djelovanja i utjecaja kao sveučilišnoga profesora, vrlo naglo raširio i stekao monopol kakav u isto doba u drugim nacionalnim naukama o književnosti nije uživao. S vremenom su se sve jače stale isticati njegove jednostranosti i ograničenosti, pa je reakcija na njih bila opsežnija i dublja u njem. nauci nego drugdje. Po sudu samih prvih predstavnika *d. m.*, nova se generacija mladih protivnika monopolu pozitivizma opirala o učenje njem. filozofa i kulturnoga historičara V. Diltaja (1833–1911). Godine 1883. izašlo je njegovo djelo *Einleitung in die Geisteswissenschaften. Versuch einer Grundlegung für das Studium der Gesellschaft und der Geschichte* (*Uvod u duhovne nauke. Pokušaj polaganja temelja studiju društva i povijesti*), označeno kao prvi svezak, ali drugi se više nije pojavio. U njemu se Diltaj čudi što se dosad nije našao termin koji bi, u opreci prirodnim naukama, bio zajednički naziv za sve one nauke kojima je predmet povijesno-društvena stvarnost. Od mnogo mogućih zajedničkih naziva za njih on odabire termin »duhovne nauke«, ne pridajući mu nikakvo idealističko značenje. Osnovni predmet duhovnih nauka, po Diltaju, jeste čovjek unutar prirode: pojedinaac, ljudske zajednice, njihove kulturne tvorevine i njihova povijest. Dok su duhovne nauke, po Diltaju, do duboko u 18. st. bile sapete jarmom metafizike, sad treba da se oslobode novoga jarma prirodnih nauka, koji je za njih isto tako težak kao i onaj prvi. Šerer i Diltaj bili su prijatelji: nisu bili svjesni kako će različitim putem krenuti njihovi učenici i sljedbenici. Kao osnovnu razliku u metodici ovih dviju grupa nauka Diltaj postavlja opreku između *tumačenja* u prirodnim i *razumijevanja* u duhovnim naukama (*Erklären-Verstehen*). Iako je kasnija epistemologija porekla opravdanost te opreke, potkraj prošloga st. stalo se u njem. nauci o književnosti širiti uvjerenje da treba metodički što strože razgraničiti duhovne od prirodnih nauka, pa je znatan utjecaj izvršilo djelo filozofa Hajnriha Rikerta, izdano 1902. pod naslovom *Die Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung* (*Granice stvaranja prirodnonaučnih pojmova*). Zbirka Diltajevih studija, koja je pod zajedničkim naslovom *Das Erlebnis und die Dichtung* (*Doživljaj i poezija*) obuhvatila četiri sintetička prikaza velikih ličnosti njem. književne povijesti. Lesinga, Getea, Novalisa i Helderlina, objavljenih već prije, ali ovdje g. 1905. skupljenih prvi put, »uoči prevrata u razvitku naučnoga duha koji se tada spre-

mao... djelovali su kao novo otkrivenje i najjače pridonijeli tome da se njemačkoj nauci o književnosti ukažu novi putevi i novi ciljevi« (R. Unger). Diltajev osnovni pojam »Erlebnis« nije se održao u kasnijoj nauci, kao ni njegova prije spomenuta opreka između duhovnih i prirodnih nauka; ono što se održalo bila je sposobnost crtati skladnu sliku umjetničke ličnosti kao cjeline, stavljajući je u vezu s povijesnim prilikama shvaćenim kao cjelina. Izbila je težnja da se u kulturnom zbivanju prevlada analiza nepovezanih pojedinosti, te da se u njemu stanu uočavati suvisle cjeline ličnosti, književnih strujanja, povijesnih perioda, književnih epoha. Tu je težnju, naučno i metodički formuliranu, u redovima književnih stručnjaka iznio O. Valcel u predavanju »Analytische und synthetische Literaturforschung« (u njegovoj zbirci studija *Das Wortkunstwerk*, 1926), održanom na sastanku filologa u Grazu g. 1909. Težnju za tim da se nađu pojmovi specifični za nauku o umjetnosti, koji će dopustiti da se okarakteriziraju suvisle i skladne cjeline, najuspješnije je za svoje doba i za područje likovnih umjetnosti ostvario historičar umjetnosti H. Vefflin iznijevši u djelu *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe (Osnovni pojmovi povijesti umjetnosti)*, objavljenom g. 1915, pet pari pojmova koji će, s umjetničkoga stajališta, okarakterizirati umjetnost → **renesanse** u opreci s umjetnošću → **baroka**. Vefflinovo djelo izvršilo je vrlo velik utjecaj na njem. nauku o književnosti; pod tim je utjecajem stvaranje sintetičkih naučnih pojmova koji će obuhvatiti veće i velike umjetničke i povijesne cjeline, postalo osnovnom crtom *d. m.*, crtom u isti mah i pozitivnom i negativnom. Kao najveća cjelina vrijedio je *duh*. Polazište je tom shvaćanju bio Hegel, ali je *d. m.* Hegelov objektivni duh specificirao nacionalnošću i uzeo za svoju osnovu njem. duh. Prvo značajno djelo novoga metoda bilo je djelo F. Gundolfa *Shakespeare und der deutsche Geist* (1911). Za razliku od Diltaja samoga, kasniji su predstavnici *d. m.* vrlo rijetko uzimali u obzir ekonomsko-socijalnu osnovu književnoga stvaranja. Metod je zavladao njem. naukom u međuratno doba. Godine 1924. jedan je predstavnik stare škole, P. Barnštajn, ovako karakterizirao novi metod (u djelu *Friedrich Hebbels Persönlichkeit*): »Pojedine se stvari, stvaraoci i djela, stavljaju pod transcendentna gledišta, polazi se od formalnih kategorija estetičkih osnovnih pojmova; određena se grada tumači filozofski, pa se piše povijest duhovnih struja, povijest ideja. Po uzoru

povijesti umjetnosti nastoji se nepromjenljivo postojan osnovni oblik ljudskoga duha u vječnoj mijeni oblika shvatiti kao stil; duhovna povijest postaje stilska povijest. Često se individualna psihologija zamjenjuje generalnom psihologijom. A gdje treba monografski prikazati nadmoćnu umjetničku ličnost, postoji težnja da se ona reflektira u simboļu. Ako se dosad umjetnička ličnost promatrala očima naturalizma, možda odviše blizu zemlji, sad se ona naprotiv podiže i stilizira u metafiziku. Svim je smjerovima nove metodike zajednička crta da polaze od općenitih pojmova... postupak je na čitavoj liniji deduktivan« – i dodaje: »Deduktivna je metodika eminentno subjektivna«. Tim je riječima Bernštajn definirao osnovne pozitivne i negativne crte novoga metoda: s jedne strane – stvaranje specifičnih pojmova za nauku o književnosti, i to pojmova za veće cjeline, uočavanje pojava književnosti i povijesti književnosti u velikim i većim cjelinama, prikazivanje pojedinih pisaca kao karakterističnih ličnosti za epohu, a s druge – subjektivna samovolja stručnjaka u primjeni novoga metoda, njihovo gotovo potpuno zanemarivanje zadatka da svoje rezultate provjere na ekonomsko-socijalnim osnovama svega povijesnog zbivanja i da ih povežu s njima. Strukturalizam, s jedne, i povijesni materijalizam, s druge strane, dokinuli su prevlast *d. m.* u poslijeratno doba, a da ipak nisu mogli zaniijekati očite povijesne zasluge metoda, među kojima se naročito ističu izdvajanje i karakterizacija dvaju povijesnih perioda u njem. nauci o književnosti, koji dotada nisu bili spoznati u svojoj karakterističnoj stilskoj cjelovitosti – → **barok** i → **bidermajer**, i impozantan prikaz Geteove umjetničke ličnosti iz pera Gundolfova (1916). Propagiranju novoga metoda bio je posvećen časopis *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, koji je, osnovan 1923, do danas ostao jednim od najuglednijih svjetskih časopisa za nauku o književnosti.

Lit.: R. Unger, *Hamann und die deutsche Aufklärung, Vorgeschichte des romantischen Geistes im 18. Jh.*, 1911; P. Kluckhohn, *Die Auffassung der Liebe in der Literatur des 18. Jahrhunderts und in der deutschen Romantik*, 1922; F. Strich, *Deutsche Klassik und Romantik, Vollendung und Unendlichkeit*, 1922; H. A. Korff, *Der Geist der Goethezeit* (I–V, 1923–1953); Z. Škreb, »Mjesto i značenje Emila Staigera u njemačkoj nauci o književnosti«, *Flaker-Škreb. Stilovi i razdoblja*, 1964; V. Žmegač, *Methoden der deutschen Literaturwissenschaft* (zbornik), 1971; Žmegač-Škreb, *Zur*



*Kritik literaturwissenschaftlicher Methodologie*  
(zbornik), 1973. Z.S.

**DUMA** — Ukrajinska epsko-lirska narodna pesma o junačkom podvigu. Prvi put se pominje 1506. god. u hronici Sarnjickog; termin je, inače, uveo K. Riljejev početkom 19. v. Najraniji zapis pesme potiče iz 1684. god., a svi ostali, preko tri stotine, iz prošlog i našeg st. Kao vrsta, *d.* su, po svoj prilici, nastale u 15. v. Mahom pevaju o vremenima tatarske najezde, turskog ropstva i borbe sa poljskom šljahtom. Njihov stih je građen od nejednakog broja slogova i po pravilu se završava rimom, prvenstveno glagolskom. *D.* su izvedene rečitativom uz pratnju kobze, lire i bandure (→ **Bandurist**). V.N.

**DUMKA** — Narodni termin kojim se označava ukrajinska pesma kratkog obima, lirska, za razliku od epsko-lirske → **dume**. V.N.

**DUODRAMA** (gr. δύο — dva, δράμα — čin, radnja) — Scenska igra za dva lica. *D.* je nastala u većini slučajeva iz → **monodrame** suočavanjem glavne ličnosti sa sporednom, koja je samo formalni oponent i podstrekač. Omiljena u 18. v. *d.* je često imala muzičko scenski oblik tematski vezan za antičke sižee i bila prilika za virtuoznu ulogu glumca. Poznate su *d.* J. A. Bende, *Arijadna na Naksosu* (1775), Geteova *Prozerpina* itd. U novije vreme *d.* ima sve češće odlike → **drame za čitanje** (Hofmanstal, *Budala i smrt*, 1894; Hazenklever, *S one strane*, 1920). M.Mi.

**DUZEN** (od fr. *douze* — dvanaest) — → **Strofa** od dvanaest stihova sa različitim sistemom rimovanja. Poznata sa ukrštenom rimom tipa *aabaab bbabba* i u sistemu *abab cccd eeed* (npr. kod Igoa). Javlja se → **monometrično** (»izometrično«) i → **heterometrično**. Sa ukrštenom rimom tipa *abab cded efef* ispevao je V. Ilić »Tasov oproštaj« i »Mome Gariku«. Španska koplja (*copla*) takođe ima 12 stihova sa rimom *abc abc def def*. Treći, šesti i deveti stih su pokraćeni.

Lit.: → **Strofa**.

Ž.R.

**DUŽINA** → **Kvantitet**

**DVANAESTERAC** — 1. Srphrv. šestoiktusni → **trohej**, stih sa → **cezuro** iz šestog sloga (6//6), zbog čega se zove i simetrični *d.* U usmenoj poeziji relativno redak, uz različite → **klauzule** (sem muške):

»Ja bosiljak sejem, // meni pelen *nūčē*.  
Oj pelen pelenče, // moje gorko *evēče!*  
Tobom će se / moji; svati / *nākiiti*,  
Kad me stanū tužnu // do groba *nōsiti*.«

U prvom i drugom stihu klauzula je ženska (akcenat na 11. slogu); u četvrtom daktilska (akcenat na 10. slogu); u trećem hiperdaktilska (akcenat na 9. slogu). Cezura je u trećem stihu kao → **granica reči** takođe iza šestog sloga, ali se → **polukadencia** ne podudara obavezno sa njome, jer je moguća tročlana interpretacija (4+4+4). Trohejski *d.* se gradi većinom od parnosložnih → **akcenatskih celina**, ali i trosložnice često ispunjavaju polustihove. Iako akcenti mogu da se nađu na svim slogovima, izuzev na šestom i dvanaestom, ipak je izrazita trohejska → **ritmička tendencija**. U pisanoj poeziji javile su se inovacije: → **rima** (u usmenoj ponekad gramatička i → **leoninska**); kombinovanje sa → **katalektičkim** oblikom (jedanaest slogova sa muškom klauzulom); → **opkoračenje** stiha i cezure; tročlani oblici među simetričnim, ponekad i sa ukidanjem granice iza šestog sloga, kao u Rakića (»Juri hajka / kroz poljane / i kroz gore«) ili u Matoša (»Još je deset / karnevala / do tvog bała«). Ima takvih stihova i ranije, npr. u J. Pačića (»Snu«). Kuriozitet predstavljaju cele pesme sa katalektičkim oblikom, npr. u Pandurovićevim »Vezama«: »Sve na svetu, družē, ostavlja svoj *trag* / Nevidljiv i nežan, rasut kao *prah*«. Istorija trohejskog *d.* u pisanoj poeziji veoma je složena, iako je nastao na osnovi usmenog stiha. Naročito je popularan početkom 20. v. — 2. Redak tročlani trohejski stih sa dve cezure kao stalne granice reči iza četvrtog i osmog sloga (4//4//4). Javlja se u nekim → **tužbalicama**:

Još se nadam // u milosna // brata moga,  
Da će tebe // okārati // kad mu dođeš.

Tročlani *d.* je osnovni stih pesme »Svitlost se konča« iz 14. v. Od 15. v. potisnuo ga je dvostruko rimovani dvanaesterac. Ima ga u pisanoj poeziji 19. i 20. veka, npr. u Disa (»Za mnom stoje // mnogi dani // i godine«). — 3. Redak jampski (→ **jamb**) dvanaestosložni stih u pisanoj poeziji sa pokretnom cezuro, obično iza petog ili sedmog sloga, sa kolebljivom polukadencom i uglavnom daktilskom klauzulom, npr. u polimetričnoj (→ **polimetrija**) Zmajevoj pesmi »Vidovdan«:

I tad se razbacani udi sjedine,  
I primaknu se suze žedno spojene,

I sastave se duše jednodrojene,  
I zagre se čeda jedne prošlosti,  
I mole boga sloge da im oprosti ...

Jampski *d.* se javlja i pomešan sa ostalim dužim jampskim stihovima. Njime je ispevan poslednji → **tercet** i završni stih Tinove → **tercine** »Misao na nju«. A. B. Šimić ga kombinuje sa desetercem u »Smilju«. Više je zastupljen u prevodima, npr. K. Raca i M. Đurića. U obojice je klauzula često muška (ostvaren šesti iktus), npr. u Đurića:

O, Edipe, ti vladaoče kraja *mog*,  
ti vidiš kakvi smo po godinama *tu*  
kraj žrtvenika tvojih: jedni slabi *još*  
za dalek let, a drugi žreci stari *sve* ...

Cezura je sasvim slobodna, a tako i → **sintaksičko-intonaciona struktura stiha** odstupa od one koja je uobičajena u lirici. Prototip jampskog *d.* u srpskoj poeziji javio se pod uticajem vizantijskog *d.* u srednjovekovnoj poeziji na srpskoslovenskom jeziku (npr. kao osnovni stih u Kantakuzinovoju »Molitvi Bogorodici«). — 4. Simetrični dvostruko rimovani stih primorske književnosti od kraja 15. v., sa cezuroom iza šestog sloga i trosložnom segmentacijom, npr. u Đž. Držića:

Svemu je / svrha *smrt*, // nu samo / slavan  
*glas*  
Ne može / nigdar *strt*, // ar nad njim / ne  
*ima vlas* ...  
A plaću / ja *inu* // za moj trud / ne *prošim*,  
Neg tebe / *jedinu* // u prseh / ku *nosim*.

Rimuju se parovi polustihova na cezuri i u klauzuli. U prvom i drugom stihu raspored akcenata je jampski, i to s akcentovanom jednosložnicom na krajevima polustihova; u trećem i četvrtom — trohejski. Smatra se da je samerljivost segmenata zasnovana na dominantnom trosložnom »fraziranju«, pri čemu se u nekim »člancima« ipak javljaju dva akcenta. Postoji i »čakavski« tip dvostruko rimovanog *d.*, u kome se oblik rime iz klauzule prethodnog para stihova javlja i na cezuri narednog para, npr. u Marulićevoj *Juditi* ili u spevu J. Barakovića *Vila Slavinka*:

Nimci i Poljaci // svojim čast *uznose*,  
a moji zemljaci // sa mnoom s' ne *ponose*.  
Imenom ne *prose* // jazik svoj *poglavni*,  
neg družim na *kose* // splest krunu  
*pripravni* ...

Od 17. v. nestaje dvostruko rimovanje i razvija se trohejski *d.*, koji u 18. v. konačno pobeđuje.

— 5. Dvanaestosložni stih u francuskoj → **silabičkoj versifikaciji** (→ **aleksandrinac**).

Lit.: → **versifikacija**; → **silabička versifikacija**;  
→ **silabičko-tonska versifikacija**; → **trimetar**. Ž.R.

## DVANAESTOSTIH → Duzen

**DVOJEPESNAC, DVOPEŠNAC** (prema gr. δῆλωσις) → **Kanon**.

## DVORSKA DRAMA (nem. *höfisches Drama*)

— Vodi poreklo iz prikazivanja klasičnih komedija na lat. jeziku na ital. dvorovima u 15. v., kao i iz izvođenja prikazivanja koja nemaju više za temu motive iz *Biblije* već obrađuju mitološke teme, kao, npr., *Orfej A. Policijana*. Krajem 15. i početkom 16. v. javljaju se na ital. jeziku i prvi prevodi lat. komedija, a uskoro zatim i prve originalne komedije. Međutim, te su komedije originalne samo po imenima ličnosti; u najvećem broju slučajeva reč je o preradama Plautovih i Terencijevih komedija. Iz klasične komedije renesansni komediografi uzimaju veoma mnogo: fabulu, likove i dijaloge, ali, pošto se u doba imitacija smatrala vrhunskom veštinom, a približavanje klasičnim uzorima konačnim ciljem svake humanističke i renesansne poetike, to se veoma mali broj tada nastalih komedija može pohvaliti bilo kakvom originalnošću. Isto to vredi i za tragediju, koja se formirala po uzoru na Senekine tragedije. Junaci renesansnih komedija bile su ličnosti koje su pripadale prostom puku, dok su junaci tragedija bili kraljevi ili kneževi. »Takvim krutim ograničavanjem tragičnog na ambijent kraljevski ili kneževski, takvim njegovim postavljanjem u uske socijalne okvire, renesansna poetika na svoj je način, i veoma neadekvatno, interpretirala poznati Aristotelov zahtev da karakteri tragedije budu plemeniti.« (M. Pantić, *Poetika humanizma i renesanse*, I, 73) — Prvi poznatiji autor renesansne učene komedije (→ **commedia erudita**) je tvorac *Besnog Orlando*, Ludoviko Ariosto. Za izvođenje na dvoru u Ferari on je napisao pet komedija. Kardinal Bernardo Dovici, nazvan Bibijena, duhovit i elegantan čovek koga je Kastiljone uzeo kao primer lepote i gracioznosti u svom *Dvorjaninu*, napisao je u Rimu komediju *Kalandrija* (*La Calandria*). Isto tako, u Rimu je komedije stvarao i Pijetro Aretino. Jedna od njegovih komedija nosi naslov *Dvorska posla* (*La Cortigiana*) i u njoj se govori o ponižavajućem životu na papskom dvoru. Veliki je broj pisaca koji su u 16. v. pisali komedije i tragedije koje

su se izvodile na ital. dvorovima. Ital. komedija, a naročito → **komedija del arte** (*commedia dell'arte*), koja se javlja posle eruditne komedije, izvodila se u 17. v. na dvorovima čitave Evrope na kojima su često gostovale putujuće trupe italijanskih glumaca. — Iz tragedije razvila se i ital. → **melodrama**, koja je isto tako postala poznata i na dvorovima van Italije. Imperator Karlo VI pozvao je na svoj dvor u Beču najznačajnije ital. autore melodrama, najpre Venecijanca Apostola Cena, a zatim i samog Pijetra Trapasija, nazvanog Metastazio, najpoznatijeg pisca melodrama u Italiji. Veliki deo svog života (od 1730. do smrti, 1782. g.) Metastazio je proveo kao dvorski pesnik i dramaturg u Beču. Na taj način nastalo je nem. dvorsko pozorište (*Hoftheater*), koje se najpre razvilo u Beču, zatim u Goti pod vodstvom Ekhofa i najzad u Manhajmu, Berlinu, Minhenu itd. — Posebno je bilo razvijeno pozorište na fr. dvoru u 17. i u 18. v. Kralj je priređivao razne zabave za svoje goste, a tri puta nedeljno na dvoru se prikazivala komedija, tragedija ili melodrama. Na dvoru u Versaju stekli su afirmaciju trađičar Rasin i komičar Molijer.

Lit.: M. Martersteig, *Das deutsche Theater im 19. Jahrhundert*, 1924; J. Burckhardt, *Kultura renesanse u Italiji*, 1953; F. De Sanctis, *Povijest italijanske književnosti*, 1955 (prev.); F. Martini, *Deutsche Literaturgeschichte*, 1958; N. Stipčević, *Pijetro Aretino u svom i našem vremenu*, 1961; M. Pantić, *Poetika humanizma i renesanse*, I, 1963; E. Sekvi, *Italijanska renesansna komedija*, 1965; G. Petronio, *L'attività letteraria in Italia*, X ed., 1969. S.Mu.

**DVORSKA KNJIŽEVNOST** (nem. *höfische Dichtung*; fr. *la littérature courtoise*; ital. *letteratura cortese, letteratura cortigiana*) — *D. k.* mogli bismo smatrati svaku književnost koja je nastala na dvorovima, a to je, sa izuzetkom → **usmene** i → **crkvene** književnosti, najveći deo književnog stvaranja — pa čak i onog koje je poteklo od građana — do buržoaskih revolucija u 18. v. Na taj način bi se u *d. k.* mogla svrstati pisana književnost istočnih naroda koja je najčešće nastala na dvorovima, rimska književnost iz doba principata, vizantijska crkveno-dvorska književnost, feudalna književnost na dvorovima Provanse, severne Francuske, Nemačke i Italije, renesansna književnost u Italiji, književnost na dvorovima u doba baroka, dobar deo francuskog klasicizma, nemačko pozorište u 18. v. itd. Da bismo ograničili termin na njegove, u današnjoj teoriji književnosti najuobičajenije okvire, svešćemo *d. k.* na → **trubadursku** ili

kurtoaznu poeziju, minezengersku poeziju (→ **Minnesang**) i poeziju sicilijanske škole u sr. v., i na *d. k.* u renesansi i u baroku (za ostale pojave dvorske književnosti vidi → **dvorski ep**, → **dvorsko pozorište**, → **dvorski pesnik**). — I. *Trubadurska (kurtoazna, dvorska) poezija* nastala je u srednjem veku na feudalnim dvorovima u Provansi. Puni procvat doživela je u drugoj polovini 12. v. kada je, kao proizvod jedne izrazito viteške i dvorske kulture, počela da se širi i na susedne oblasti, najpre na severnu Francusku, zatim na Nemačku i, na kraju, na Italiju. To je bila poezija koja je na najpotpuniji način izrazila feudalni, viteški svet. Žena je, u njoj, otelevljenje feudalnih vrlina, hladna gospodarica koja prihvata obožavanje pesnika, svog vazala u ljubavi, a ovaj nju slavi rafiniranim i složenim pesničkim ritualom. Ponekad se, međutim, u okvire te poezije upliću i prisniji motivi, kao, npr., plač ostavljene dragane zbog odlaska krstaša u Svetu zemlju, lamenti napuštenih žena, itd. Dvorska trubadurska poezija posebno je vodila računa o formalnom savršenstvu svojih kompozicija. Uvedeni su mnogi noviteti na formalnom planu (*coblas capfinidas* — strofa počinje rečju kojom se završava prethodna strofa, zatim veoma složene *sirme* — oproštaji i uvodi itd.), a pronadene su i nove vrste pesničkog oblikovanja, npr. → **sonet** (iako je najstariji poznati sonet sastavio Jakopo da Lentini, pesnik sicilijanske škole). Između 1150. i 1250. ta se poezija posebno razvila na dvorovima u Nemačkoj (→ **Minnesang**), zajedno sa ostalim oblicima srednjovekovne *d. k.*, kao što su didaktična poezija (→ **didaktična književnost**), → **dvorski ep** i roman. Za vreme vlade Fridriha II Hoenštaufena (1194—1250) razvila se na njegovom dvoru u Palermu ital. varijanta trubadurske poezije → **sicilijanska pesnička škola**, koja se smatra prvom pesničkom školom na narodnom jeziku u Italiji. Međutim, ta se poezija razlikuje od trubadurske poezije u Provansi i u Nemačkoj, jer je nastala u posebnim uslovima, u okviru snažne centralizovane države. »Ma koliko da je bio »dvor«, tj. rafinirani ambijent, dvor Fridriha II bio je, pre svega, moderni i laički dvor jedne centralizovane birokratske države, a ne više jedan od onih feudalnih zamkova u kojima su osećanja viteške odanosti ženi, prečišćena i rafinirana senzualnost, elegantni poetski profesionalizam našli svoje prirodno mesto. Iz toga proizlazi da je sicilijanska poezija, prenoseći feudalno-provansalske teme u svet koji je feudalizam ignorisao ili upoznao

u mnogo blažoj formi, lišila te teme onoga što je u njima bilo proživljeno i pretvorila ih u čiste poetske sheme, u uzvišeno i zatvoreno literarno stvaranje koje je davalo prestiž onome ko se njime bavio i okupljalo sve te pesnike u krug duhovnog bratstva« (G. Petronio). Kao što je posle rata protiv katara u južnoj Francuskoj u prvoj polovini 13. v. uništena provansalska kultura i njena književnost, tako se, propašću dinastije Hoenštaufena u drugoj polovini 13. v., ugasila i sicilijanska pesnička škola u Italiji. Međutim, izvesne postavke trubadurske poezije nastavili su dalje da razvijaju građanski pesnici u komunalnom društvu koje se tada razvijalo u Italiji, kao G. D'Areco, G. Gviniceli, G. Kavalkanti, Dante i Petrarca, a, po ugledu na njih, i dubrovački pesnici 16. i 17. v. — 2. U renesansi, italijanski dvorovi su bili idealni centri kulture i književnosti. Raspad komunalnog društva, stvaranje sinjorija, a zatim principata, uslovalo je i formiranje mnogobrojnih dvorskih nukleusa u Italiji. Najznačajniji su bili papski dvor u Rimu, dvor Medičijevih u Firenci, vojvoda od Este u Ferari, Viskontijevih a docnije Sforca u Milanu, dvorovi u Urbinu, Mantovi, Napulju itd. Književnici i umetnici, najčešće građanskog porekla, nalazili su na dvorovima vladare → **mecene** i, za nešto laskanja i hvaljenja, dobijali značajne nagrade. Na renesansnim dvorovima, od književnih rodova cvetali su romantično-viteški ep (→ **dvorski ep**), traktat o lepom ponašanju i vladanju na dvoru, lirski poezija, a početkom 16. v. i komedija i tragedija (→ **dvorsko pozorište**). Navedeni književni rodovi nalazili su u renesansi svoj razlog postojanja prvenstveno na dvorovima. Dvor predstavljao ideal života, i književnost koja se na njemu razvija nema isključivo za cilj da zadovolji političke zahteve princa već da izrazi i pogled na svet dvorjana (*cortegiani*), njihove aspiracije ka lepom i uzvišenom, težnju da na okrutnost svakodnevnog bitisanja i na mnogobrojne političke zločine bace plašt idealnog života punog lepote, ljubavi i dostojanstva. Ta se tendencija najbolje izrazila u *Il libro del Cortegiano* (*Knjiga o dvorjaninu*) Baldesara Kastiljonea, za koga je sam car Karlo V, u posmrtnom slovu održanom u Toledu 1529. g., rekao: »Kažem vam da je umro jedan od najboljih vitezova na svetu«. Kastiljoneov traktat u obliku dijaloga, *Knjiga o dvorjaninu*, koji sa traktatom Đovanija Dela Kaza *Galateo* predstavlja najveći domet svoje vrste u renesansnoj književnosti, govori o tome kakav treba da bude savršeni

dvorjanin, čime treba da se bavi, kako da se ponaša, na koji način da se udvara damama na dvoru, kakav treba da bude njegov moralni i religiozni pogled na svet. Ambijent Kastiljoneovog traktata je dvor Federika de Montefeltra u Urbinu, na kojem je i Kastiljone boravio, a koji je, po lepoti i mecenatstvu, bio u to vreme jedan od najznačajnijih dvorova u Italiji. Među centrima renesansne književnosti posebno je značajan dvor Medičijevih u Firenci, na kojem su delali pisci na narodnom ital. jeziku, Luidi Pulči, tvorac epa *Morgante*, Lorenzo de Mediči, pisac pastorala i rustikalnih i karnevalskih pesama, i humanista Anđelo Policijano, koji je, između ostalog, napisao pozorišni komad sa mitološkom temom, *Orfej*, i time udario temelje pozorištu na ital. jeziku (→ **dvorska drama**). Pored dvora u Firenci značajnu ulogu igrao je i papski dvor u Rimu, na kojem je boravio Pijetro Aretino, najlascivniji pisac renesanse i veliki kritičar dvorskog života; zatim dvor u Ferari, na kojem se razvio renesansni ep (Bojardo, Ariosto, Taso) i gde su se izvodile prve komedije. Za dvor u Ferari vezana je i Tasova polemika protiv dvora i dvorjana. U raspi *Il Malpiglio ovvero della corte*, Taso analizira ličnost dvorjanina i smatra da je Kastiljoneova predstava zastarela i da dvor nije mesto na kojem se ljudi skupljaju zbog ideala, već zbog počasti i da je cilj dvorjanina servilnost, a ne upravljanje. — 3. Na dvorovima u Evropi u 17. i u 18. v. razvila se specifična varijanta *d. k.*, tzv. poezija → **baroka**, čiji su nosioci bili dvorjani većinom građanskog porekla. Iako izrasla u doba apsolutizma, ta je poezija izrazito moralistička, propagira stoičke ideale i najavljuje burne promene koje će, krajem 18. v., praktično dokrajčiti feudalni društveni poredak u Evropi. Osim u poeziji, ti se ideali odražavaju i u → **pustolovnom romanu** i u novostvorenoj drami. I pored toga što nastaje i što se širi na dvorovima, to je književnost buržoazije u njenom herojskom trenutku, u trenutku kada ona postaje nosilac revolucionarnih ideja i naprednih društvenih kretanja.

Lit.: P. Rajna, *Le corti d'amore*, 1890; H. Spanke, *Deutsche und französische Dichtung des Mittelalters*, 1943; J. Burckhardt, *Kultura renesanse u Italiji*, 1953 (prev.); F. De Sanktis, *Povijest italijanske književnosti*, 1955 (prev.); F. Martini, *Deutsche Literaturgeschichte*, 1958; N. Stipčević, *Pijetro Aretino u svom i našem vremenu*, 1961, predgovor za: P. Aretino, *Dvorska i druga posla*, 1961; M. Pantić, *Poetika humanizma i renesanse*, 1—II, 1963; H. De Boor, »Die höfische Literatur«, *Geschichte der deutschen Literatur*, 1964; E. Sekvi, *Italijanska renesansna komedija*, 1965; M.

Huby, *L'adaptation des romans courtois en Allemagne*, 1968; G. Petronio, *L'attività letteraria in Italia*, 1969<sup>10</sup>; E. Köhler, *Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik*, 1977. S. Mu.

**DVORSKI EP** (nem. *höfisches Epos*) – Sr. forma epskog pesništva na evropskim dvorovima u kojoj se idealizuje dvorski život. Okosnicu tog u suštini aristokratskog, viteškog epa čini tzv. → **bretonski ciklus**, keltska saga o kralju Arturu i o njegovim vitezovima Okruglog stola. Pored kralja Artura, junaci tog ciklusa, u kojem se viteški podvizi mešaju sa magijskim i fantastičnim, jesu: Tristan, Lancelot, princ Valijant, čarobnjak Merlin, čarobnica Morgana i dr. Međutim, pored sage o kralju Arturu, *d. e.* koristi i motive iz antičke mitologije i istorije (trojanski rat, Enejina lutanja, Aleksandrova osvajanja) kao i orijentalne motive. Ponekad se u *d. e.* upliću i motivi junačkog epa o podvizima Karla Velikog i njegovih paladina u borbama sa Mavrima iz tzv. »karolinškog ciklusa«. Ipak karolinški junački ep tokom čitavog srednjeg veka ostaje pretežno narodski i demokratski i razvija se u obilju pučkih varijanti (npr. franko-venetski ep u severnoj Italiji), dok se bretonski ep razvija u dvorskom i aristokratskom ambijentu. Tek u 15. i u 16. v. italijanski pesnici Pulči, Bojardo i Ariosto spajaju elemente bretonskog i karolinškog ciklusa i stvaraju fantastični ili romantični ep ital. renesanse. Sr. *d. e.* je nastao u feudalnom društvu i odražava njegova shvatanja i ideale. Tematika i motivi su mu ustaljeni, a junaci do krajnosti idealizovani, tako da je osnovna razlika između dvorskog i junačkog epa baš u tome što u prvom idilični elementi odnose prevagu nad herojskim. *D. e.* ne karakteriše dublja religiozna ili nacionalna osećanja, već težnja za viteškim i ljubavnim avanturama koje se odvijaju u potpuno nestvarnom svetu. Junak *d. e.* je vitez koji čitav svoj život podređuje zakonima časti, uglađenosti i ljubavi. Odmerenosti u slikanju života odgovara na formalnom planu uglaćenost stiha koja dovodi do monotone versifikacije. Osnovni motivi *d. e.* vode poreklo iz severnih zemalja naseljenih Keltima, iz Velsa, Irske, Kornvola, iz legendi koje su u tim zemljama nastale i koje su duboko izrazile poetičnost i misticizam tog naroda. Posredstvom severnofrancuskih → **truvera** i njihovih sastava o kralju Arturu, Tristanu itd., *d. e.* se proširio po čitavoj Evropi, a posebno po nemačkim dvorovima. U Italiji, u komunalnom društvu koje se tada razvijalo, mnogo su više uspeha imali prozni

sastavi, srednjovekovni romani sa motivima iz bretonskog ciklusa. U Francuskoj je nastao i viteški ljubavni roman *Floire et Blanchefleur*, čije su mnogobrojne varijante preplavile Nemačku i Italiju. Između ostalih, i Bokačo je taj motiv uzeo za svoj roman u prozi *Filocolo*, njegovo prvo značajnije delo, a u isto vreme i prvi umetnički roman u ital. književnosti.

Lit.: F. De Sanktis, *Povijest italijanske književnosti*, 1955; F. Martini, *Deutsche Literaturgeschichte*, 1958; M. Pantić, *Poetika humanizma i renesanse*, I, 1958; Ž. Bedije, *Roman o Tristanu i Izoldi*, 1964; G. Petronio, *L'attività letteraria in Italia*, 1969<sup>10</sup>; E. Köhler, *Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik*, 1970; H. de Boor, *Die höfische Literatur*, 1974. S.Mu.

**DVORSKI PESNIK** (nem. *Hofpoet*) – Profesionalni pesnik, zaposlen na dvoru, koji je u 18. v. rukovodio pesničkom stranom dvorskih svetkovina, a i sam stvarao prigodna pesnička dela. U to doba *d. p.* često su bili Italijani. Na bečkom dvoru tu dužnost je vršio najpre Apostolo Ceno, a zatim Pijetro Metastazio, najznačajniji italijanski pisci melodrama u 18. v. Značaj *d. p.* je u tome što je komplikovanoj i raskošnoj umetnosti poznog baroka suprotstavio racionalniju i trezveniju umetnost → **Arkadije**.

Lit.: G. Petronio, *L'attività letteraria in Italia*, 1969<sup>10</sup>. S.Mu.

## DVORSKI ROMAN → Viteški roman

**DVORSKO POZORIŠTE** (nem. *Hoftheater*) – Vrsta pozorišta koja je nastala na ital. dvorovima u 15. v. prikazivanjem klasičnih komedija pisanih lat. jezikom, i → **prikazanja**, koja više nisu imala za temu motive iz *Biblije*, već su obradivala mitološke teme, kao npr. »Orfej« A. Policijana. Prvi poznatiji autor renesansne učene komedije (→ **commedia erudita**), L. Ariosto napisao je za izvođenje na dvoru u Ferari pet komedija. Veliki broj pisaca u 16. v. pisao je komedije i tragedije za izvođenje na ital. dvorovima. Ital. komedija, a naročito »komedija del'arte« (→ **commedia dell'arte**), koja se javila posle učene komedije, izvodila se u 17. v. na dvorovima cele Evrope, gde su često gostovale putujuće družine ital. glumaca. Za vreme vladavine Karla IX u Francuskoj ital. družina Zavidnih dobija naziv *Comédiens du Roi*, njegov naslednik Anri III poziva u Pariz družinu kojom je upravljao F. Skala (pošto ju je prethodno video u Veneciji), kraljica Elizabeta dovodi u London harlekina D. Martinelija, a Luj XIII čak kumuje sinu njegovog brata Tristana, takođe čuvenog

harlekina. Iz tragedije u Italiji se razvila → **melodrama**, koja je, isto kao i »komedija del arte«, postala poznata i na dvorovima van Italije. Imperator Karlo VI pozvao je na svoj dvor u Beču najznačajnije ital. autore melodrama, najpre Venecijanca A. Cena, a zatim i samog P. Trapasija, nazvanog Metastazio (1730–1782), najpoznatijeg pisca melodrama u Italiji. Veliki deo svoga života Metastazio je proveo kao dvorski pesnik i dramaturg u Beču. Na taj način nastalo je nem. *d. p.* koje se najpre razvilo u Beču, zatim u Goti pod vodstvom Ekhofofa, i najzad u Manhajmu, Berlinu, Minhenu itd. *D. p.* u Engleskoj razvilo se pod kraj 15. v.: Henrih VIII, po ital. uzoru, uveo je na svom dvoru → **maskerate** i pozorišne predstave, kojima je rukovodio dramski pisac Dž. Hejvud. Međutim, tek u 16. v. eng. pozorište doživelo je svoj procvat, pa su krajem v. eng. glumci, poput ital. komičara, putovali po Francuskoj i Nemačkoj. Neki nem. kneževi imali su čak svoje stalne družine eng. glumaca, npr. H. Julijus, vojvoda od Braunšvajga i Moric, landgrof esenski. Oba ova kneza i sami su za svoje glumce pisali dramske tekstove. *D. p.* posebno je bilo razvijeno na fr. dvoru u 17. i 18. v. Kralj je priređivao razne zabave za svoje goste, a tri puta nedeljno na dvoru se prikazivala komedija, tragedija ili melodrama. Tako je versajski dvor doneo afirmaciju Rasinu i Molijeru. Osnivač *d. p.* u Rusiji bio je car Aleksej Mihajlovič. On je oko 1600. poručio iz inostranstva stručnjake koji znaju »komediju da prave«, ali ovaj pokušaj nije uspeo, pa se nešto kasnije obratio protestantskom pastoru u Moskvi, Nemcu J. Gregoriju. Iako nepripremljen za ovu vrstu posla, ovaj je prihvatio carski poziv, i prema biblijskom motivu sastavio *Komediju o Esfiri*. 17. oktobra 1672. u posebno sagrađenoj zgradi kod carskog letnjikovca u Preobraženskom selu izvedena je prva predstava koja je trajala 10 sati. Sestra Petra I, osnivača prvog javnog pozorišta u Rusiji, Natalija, imala je svoje pozorište smešteno u dvorskoj zgradi, za koje je i sama pisala tekstove. Predstavama u njenom pozorištu mogli su pored dvorjana prisustvovati i ljudi »prostog zvanja«. Za vreme carice Jelisavete osnovano je i Rus. pozorište na čelu sa dramskim piscem Sumarokovom, čiju su tragediju *Horev* 1750. izveli kadeti u dvorskom pozorištu. No i posle osnivanja rus. pozorišta naklonost dvora sačuvala su i fr. i ital. pozorišne družine.

Lit.: V. Dukat, *Slike iz povijesti engleske književnosti*. 1904; M. Martersteig, *Das deutsche*

*Theater im 19. Jahrhundert*, 1924; N. Pospelov, P. Šabliovski, A. Zerčaninov, *Ruska književnost*, 1947; J. Burckhardt, *Kultura renesanse u Italiji*, 1953 (prev.); F. Martini, *Deutsche Literaturgeschichte*, 1958 (*Istorija nemačke književnosti*, (prev.)), 1971; E. Sekvi, *Italijanska renesansna komedija*, 1965; G. Petronio, *L'attività letteraria in Italia*, 1969<sup>10</sup>; S. D'amico, *Povijest dramskog teatra*, 1972. (prev.). S.Mu.

**DVOSMISLENOST** — Svojsvo neke reči, sintagme, kompozicione jedinice ili celine književnog dela koje stvara više različitih mogućnosti njihovog poimanja ili tumačenja; dvoznačnost, višesmislenost. *D.* može imati pejorativno značenje ako obeležava nepreciznost izraza ili piščevog odnosa prema onome što opisuje; no u književnosti *d.* obično podrazumeva neku funkcionalnu modifikaciju ili obogaćenje značenja i najčešće se postiže isticanjem semantičkih mogućnosti neke reči koja je nosilac dva ili više značenja (→ **igra rečima**), ili dejstvom → **podteksta**, → **konteksta**, → **aluzije**, → **ironije**, → **asocijacije**. Najzad, u najširem smislu, *d.* se ostvaruje i zahvaljujući različitim mogućnostima poimanja i tumačenja međusobnih odnosa i dejstava pojedinih kompozicionih i jezičkih elemenata određenog književnog dela. Još Aristotel, govoreći o izrazima koji »daju utisak protivrečnosti«, ističe da »to treba ispitivati« i da je »prekor... za nerazložnost... opravdan« samo »onda kad pesnik bez ikakve potrebe donosi ono što je nerazložno« (*O pesničkoj umetnosti*, XXVI, prev. M. Đurić, 1966). Klasicističke poetike podrazumevale su da je misaona jasnost i određenost neophodna pretpostavka književnog izražavanja, iako su se klasicistički pesnici često koristili tehnikom dvosmislenog izražavanja (igra rečima, aluzija, ironija). U novije vreme, zahvaljujući pre svega odjeku na koji je naišla studija V. Empsona *Seven Types of Ambiguity*, 1931 (*Sedam tipova dvosmislenosti*), *d.* je postala jedan od osnovnih kritičkih termina, naročito u → **novoj kritici**. Empson podrazumeva da je *d.* u najširem smislu »svaka verbalna nijansa, ma koliko neznatna, koja stvara prostor za različite reakcije na istu jezičku jedinicu«. Prva, i arhetipska *d.*, po Empsonu, jeste »neka reč ili gramatička struktura koja deluje na nekoliko načina istovremeno«. Drugi tip *d.* Empson vidi u primerima u kojima se svako od »dva ili više značenja razrešava u jednom«. Treći tip *d.* je igra rečima: »dve ideje, koje su povezane jedino tim što su obe relevantne u kontekstu, date su istovremeno u jednoj reči«. Pod četvrtim tipom *d.* Empson podrazumeva

slučaj kad »dva ili više značenja jednog iskaza nisu međusobno usaglašena, ali se udružuju da bi rasvetlila neko složenije stanje piščevog duha«. Peti tip srećemo u slučajevima kad pisac sam sebi otkriva neku ideju u toku čina pisanja tako da u njegovom tekstu nailazimo, npr., na »poređenje koje se ni na šta tačno ne odnosi nego se nalazi na pola puta između dve stvari dok se pisac kreće od jedne ka drugoj«. U šestom slučaju iskaz je toliko neodređen da je »čitalac prinuđen da izmišlja svoje sopstvene iskaze koji su skloni da protivreče jedan drugom«. Sedmi i poslednji tip – »ili bar poslednji tip ove serije« – Empson vidi u primerima dosledno artikulisanog punog unutarnjeg protivrečja: dva značenja jedne reči predstavljaju »upravo suprotna značenja određena kontekstom, tako da je totalni efekat ukazivanje na fundamentalni rasep u piščevom duhu«. Odredivši široko ulogu i funkciju *d.* u književnom izražavanju, Empson je

snažno podstakao upotrebu ovog termina kao jednog od osnovnih izražajnih i stilskih određenja kojim se danas naročito služi ona kritika koja istražuje složenost, paradoksalnost, slojevitost i višesmislenost kao osnovna svojstva književnog dela. → **značenje.**

Lit.: W. Empson, *Seven Types of Ambiguity*, 1931; I. A. Richards, *The Philosophy of Rhetoric*, 1936; W. B. Stanford, *Ambiguity in Greek Literature*, 1939; J. D. Hubert, *L'esthétique des »Fleurs du mal«*, *Essai sur l'art poétique*, 1953; P. Wheelwright, *Metaphor and Reality*, 1962; N. Koljević, *Teorijski osnovi Nove kritike*, 1967; K. Bruks, »Jezik paradoksa«, *Izraz*, 1, 1967; W. Empson, »Sedam tipova dvoznačnosti«, *Mogućnosti*, 1968 (prev.). S.K.

**DVOSTIH** → Distih

**DVOSTRUKA RIMA** → Rima

**DVOZNAČNOST** → Dvosmislenost

---

# DŽ

---

**DŽAHILJA** (ar. *al-gahiliyya* – neznanje) – Termin kojim se u ar. tradiciji označava period pre pojave Muhameda, tj. period »neznanja božanskih zakona«. Glavni književni proizvod ovog perioda jeste stara ar. poezija. Pesnici su realni posmatrači sa smislom za opise i detalj, ali bez smisla za dublja razmišljanja. Zato je njihova poezija verna slika političkih i socijalnih prilika pre Muhameda i u vreme njegove pojave. Estetska

vrednost ove poezije činila se mnogima manjom od njenog istorijsko-filološkog značaja, ali je upravo ona uspostavila jezičke i estetske standarde koji će vladati gotovo ceom ar. poezijom. → **Mualake**.

Lit.: Ф. Бајрактаревих, »Пејзаж у старој арапској поезији«, *Зборник у част Б. Потоућа*, 1929; H. A. R. Gibb, *Arabic Literature*, 1966<sup>2</sup>.

M.Đu.

**DŽEPNA KNJIGA** → **Popularno izdanje**



# Đ

**ĐAČKE DRUŽINE** — Družine srpskih đaka koje su, po Skerličevim rečima, »radile na književnosti i na širenju nacionalne svesti i liberalnih ideja«. Politički gušene posle 1849. godine, đačke družine počinju da se ponovo formiraju početkom 60-tih godina. Družina srpskih đaka »Preodnica«, koja je osnovana u Pešti 1861. godine, izdala je 1863. godine zbornik »Preodnicu«, ispunjen mahom radovima L. Kostića, K. Ruvareca. Za razliku od »Preodnice«, koja je bila okrenuta čistoj književnosti, aktivnost đačke družine »Zora«, osnovane 1863. u Beču, bila je prevashodno u domenu dnevne politike. Tokom 60-tih godina u nizu gradova — Temišvar, Segedin, Prag, Minhén, Ženeva, Ciriš, Novi Sad, Beograd, Sr. Karlovcí, Sarajevo i dr. — osniva se i deluje veliki broj đačkih družina. Većina od njih bila je efemerna, ali nekoliko đačkih družina (pomenute: »Zora«, »Preodnica«, pa zatim, »Sloboda«, »Sloga«, »Pobratimstvo«) igrále su znatnu ulogu u našem književnom i političkom razvitku šezdesetih godina. Đačke družine bile su i preteče i »živi ogranci« → **Ujedinjene omladine srpske.**

Lit.: J. Skerlić: *Omladina i njena književnost*, 1906. Z.K.

**ĐŌRURI** — U početku se ovaj termin odnosio na popularne balade koje su se razvile u 15. v. za vreme Muromači Ere (1392—1573). One su recitovane uz muzičku pratnju. Prve balade su pevale o slavnoj lepotici »Đōruri«, za koju se pretpostavlja da je bila ljubavnica Jošicune — poznatog junaka iz jap. istorije. *Đ.* je takođe postao termin za rečitative → **bunraku** uz muzičku pratnju instru-

menta šamisen, a danas se uglavnom upotrebljava za tri vrste pozorišnih predstava: 1) Stari *Đ.*, ili komadi *Takemoto* Gidajū (1650—1714), koji se prikazuju u pozorištu lutaka, bunraku; 2) Komadi recitacije uz muzičku pratnju, koji se izvode na raznim prijemima. 3) *Kaluki Đ.* povezani sa → **kabuki** predstavama. Tako je već osnivač *Đ. Takemoto* Gidajū, (1650—1714), jap. pozorište lutaka mnogo približio *kabuki* drami, a najčuveniji *kabuki* pisac *Čikamacu* Monzaemon (1653—1724), proglašen božanski nadarenim zaštitnikom *kabuki* drame, bio je istovremeno pisac *đ.* komada, unoseći u pozorište lutaka elemente *kabuki*-ja i obratno. — Najčuveniji pisci pozorišnih komada *đ.* su: *Takemoto* Gidajū (1650—1714) i *Kijomoto* Endudajū.

Lit.: K. Donald, *The Battles of Coxinga; Čikamatsu's puppet plays, its background and importance*, 1951; Sh. H. Donald, *The Love Suicide at Amidjima (Shinjū Ten no Amijima)*, 1953; A. C. Scott, *The Puppet Theatre of Japan*, 1963. D.R.

**DURDEVSKE PESME** — Pripadaju drevnim ciklusima → **obrednih pesama** u doba prolećno-letnjih narodnih svetkovina koje su kod mnogih, civilizovanih i necivilizovanih, naroda slavile jačanje sunčeve svetlosti i toplote, dolazak proleća i obnovu života u prirodi. Ophod momaka okićenih listom, cvetom i šarenim vrpčama na čelu sa »Zelenim Đorđem« (»Zeleni Juraj«), oličenjem životvornog proleća, poznat je tradiciji evr. naroda kao i obredi posvećeni kultu bilja (»majsko drvo«, »omaje«). Zovu ih i *ladalice*, *ladarice*, prema pripevu *lado* i devojkama koje pevaju tokom »jurjevskih ophodnji«. *Đ. p.* su bile sastavni

deo veoma životnih i vedrih đurđevskih obreda (krajem aprila ili početkom maja) zasnovanih na paganskoj veri da bića i stvari deluju jedni na druge »tajnom simpatijom«, dodirom, sličnošću, prenošenjem: ko se ljulja na *drenu* biće »zdrav kao dren«, ko bere travu *zdravac* i njome se umiva biće dobrog zdravlja. Između paronomastičnih reči uspostavlja se kauzalni odnos zasnovan na verovanju u dejstvo reči koje se zvukovno, delom ili posve, slažu. Posebno su poetična devojačka vraćanja o suđeniku, ljubavna magija ostvorena u stihu i prozi u svakovrsnim paralelizmima slika i → **paronomazijama**: devojke su na Đurđevdan nosile *vodu* da bi bile *odvedene* itd. *Đ. p.* su sačuvalе tragove brojnih obreda vezanih za proletnje praznike: majski uranak i odlazak »u

bilje«, »u zdravac«, hvatanje rose pre sunčeva izlaska, ritualno umivanje i kupanje u mirisnoj cvetnoj vodi, pletenje venaca itd. *Đ. p.* prožimaju lirsku nežnost, magijski smisao cvetnih simbola i biljnih ornamenata, životna radost i optimistički duh paganskog osećanja jedinstva čoveka i prirode. Smatra se da je folklorna tradicija vezala široko rasprostranjenu hrišćansku legendu o sv. Đordu (pobedonoscu i zmajeborcu) za pagansku obrednost (kult proleća, biljaka i životinja), za mitološke predstave i usmene forme (pesme, legende, priče).

Lit.: А. Н. Веселовский, *Разыскания в области русских духовных стихов*, II, 1880; V. Nedić, *Antologija narodnih lirskih pesama*, 1969; V. Čajković, *Mit i religija u Srba*, 1973; *Мифы народов мира*, I, 1980. И.К.

---

# E

---

**EDICIJA** (lat. *editio* -- izdavanje) — Izdanje; tiraž; istovremeno ili kontinuirano izdavanje više različitih knjiga podjednako opremljenih ili objedinjenih naslovom; izdanja jednog izdavača. Može biti: prvo, ponovljeno, popravljeno, dopunjeno, skraćeno, kritičko, fototipsko, posthumno i dr. Z.B.

**EDIPOV MOTIV** — U književnosti veoma rasprostranjeni → **motiv** incesta dobio je naziv po junaku grčke → **mitologije**, tebanskom kralju Edipu, koji je ubio svoga oca i oženio se sopstvenom majkom. Mit o Edipu je jedna od osnovnih → **tema** ne samo grčke već i celokupne svetske književnosti od antike do naših dana. Njegovu najstariju poznatu književnu verziju predstavlja *Edipodija*, koja se pripisuje Kinetonu, a svakako najčuveniju Sofoklova tragedija *Car Edip*, koja je poslužila kao predložak za većinu kasnijih književnih obrada ovog motiva. Postoje, međutim, i dela u kojima se motiv incesta javlja sa sasvim drugim protagonistima: to je pretežno slučaj sa većim brojem srednjovekovnih → **legendi**, kao što je, na primer, ona u *Žitiju sv. Pavla Kesarijskog*, koja je dala osnovne elemente za narodne pesme o Nahodu Simeunu (Vuk, II, 13, 14). Po analogiji s mitom, Frojd je dao naziv *Edipov kompleks* nesvesnim težnjama deteta, koje se u kasnijim godinama mogu pretvoriti u potisnutu želju za incestom i imati dalekosežne posledice za psihički život ličnosti. Ovaj termin je jedan od stožernih pojmova psihoanalitičke teorije, pa prema tome i → **psihoanalitičkog metoda** tumačenja književnosti.

Lit.: → **Psihoanalitička kritika**.

M.Bu.

**EDITIO MAIOR** — lat. (veće izdanje) — Izdanje nekog starijeg, najčešće antičkog teksta koje sadrži potpun kritički aparat i objašnjenja intervencija u tekstu, istorijat i tumačenje rukopisa, registre i indekse, spiskove citiranih mesta, itd. Na osnovu *e. m.* pravi se, često istovremeno, → **editio minor** za manje naučne potrebe (studente i širu publiku). S.S.

**EDITIO MINOR** — lat. (manje izdanje) — Izdanje nekog starijeg, najčešće antičkog teksta, sačinjeno **ne** prema primarnim izvorima i rukopisima, već prema prethodnom izdanju (→ **editio maior**). Kritički aparat u *e. m.* dat je u izboru, jer je ovakvo izdanje namenjeno pre svega studentima i ekstenzivnom čitanju. Najčešće se → **indeksi** prenose u celini iz *editio maior*, a komentari u smanjenom obimu. Tekst je u *e. m.* obično integralan. S.S.

**EDITIO PRINCEPS** — lat. (glavno izdanje) — Prvo štampano izdanje nekog starijeg rukopisa; označava i svako prvo štampanje nekog rukopisa. S.S.

**EFEKT OTUDIVANJA** — »Fau-efekt« (nem. *Verfremdung* — otuđivanje) — U Brehtovom smislu označava udaljavanje, premeštanje nekog zbivanja ili karaktera iz sfere uobičajenog, svakodnevnog, na izvesnu → **distancu**, kako bi se omogućilo njihovo posmatranje, proučavanje i uočavanje njihove suštine. Breht želi da prikaže otuđenje sveta da bi podstakao na njegovu izmenu. Pišući o upotrebi *e. o.* od strane modernih građanskih književnika i umetnika, Breht veli: »Oni pokušavaju da šo-

kiraju posmatrača time što mu asocijacije zadržavaju, razočaravaju, dovode u nered, na primer time što neka žena na šaci ima oči umesto prstiju. I onda kada se radi o simbolima (žena gleda šakama), kao i kada se ekstremitet jednostavno ne završava onako kako se očekuje, nastaje izvestan šok, te šaka i oko bivaju otuđeni. Upravo time što šaka više nije šaka, nastaje jedna predstava „šake“, koja više ima veze sa običnom funkcijom toga instrumenta nego onaj estetski dekorativ koji nalazimo na 10000 slika. Ove slike su zaceo često samo reakcija na netotalnu besfunkcionalnost ljudi i stvari u našem dobu, to jest, one odaju jednu tešku smetnju funkcija... Takođe je i funkcija ove umetnosti sprečena u društvenom pogledu, tako da ni umetnost jednostavno više ne funkcioniše. Ona se završava, što se dejstva tiče, u jednom zabavljanju kroz rečeni šok. «Oдавde treba izvući posebno one rečenice u kojima se govori o »nevratanju iz otuđenosti« i o »prikazivanju teških smetnji funkcija« i uporediti ih sa onim što je Breht hteo da postigne korišćenjem metoda otuđivanja na svoj način: njemu je bila važna svrha, radi nje se koristio svim tehničkim sredstvima i metodima, pa i otuđenjem, tako da je upravo »vratanju iz otuđenosti« posvetio ogromnu pažnju, jer je ono omogućavalo saznanje one pojave, zbivanja, karaktera i dr. koji su bili prethodno otuđeni. Nadalje, njemu je bilo takođe stalo da pokaže kako, koliko i na koji način je funkcionisalo neko zbivanje, a ne da nam predstavi »smetnje funkcija« bez ukazivanja na njihov uzrok. Postepenim razvojem, usavršavanjem ove metode (što je posledica njegovih novih i filozofsko-političkih saznanja), od običnog prekidanja iluzija u pozorištu, došao je Breht i do otuđivanja kao istorizovanja, koje nipošto nije puko istorijsko konkretizovanje nekog događaja. Naprotiv, čisto reprodukovanje potpuno je nestalo, jer je ono, između ostalog, i služilo učvršćivanju i ponovnom oblikovanju tradicionalnog, postojećeg. »Rezultat otuđivanja je otkrivanje budućnosti u sadašnjem, nađe u postojećem, novog u starom i vaspitanje čoveka za političku produktivnost koja nadvladava staro i rađa novo u svrhu društveno-humanitarnog poboljšanja odnosa u svetu«, konstatuje jedan brehtolog. Neosporna je činjenica da se Breht-dramatičar služio metodom otuđivanja znatno pre nego što je taj pojam formulisao kao teoretičar svoga dramskog izraza. Ne može se sigurno reći kada je Breht prvi put upotrebio ovaj termin. 1936. g. piše Breht o tom pojmu, ali se koristi jednim drugim terminom: »Ent-

fremdung« — otuđivanje, dakle, istim onim izrazom kojim se koristio i Marks. Termin *Verfremdung* — otuđivanje nalazimo u napisu »Efekti otuđivanja u kineskoj glumačkoj umetnosti«, ali se ne zna pouzdano koje je godine taj napis nastao. To što Breht tek sredinom 30-tih godina teorijski raspravlja o tehnici otuđivanja, uvodeći i poseban termin, navelo je one koji su tragali za izvorima, da sve dovedu u vezu sa Brehtovim putovanjem u SSSR i da ustvrde da je Breht termin izveo iz rus. приём отстранения (često upotrebljavanog od strane → ruskih formalista). Sličnost Brehtovih teorija sa onima koje potiču iz rus. formalističke škole ipak je površna. Analiza rus. formalizma pokazuje da je njihov pojam »отстранение« (»očuđenje«) čisto umetnički proces i da je taj formalizam, u stvari, pobuna protiv didaktičkog u umetnosti, a u korist čisto estetskog. Formalisti, nasuprot Brehtu, teže umetnosti koja je nezavisna od života. Ako još znamo da se Breht služio nekim oblicima otuđivanja mnogo pre putovanja u SSSR, onda nam je jasno da pomenuta tvrdnja nije dokazana. Mi možemo u svakom slučaju nazvati srećnom činjenicu da Breht nije ostao pri istom terminu kojim se koristio Marks i to zbog toga što za Marksa *otudenje* ima značenje *stanja* u kome se društvo nalazi, dok je Brehtovo *otudivanje metod* kojim se postiže da gledaoci i čitaoci postanu svesni tog stanja. Breht je u svom poetskom postupku izdvojio izvesne društvene pojave, karaktere i zbivanja koji su ljudima izgledali sasvim obični i koje su prihvatili kao nužne, stavio ih u odnosu na nas na izvesnu distancu, napravio ih neobičnim, nama stranim, dozvolio nam da im se čudimo i da se pitamo da li mi to sve baš moramo da trpimo i dozvoljavamo. Rezultat je naše potpuno sagledanje tih pojava, uviđanje njihove suštine. Šema bi, dakle, bila sledeća: nešto što izgleda normalno, samo po sebi razumljivo — (pretvoreno u) neobično, ne-normalno, neshvatljivo — (rezultat) nešto što smo u suštini poetski sagledali. U ovom procesu Breht se služio distanciranjem. Ali ne tokom čitavog procesa: distanciranje je samo prvi korak. Sve ostalo što dolazi docnije služi upravo uklanjanju te distance, a baš taj poslednji potez ostavljen je samom gledaocu, kako bi njegov doživljaj bio dublji i plodonosniji.

Lit.: H. E. Holthusen, »Dramaturgie der Verfremdung«, *Merkur*, 1961, 15; E. Bloch, *Verfremdungen*, 1, 1962; E. Nündel, *Das Prinzip der Verfremdung in der Dichtung*, 1971. P.K.

**EFEMERIS** (gr. ἐφημερίς — dnevnik) — Dnevnicu, u prvom redu oznaka za vojne dnevnik Aleksandra Velikog. Pored toga, *e.* se zvao i svakodnevni registar finansijskog poslovanja, zatim kalendar ili astronomske tablice koje su pokazivale niz unapred izračunatih položaja nekog nebeskog tela u određene datume. Danas u bibliotekarstvu oznaka za novine, časopise i druge periodične spise, naročito naučne. → **Dnevnik**. K.M.G.

**EGO-FUTURIZAM** (od lat. *ego* — ja i *futurum* — budućnost) — Grupa rus. futurista, osnovana u Petrogradu 1911. godine. Pripadali su joj osnivači I. Severjanjin i K. Olimpov, rani V. Šeršenjevič i G. Ivanov, I. Ignatjev, V. Gnjedov, P. Širokov, D. Krjučkov i dr. Program *e.-f.* je izložen u Severjanjinovom *Prilogu Ego-futurizmu* (1911), u brojnim tekstovima lista *Petrogradski telal* (1912), u nekoliko manifesta (»Tablice«, »Doktrine«, »Povelja«) i devet zbornika grupe (1912—1913). Egofuturisti su negovali kult umetnikovog »Ja«, zalagali se za intuitivno stvaralaštvo, radili na ritmu stiha i tvorbi reči. Godine 1913. glavni teoretičar grupe je postao I. Ignatjev, pošto se Severjanjin povukao; to, ipak, nije spasilo *e.-f.* od raspadanja, koje je, takode bez uspeha, pokušao da spreči V. Hovin, kritičar i izdavač časopisa *Začarani putnik* (1913—1916), nastojanjem da se *e.-f.* obnovi vraćanjem na pozicije ranog dekadansa i impresionizma.

Lit.: *Литературные манифесты. От символизма к Октябрю*, 1929; *Манифесты и программы русских футуристов*, 1967; V. Markov, *Russian Futurism: A. History*, 1968. M.J.

**EGOLOŠKA KRITIKA** (lat. *ego* — ja) — Oblik kritike koji polazi isključivo od kritičareve ličnosti, stavljajući sve podsticaje i težnje ove ličnosti u središte posmatranja. Na ovaj način *e. k.* u sebi sadrži obilje stavova, koje valja različito vrednovati. Ona može biti zasnovana na biološkim osnovama, te polazi o instinkta i nagona. U svojoj egocentričnosti ona će biti često sklona da uvredi i povredi, pa je uopšte izraz želje za samoisticanjem. Ona je u vezi sa određenim tendencijama u filosofiji (npr. M. Štirnera). *E. k.* je krajnji oblik subjektivne kritike, odraz bezobzirnosti do koje ova može ići. Nasuprot *e. k.* nalazi se, u okviru objektivne kritike, izrazito altruistička kritika, koja želi da pomaže, da bodri i ohrabruje. U drugom smislu, termin *e. k.* znači usmerenost isključivo na pesnikov ili piščev ego, pa je u tom slučaju jedan od

pristupa koji posmatranje odvajaju od literarnog dela i upućuju na čovekovu ličnost, pa otuda vode u psihologizam. Z.K.

**EGZEGEZA** (gr. ἐξήγησις — objašnjenje). — Postupak koji su primenjivali ranohrišćanski teolozi i filolozi, tumačeći tekstove → **Biblije**. *E.* je najčešće bila alegorijska (v. → **alegoreza**), što znači da se u opisima, događajima i u konstrukciji tražio skriveni, viši smisao; često je takvo tumačenje imalo za cilj da dá prihvatljivo objašnjenje za nejasna mesta ili kontradikcije u tekstu. *E.* filozofski obrazovanih hrišćana, kao što su bili Filon iz Aleksandrije, Origen, Klement iz Aleksandrije i dr. (među lat. tumačima Tertulijan i Hilarije) imale su za cilj i manje ili više suptilno privlačenje učenih vernika, ili napade na jeresi i odbranu vladajuće teološke doktrine. *E.* su imale ogromnu ulogu u formiranju simboličke slike sveta, koja je u najvećoj meri odredila civilizaciju i umetnost srednjeg veka. Sem alegorijske *e.*, neki su ranohrišćanski teolozi (Hijeronim) uveli istorijsku *e.*, sa hronološkim ispitivanjem. Kombinacija ove dve *e.* bila je osnova sr. egzegetici. S.S.

**EGZEMPEL** (lat. *exemplum*, pl. *exempla* — primer) — Kratka priča, anegdota ili istorijski događaj ispričani zato da potkrepe neku moralnu pouku ili ilustruju misao. U antičkoj retorici jedan od osnovnih retoričkih dokaza. Po Aristotelu svi dokazi u besedi dele se na *entimenu* (retorički silogizam) i *primer* (retorička indukcija). Kao primeri koristile su se obično istorijske i druge opštepoznate činjenice, pojedinsti iz mitova ili pesničkih dela, basne. U sr. v. navođenje primera jedan je od osnovnih postupaka u propovedi. U antici, sr. v. i renesansi primeri su sakupljeni u zbirke koje su bile namenjene svim ljudima od pera. Jedna od najstarijih bila je zbirka Valerija Maksima u devet tomova, nasledena iz antičkog doba, a kasnije stalno dopunjavana. Pod njenim uticajem nastajale su nove zbirke u koje su uvođeni primeri kako iz antičke, tako i iz moderne istorije i književnosti. Najviše ih ima u 16. v. Primeri su u njima klasifikovani po temama kako bi se lakše mogli koristiti. Od naših pisaca primerom kao dokaznim sredstvom služi se često Dositej Obradović. Po svim njegovim delima rasuti su primeri raznovrsni po svom poreklu i karakteru. Kod njega nalazimo takode male zbirke primera tematski raspoređenih: o prijateljstvu, o ljubavi prema otadžbini, o ljubavi

prema nauci, o slavnim ženama (*Sobranije*, gl. XI–XIV). J.D.

### EGZISTENCIJALIZAM (fr. *existentialisme*)

— Filozofski pravac i doktrina koji su imali i još uvek imaju dubokog odjeka u literaturi i umetnosti. Koreni *e.*, po mišljenju E. Munijea, sežu u daleku prošlost, u antiku. Po Munijeu i Ž. Valu, nesvesni egzistencijalisti bili su već Sokrat i Platon, zatim stoičari, sv. Avgustin, sv. Bernar, Paskal i Men de Biran. Moderni *e.* počinje sa Kjerkegorom, iza koga slede Hajdeger, Jaspers; u pravom smislu reči egzistencijalisti su Žan-Pol Sartr, Merlo-Pontij, Kami. *E.* polazi od sledećih pitanja: da li egzistencija prethodi esenciji, tj. da li biće prethodi suštini ili obratno. Materijalisti s pravom smatraju da su ova dva elementa neodvojiva, da je Platonovo deljenje ove dve kategorije čisti idealizam, i da je esencija determinisana fizičkim bićem, materijom. Te antitetičke kategorije hoće da izmire Luj Lavel, tvrdeći da »egzistencija u čoveku prethodi esenciji«, ali da ova druga predstavlja pravu ljudsku vrednost. Podela na filozofe »esencijaliste« i »egzistencijaliste« bila bi isuviše gruba, na što nas upozorava kompetentni Žan Val. Po njemu, treba odvojiti filozofe egzistencije, kao što su Hajdeger i Jaspers, od egzistencijalističkih filozofa tipa Sartra, Simona de Bovoara, Merlo-Pontija i dr. Neki pripadnike ovog pravca dele na »ateističke« i »religiozne« egzistencijaliste. U poslednje vreme pojedinci odriču *e.* filozofska svojstva, te ga više cene kao literaturu. No bez obzira koje vidove ima moderni *e.*, on je intenzivno na poprištu ideja i deluje kako na mlade boeme iz *Café de Flore*, tako i na naučnike i profesore. Ta popularnost *e.*, koja se oseća čak i u proizvodnji zabave, bila je povod za strogi E. Munije *e.* nazove »apsurdnom modom našeg stoleća.« No ova filozofija strepnje, počev već sa Kjerkegorom pa do Sartra, predmet je žestokih polemika u kojima učestvuju svi značajniji filozofi, bilo da su katolički ili marksistički nastrojeni. *E.* je prodru u mnoge duhovne oblasti jer je odgovarao savremenoj klimi duha, u uslovima izrazitih društvenih protivrečnosti, stoga što se često predstavlja u primamljivom literarnom duhu. Tako najvažniji predstavnici *e.* svoje misli najčešće izražavaju na veoma književni način. Od svih pomenutih filozofa najveću pažnju privlači Žan-Pol Sartr. Ne samo što je on radikalizovao sistem *e.* i izbrusio ga do najtananijih nijansi, već i zato što se borio da ga predstavi kao dalju razradu stvaralačkog marksizma i što ga je vrlo uspešno uneo u

pozorište, roman, novelu i književnost uopšte. Svoja shvatanja o *e.* Sartr je izneo u sledećim delima: *Biće i Ništavilo* (*L'Être et le Néant*), *Egzistencijalizam je humanizam* (*L'Existentialisme est un humanisme*), *Razmišljanja o jevrejskom pitanju* (*Reflexions sur la question juive*), *Kritika dijalektičkog razuma* (*Critique de la raison dialectique*) i dr. Svoj ateizam, društveni antikomformizam, svoje shvatanje morala i slobode Sartr neumorno izlaže kroz svoja umetnička dela, bilo da je reč o pozorišnim komadima, (*Muhe*, *Bludnica dostojna poštovanja*, *Prljave ruke*, *Iza zatvorenih vrata*, *Zatočenici iz Altone* i dr.), ili romanima (*Mučnina*, *Putevi slobode*), ili novelama, kao što je *Zid*. U njima se ne samo iskazuju Sartrove egzistencijalističke ideje, već i jedan humanistički stav, možda suštinski iskazan u sledećim rečima: »Slobodni izbor koji čovek čini sa samim sobom, identifikuje se apsolutno sa onim što se zove sudbina«, »čovečanstvo počinje s druge strane očajanja«, »osnovna ljudska dužnost je borba za slobodu i solidarnost sa obespravljenima«. Jer, čovek koji se angažuje, ne samo za sebe, već i za čovečanstvo, ne može se otrgnuti osećanju svoje potpune i duboke odgovornosti. Sartr je posebno zanimljiv po svojim shvatanjima odnosa filozofije i književnosti, kao i po svom tumačenju teatra. On u najvećoj meri podređuje literaturu filozofiji. Razbistrivši pojmove, filozof ih stavlja »u situaciju«, tj. u roman ili dramu, da bi ih »ilustrovao, da bi ih oprobao, a i da bi ih propagirao«. Otuda, tamo gde je Sartr previše »šilerizirao«, tj. gde je pretvarao svoje junake u trubače ideja *e.* a od pozorišta pravio debatni klub profesionalnih egzistencijalista, njegova je umetnost gubila od svoje vrednosti. U drugim slučajevima, kada je uspevao da se filozofija i umetnički izraz organski stope u književnu celinu, Sartr je stvorio izvrsna dela. Sartr traži od modernog pisca da bude neprestano angažovan, odgovoran za sudbinu sveta. Otuda i njegova oštra kritika protiv pisaca koji se zatvaraju u → **kulu od slonovače** ili postaju zabavljači mecena i bulevarske publike. Prigrli epohu, po Sartru, znači socijalno se angažovati, nastaviti tradiciju Voltera ili Žida, založiti se na suštinskim pitanjima vremena. Književnost i umetnost su samo specifični vidovi takvog angažovanja. Za njega, kao i za Voltera, svi su rodovi dobri ako su efikasni. U svojoj čuvenoj studiji *Šta je književnost* Sartr raspravlja o njenoj funkciji u sledećim poglavljima: »Šta znači pisati«, »Zašto pisati«, »Za koga se piše«, »Situacija pisaca u 1947. godini.« U tu svrhu pravi paralelu izme-

du poezije, proze, muzike i slikarstva. Prozu stavlja na jednu stranu, a poeziju, muziku i slikarstvo na drugu. Poezija se ne služi rečima na isti način kao proza. Odnosno, prozaist se služi rečima, a pesnik rečima služi. Čovek i prozaist su »s one strane reči, blizu stvari, a pesnik s ove strane, van stvari«. »Čim prozaista počne da izlaze svoja osećanja, on ih rasvetljava, a pesnik, naprotiv, čim ulije strasti u svoju pesmu, prestaje da ih raspoznaje: reči ih preuzimaju, prožmu se njima i preobražavaju ih... Emocija je postala stvar, ona sada ima neprozirnost stvari, ona je zamagljena dvosmislenim svojstvima reči u koje su je zatvorili«. Zbog toga između proznog pisca i pesnika »nema ničeg zajedničkog sem pokreta ruke, koja beleži slova. Inače, njihovi svetovi su sasvim odvojeni«. Sartr proznom piscu postavlja vrlo složene zadatke, zahtevajući od njega da se upita: imam li što da kažem, šta vredi truda da bude saopšteno, jer »govoriti znači delovati«. Prema tome, Sartr ne može da zamisli pisca prozaistu koji stvara ne angažujući se. U četvrtom poglavlju svoje studije Sartr najoštrije optužuje mnoge savremene pisce za buržoaznost. Boreći se protiv svih vidova korozije duha, Sartr traži da literatura bude neka vrsta higijene sveta. Revolucionarna književnost treba da bude sinteza *praxisa* i *exisa*, posedovanja i postojanja. Kao takva, ona se obraća radničkoj klasi kao jedinoj revolucionarnoj publici.

Lit.: F. Jeanson, *Sartre lui-même*, 1937; J. Canapa, *L'existentialisme n'est pas un humanisme*, 1947; P. Foulquié, *L'existentialisme*, 1947; G. Lukacs, *Existentialisme ou marxisme?* éd. 1948; M. Bense, *Was ist Existenzphilosophie?*, 1951; J. Wahl, *Petite histoire de l'existentialisme*, 1952; Isti, *Les philosophies de l'Existence*, 1954; B. Zihlerl, *Književnost i društvo*, t. I, 1958; S. Marić, *Metafizički roman* (Predgovor romanu *Putevi slobode*), 1958; A. W. Levi, *Philosophy and The Modern World*, 1959; P. Prini, *Esistenzialismo*, 1959; A. Santucci, *Esistenzialismo e filosofia italiana*, 1959; I. Murdoch, *Sartre*, 1959; W. Fowlie, *A. Gide to contemporary French Literature*, 1959; U. Scarpelli, *Esistenzialismo e Marxismo*, 1960; S. Marić, Predgovor knjizi Ž. P. Sartr, *O književnosti i piscima*, 1962; J. A. Wahl, *Existence et pensée (de Kierkegaard à Sartre et de Valéry à Claude)*; *entretiens sur les philosophies et sur quelques poètes de l'existence*, 1963; G. Marcel, *La dignité humaine et ses existentielles*, 1964; R. Ingarden, *Der Streit um die Existenz der Welt*, Bd. 1–2, 1964–1965; H. Barth, *Erkenntnis der Existenz. Grundlagen einer philosophischen Systematik*, 1965; A. Genova, *What is existentialism*, 1965; M. A. Presas, *Filosofia de la existencia*, 1965; A. M. Barnier, *Les existentialistes et la politique*, 1966; J. B. Lotz, *Sein und Existenz: kritische Studien in systematischer Absicht*, 1966; G. F. Novack, *Exi-*

*stentialism versus Marxism: Conflicting Views on Humanism*, 1966; R. Sinari, *Reason in existentialism*, 1966; W. Spanos, *A casebook on existentialism*, 1966; N. Abbagnano, *Mogućnost i sloboda*, 1967; R. C. Kwant, *Soziale und personale Existenz. Phänomenologie eines Spannungsbereiches*, 1967; M. Laman, *Existencialismo y literatura*, 1967; *Phenomenology and existentialism*. Ed. Edward N. Lee... 1967; A. Stern, *Sartre, his philosophy and existential psychoanalysis*, 1967; G. A. Schrader Georg, *Existential philosophers. Kierkegaard to Merleau-Ponty*, 1967; Z. Tordai, *Existence et réalité, polémique avec certaines thèses fondamentales de «L'Être et le néant» de Sartre*, 1967; A. S. Gerard, *Les tambours du néant. Essai sur le problème existentiel dans le roman américain*, 1969; P. A. Rovatti, *Che cosa ha detto Sartre*, 1969; E. Kern, *Existential thought and fictional technique: Kierkegaard, Sartre, Beckett*, 1970; *Filosofija marksizma i egzistencijalizma*, 1971. R.J.

**EGZORCIZAM** (od gr. ἐξορκισμός – zaklinjem) – Ukročivanje zlih duhova (đavola), sticanje vlasti nad njima pomoću određene formule i prizivanja natprirodnog bića, isterivanje tih duhova iz tela kao magijsko-verski obred koji je imao veliki značaj u starijim religijama, ali i u hrišćanstvu, gde dobija posebni smisao: i hrišćani naime veruju u postojanje zlih duhova što se useljavaju u telo i izazivaju duševno oboljenje, koje su sveštenici, pa čak i laici, tzv. *egzorcisti*, uglavnom sugestijom, uspešno lečili. Kasnije, kada se c. pretvorio u fanatičnu ideju, hrišćanska crkva progoni duševno obolele kao da oni vredaju verske istine.

M.D.

**EGZOTERIČAN** (gr. ἐξωτερικός – spoljni, opšti, javan) – Delo namenjeno opštoj upotrebi, za one koji ne pripadaju određenoj, zatvorenoj i posvećenoj zajednici, školi, krugu. Supr. od → **ezoteričan**. Aristotelova dela se npr. dele na e., namenjena širem krugu čitalaca i ezoterična – za učenike njegove škole. E. stil: jasan, čitljiv.

Sl.P.

**EGZOTIČNA KNJIŽEVNOST** (gr. ἐξωτική – doneto iz stranih zemalja) – Vrsta lepe književnosti koja obrađuje motive, opisuje naravi, običaje i ljude iz dalekih krajeva i kontinenata. Ovakva književnost se javlja vrlo rano u periodu čovekovih napora da otkrije opasnosti, strašnih bitaka i fantastičnih događaja, čudovišnih i nadrealnih bića ne krije se čovekova težnja za maštovitim fabuliranjem, iskazivanje njegovog straha prema silama jačim od njega. Otuda priče o strašnim aždajama, o zavodljivim sirenama, čarobnicama, zmajevima, tamnim vilajetima, začaranim

šumama itd. Primerima egzotične literature mogu se smatrati *Ep o Gilgamešu*, priče iz dela *Hiljadu i jedna noć*, delovi iz *Mahabharate*, *Odiseja*, finska *Kalevala*, kirgiski epos *Manas* i dr. *E. k.* je naročito razvijena u → **baroku**, u vidu → **viteškog romana** (Cezen, A. Ulrih fon Braunšvajg i dr.). Egzotizam brojnih dela iz 18. v. Monteskejeova *Persijska pisma*, više Volterovih ostvarenja (*Zaira*, *Siroče iz Kine*, npr.), Rusovljeva slavljena »dobrog divljaka« nose filozofski pečat, sa prosvetiteljskim tendencijama. Romantizam donosi novi talas egzotizma, naročito interesovanje za »Orijent« (Igo, Fromantel, Bajron i dr.). Flobert unosi sa svojom *Salambom* istorijsko-socijalni egzotizam; *Guliverova putovanja* su vid satiričnog egzotizma (nastavak volterijanskog egzotizma). Kolonijalna osvajanja u 19. i 20. v. kod nekih pisaca bila su povod da svojim pisanjem produže neoromantičarski rusistički egzotizam (Kipling, P. Noli, Žid, Dž. Forster, dr Albert Švajcer, Gandi). Moderni egzotizam ima nekoliko nijansi: bodlerijanski, »hašišni«, poovski – fantastično-morbidni, velsovski – »kosmički egzotizam«. Vrsta → **eskapizma**, spasavanje od zavičajne civilizacije lutanjem kroz »egzotične« zemlje, manifestuje se u lozinki: *partir* (otputovati). Ona je moto P. Morana, M. Šedrina, P. M. Orlana, Ž. Siperiela i dr. R.J.

**EHO** (gr. ἦχώ – jeka, odjek) – Pesnička figura koja se sastoji u ponavljanju poslednjeg sloga reči ili čitave reči u rečenici tako da to ponavljanje daje određen smisao. Interesantno je da u renesansnoj ital. i dubrovačkoj pastoralu *e.* predstavlja nevidljivo lice koje ponavljajući poslednje reči ili slogove daje odgovore na postavljena pitanja zaljubljenih. Podražavajući ital. piscima, Dubrovčanin V. Skvadrović u *Mačušu i Čavalici*, napisao je efektnu scenu sa *e.*: »Ovo mjesto svako u vreme / Ime naše ovdje ostaće...«

Lit.: D. Pavlović, *Iz književne i kulturne istorije Dubrovnika*, 1955. S.I.P.

**EJDETIKA** (od gr. εἶδος – prasluka, prauzor, lik i ideja, pojam) – 1. U psihologiji: prema Jenšovom učenju, duševna dispozicija koja se naziva »ejdetska«, u vezi sa određenim tipovima konstitucije, pretežno u dece, mladih osoba i primitivaca, ali igra izvesnu ulogu i u psihologiji nekih umetnika, karakteriše se tako živim predstavljanjem da se ovo ne može razlikovati od neposrednog opažanja. – 2. Učenje o suštini u Huserlovoj transcendentalnoj fenomenologiji gde »Eidos« znači *suštinu* i gde

Huserl razlikuje ejdetske nauke od činjeničkih nauka.

Lit.: E. Husserl: *Die Idee der reinen Phänomenologie und die transzendente Philosophie*, 1913; F. R. Jaensch, *Die Eidetik und die typologische Forschungsmethode*, 1933. M.D.

**EKFONETSKI ZNACI** (gr. ἔκ – uz i φωνή – glas, prema tome – propratni, nadredni znakovi) – Za razliku od slova, koja označuju glasove, *e. z.* opisuju prozodijsku i melodijsku superstrukturu teksta te određuju mesto i vrstu naglašenog sloga (akcenti), njegov kvantitet, a u pesmama uzlaznost i silaznost melodije, ritam i pauze. Danas se *e. z.* nazivaju i nadredni znakovi koji su u srednjovekovnoj crkvenoj poeziji označavali melodiju (→ **neume**), i akcenti i spiriti koji su iz vizantijske tradicije prešli i u staroslovensku pisanu književnost; to su *oksjia* (˘), *varija* (˘), *perispomeni* (˘), znaci aspiracije (oštri i blagi spirit, ˙) itd. Ti i drugi znaci u slovenskim tekstovima stavljani su često samo zbog oponašanja grčkom uzoru, a ne radi stvarne potrebe. Mada je bilo pokušaja, i u srpskoslovenskoj književnosti, da se pojedinim akcenatskim znacima namene posebne uloge (pa naučnici i nalaze neku takvu pravilnost u njihovoj upotrebi unutar pojedinih rukopisa ili užih rukopisnih tradicija), u starijoj slovenskoj pismenosti oni po pravilu označuju samo mesto naglašenog i dugog sloga, ako se ne koriste tek kao grafičke oznake (npr. spiriti nad početnim samoglasnikom reči, oksija nad prvim od dva susedna i sl.).

Lit.: O. Nedeljković, »Akcenti ili neume u Kijevskim listićima?«, *Slovo*, 14, 1964; O. Неделькович, »Знаки ударений в средневековых сербских рукописях«, *Источници и историографија славянског средњовековья*, 1967; П. Борћин, *Историја српске ћирилице*, 1971; P. В. Булатова, »К изучению систем надстрочных знаков в древнесербских рукописях«, *Зборник Владимира Мошана*, 1977; Б. Трифуновић, »Удео историјске акцентологије у стилистичким проучавањима средњовековне српске књижевности«, *Зборник за књижевност и језик*, 1979, 1. M.M.

**EKFRAZA** (gr. ἔκφρασις – opisivanje; lat. *descriptio*) – Termin antičke retorike za detaljan → **opis** lica, stvari i događaja, koji autor daje na osnovu vlastitog, većinom maštenskog viđenja. Najčešće je u pitanju detaljno i do pojedinosti brižljivo opisivanje umetničkih dela, spomenika i gradevina; od događaja opisuju se većinom procesi ljudskoga rada, ratnička zbivanja, prirodne katastrofe, svečanosti i počasti. S.K – Š.



## EKLIPTIS → Elizija

**EKLOGA** (gr. ἐκλογή – izbor) – Izabrane pesme ili mesta; termin se u antičkoj književnosti ustalio za kratku pesmu uopšte, bilo kojeg oblika i tematike. Najčešće *e.* podrazumeva → **idilu**, → **odu** (Horacije) ili *pastirsku pesmu*. Najpoznatiji korpus pesama poznatih pod ovim imenom jesu Vergilijeve *e.* (*bukolike*).

Lit.: → **bukolička književnost**. S.S.

## EKOL ROMAN → Romanska škola

**EKSODIJUM** (gr. ἐξόδιον – razrešenje) – 1. U gr. drami izlazna pesma hora. – 2. U Rimu je termin latiniziran u *exitus* i označavao je lakrdiju ili farsu mitološkog sadržaja koja se izvodila posle tragedije. *E.* se pojavio oko 2. v. pre n.e. i bio naročito popularan u Sulino vreme. Ponovo je doživio procvat u Avgustovo doba, da bi ga → **mim** konačno potisnuo sa pozornice. Glumac koji je izvodio *e.* nije bio profesionalac, već običan građanin, čak i plemić (o tome je govorio Svetonije) i zvao se *eksodiaro*. Jedno vreme se pogrešno smatralo da je *e.* isto što i → **atelana**.

Lit.: → **Tragedija, antička**, → **Komedija, antička**. S.P.

**EKSODOS** (gr. ἔξοδος – izlazak) – Prema Aristotelovoj definiciji *e.* je završni deo antičke tragedije iza kojeg ne dolazi horska pesma. Eshilovi *Persijanci*, *Pokajnice* i *Eumenide* i Euripidove *Trojanke* završavali su se oproštajnim lirskim *e.* koji peva hor, sam ili sa glumcima, i završava čitav zaključni deo drame → **katastrofom**. Po nekim drugim objašnjenjima, *e.* je prvobitno odgovarao → **parodosu**. Ali ovo značenje se već u vreme Aristotela potpuno izgubilo. I *e.* i → **eksodijum** bili su u anapestičnom metru, podesnom da prati korake.

Lit.: → **Tragedija, antička**. S.P.

**EKSORDIJ** (lat. *exordium* – uvod) – Termin antičke → **retorike**, za prvi, uvodni deo → **besede**, kojemu je svrha da stekne naklonost sučevu za stvar koju zastupa govornik. Odatle se proširilo značenje termina za uvodni deo uopšte. Na gr., ovaj deo besede naziva se → **proemij**. S.K – Š.

**EKSPERIMENTALNO U KNJIŽEVNOSTI** (lat. *experimentum* – pokušaj, isprobavanje) – U književnosti praktična primena novih oblika izraza, novih načina kazivanja i novih

sadržaja u pogledu njihove delotvornosti i mogućnosti kazivanja promenjene čovekove samosvesti. Eksperimentat je bitan deo svih literarnih inovacija i naročito modernog pesništva, a iz eksperimenta kao tragajućeg nastojanja za novim sredstvima i putevima za jezičko oblikovanje stvarnosti nastaju novi → **književni pravci**, pa zato eksperimentat redovno nosi karakter provizornog, nedovršenog, sve dotle dok se njegovi rezultati ne legitimišu kao priznata umetnost, kao → **avangarda** modernog pesništva. Eksperimentalnim pesništvom u naše doba može se na primer označiti → **kompjuterska poezija** i sl. U našim književnostima eksperimenti su prethodili konstituisanju međuratnih pravaca (→ **zenitezam**, → **nadrealizam**), kao što u posleratnom periodu prate konstituisanje nekih pesničkih vrsta (→ **konkretna poezija**, na primer).

Lit.: *The Great Experiment in American Literature*, ed. C. Bode, 1961; H. Motekat, *Experiment und Tradition*, 1962; *Experiment und Erfahrung in Wissenschaft und Kunst*, ed. W. Strolz, 1963; H. Schwerte, »Der Begriff des Experiments in der Dichtung«, *Festschrift H. O. Burger*, 1968; *Universitas* 29, 1974; B. Heimann, »Experimentelle Prosa«, *Deutsche Literatur der Gegenwart*, ed. M. Dürzak, 1971; *Experimentelle Prosa*, ed. K. Hohmann, 1974; H. Hartung, *Experimentelle Literatur und konkrete Poesie*, 1975; *Das Experiment in Literatur und Kunst*, ed. S. J. Schmidt, 1977. Z.K.

**EKSPLETIV** (lat. *expletivum*, *explere* – popuniti) – Umetnuta reč (slog) u stihu koja služi kao metrička dopuna. U nar. poeziji uobičajeni su predlozi: »*Na ubavu na polju Kosovu.*« (Karadžić, *Srpske narodne pjesme*, II, 52); potom zamenice: »*Beloga labuda deveru ručnome, / sokola sivoga tom dragu momemu.*« (isti, I, 380); zatim imenice koje stoje u vokativu: »*Već joj gledaj stasa i obraza, / s kim ćeš, brale, veća vekovati.*« (isto, 6). *E.* je vrlo čest u → **bugaršticama**. H.K.

**EKSPPLICIT** (lat. *explicit* – završava) – Nekoliko završnih reči u rukopisima i štampanim knjigama starijim od 16. v. koje sadrže podatke o piscu, naslovu dela i izdanju. *E.* je veoma značajan jer često otkriva podatke koji ne postoje ni na jednom drugom mestu u rukopisu ili knjizi (nekad ni u → **incipitu**); npr.: »*Explicit Plinii liber historiarian primus, incipit secundus.*« Postoje veliki rečnici incipita i *e.* za dela određenih razdoblja ili određene vrste. H.K.

**EKSPOZICIJA** (lat. *expositio* – izlaganje, razlaganje) – Dio književnog djela u kojem se

upoznajemo sa događajima koji prethode → **fabuli** djela, sa ličnostima koje u njoj učestvuju i sa njenom početnom situacijom. *E.* najčešće predstavlja prikazivanje sredine u kojoj će se odvijati radnja djela, kao i uslove koji su je izazvali. *E.* igra značajnu ulogu u kompoziciji djela, jer svojom unutarnjom konkretnom sadržinom određuje odnose među ličnostima, upućuje na uzroke njihovog djelovanja, anticipira pišćev stav i tako postavlja osnovu na kojoj će se razvijati radnja. Obično se smatra da *e.* traje od početka djela do uvođenja prvog *dinamičkog motiva* (→ **motivacija**), tj. do prve, uvodne akcije kojom započinje → **radnja** ili nastaje → **zaplet**. *E.* ne mora biti data na samom početku djela, već može biti i *zadržana*, data kasnije u djelu (→ **predprijava**), ili **obrnuta** *e.* data na kraju djela. *E.* u drami teži da već na početku dâ osnovna obavještenja o događajima koji prethode radnji drame (*predfabula*) i o situaciji s kojom ona počinje. Zbog toga ona određuje osnovni ton drame i nagovještava unutarnju prirodu njenih tokova. Upoznavanje gledalaca sa početnom situacijom drame antički pisci su postizali ili → **prologom** ili uvođenjem *protetičke ličnosti*, pomoću koje su izbjegavali *e.* u obliku → **monologa**. U 17–18. v., naročito u fr. klasicističkoj drami, uvedena je ličnost *konfidenta* ili *ovjerenika*, kojem su glavne ličnosti govorile ono što, u stvari, gledaoci treba da saznaju. U vodviljskim komedijama 19. v. obično su sluge i sluškinje u međusobnom razgovoru obavještavale gledaoce o početnoj situaciji. Složenija je i suptilnija *e.* koja se razvija tokom radnje sve do pred kraj drame (→ **analitička drama** — Ibzen, Krleža). *E.* u epskom djelu slična je onoj u drami, ali je ovdje mnogo češće *e.* zadržana ili obrnuta. U epskom pjesništvu kao *e.* služio je → **proemij**, posebno intonirani kraći uvod, u kojem pjesnik saopćava predmet svog spjeva, upoznaje nas s junacima, pa i sa radnjom, uvodeći nas tako u samo središte zbivanja o kojim govori (→ **in medias res**). Npr. Gundulić započinje svog *Osmana* opisom događaja nakon Osmanovog ratnog poraza, pa iznosi moralne probleme svog djela i prikazuje glavne likove, govoreći o uzrocima njihovog djelovanja.

Lit.: P. Lubbock, *The Craft of Fiction*, 1921; C. H. Grabo, *The Technique of the Novel*, 1928; E. Olson, *Tragedy and the Theory of Drama*, 1961; R. Lattimore, *Story Patterns in Greek Tragedy*, 1964; D. Živković, *Teorija književnosti*, 1970; Z. Škreb, »S. Kolar: Svoga tela gospodar« i V. Vratović i M. Zorić. »Epika i epske pjesme«, *Uvod u književnost*, 1969; F. Ferguson, *Sušтина pozorišta*, 1970; → **drama**, → **kompozicija**. Z.L.

**EKSPRESIONIZAM** (lat. *expressio* — izraz) — Oznaka za osnovnu struju u nem. književnosti između 1910. i 1925. Naziv *e.* preuzet je iz istorije umetnosti, koja je njime, za razliku od → **impresionizma**, označila odgovarajući pravac u slikarstvu, čiji su glavni predstavnici Sezan, Van Gog, Munk, a u Nemačkoj likovne grupe »Die Brücke« (»Most«) i »Plavi jahač« (Kandinski, Kle, Kokoška, Barlah i dr.). Pojam je 1901. upotrebio slikar Ž.-A. Erve, a u Nemačku ga uvodi 1911. kritičar V. Voringer. Tek posle 1. svetskog rata pojam se šire upotrebljava i za književni pokret, čiji su predstavnici sami sebe nazivali *neopatetičarima*, *apstraktistima*, *eternistima*, *futuristima*, *aktivistima* itd. — Naglo buknuvši oko 1910. *e.* u odnosu na dotadašnju književnost deluje kao radikalno nov i revolucionaran pokret, kako u pogledu tematike, tako i u pogledu jezičkog oblikovanja. Neke među osnovnim ekspresionističkim temama jesu: bolest, bolnica, smrt, raspadanje; zemljotres, rat; revolucija; sveopšte ljudsko bratstvo; kosmos; tražanje za bogom; sukob generacija; grad (*e.* je izrazilo gradska, velegradska književnost), rudnik, fabrika. Stav pesnika prema ovim temama je osećajno prenatravan: među raspoloženjima dominiraju užas, potresenost, strah; pobunjenost; vizionarski zanos; sažaljenje, ljubav. Ove teme i ova raspoloženja dovode, u izrazu, do čuvenog ekspresionističkog »krika«. »Ja sam samo plamen, žed i krik i požar« (E. Štadler). Uloga pesnika je da bude prorok, da budi, obznanjuje, buni i vodi. Izraz je potenciran do krajnjih granica, obeležavaju ga uzvik, ekstaza, dinamizam, oštre boje. Poetsku sliku karakteriše alogičnost, irealnost; njena funkcija je često u tome da šokira. Raspad poetske slike korespondira sa raspadanjem slike sveta, raspadom dotadašnjih društvenih i duhovnih poredaka. Poetska slika, zatim, ima zadatak da iskazuje suštinu stvari, ne njihov spoljašnji izgled. Ona treba da izražava »viziju« — to je jedna od centralnih tačaka ekspresionističke poetike. »Pesnik oblikuje samo *jedno*: viziju, koja postoji od početka« (G. Kajzer). K. Edšmid to ovako formuliše: »Oni (ekspresionistički pesnici) nisu posmatrali, oni su sagledali. Oni nisu fotografisali, oni su imali *prividenja*. Umesto momenta težili su dejstvu u vremenu. A pre svega, nasuprot atomiziranosti i usitnjenosti impresionista, sad je postojalo ogromno, sveobuhvatno *osećanje sveta* (...) Mora se ući u *smisao predmeta*. (...) Tako celokupan prostor ekspresionističkog umetnika postaje *vizija*. On ne slika, on doživljava. On ne reprodukuje, on *oblikuje*.

On ne uzima, on traži. Sad ne postoji više lanac činjenica. Sad postoji njihova vizija. Činjenice imaju značaja samo utoliko ukoliko ruka umetnika, prolazeći kroz njih, hvata ono što se nalazi iza njih.« Ta vizija se — drugi osnovni postulat — oblikuje *ritmički*. Ovo dovodi do rušenja forme, do probijanja strukture rečenice. Rečenica se redukuje na nosioce emocionalno-vizionarskog značenja — glagole i nepovezane imenice. »Reč postaje strela. Pogada unutrašnjost predmeta i njime se oduhovljuje (...) Glagol se širi i izoštrava. (...) Pridev se stapa sa rečju koja nosi misao. On ne sme da opisuje. On na najsazetiji način mora izraziti suštinu i samo suštinu. Ništa drugo« (K. Edšmid). J. Beher, sa naglašenim političkim stavom, izjavljuje kako »alogičke bombe miniraju tradicionalnu strukturu rečenice, građansku jezičku arhitekturu«. Za dramu su karakteristični skokovitost radnje (njen raspad na niz scena), naglašavanje tipa, simbola, a ne psihologije, otpadanje motivacije, monolog, pantomima, hor, svetlosni i zvučni efekti, stilizovana scenografija sa simboličnim detaljima. Za jezik i stil, koji su i u lirici i u drami neprestano nošeni patetikom, oblikovani u »belom usijanju«, karakteristični su, zatim, inverzije, superlativi, eclipse, parataksa i verbalni stil. Opis se gubi ili prestaje da bude autonoman; radnja je sve. Upravo stoga među književnim rodovima pretežu: lirika, kao trenutak u akciji saznavanja sveta, i drama, kao razvijanje i sudaranje akcija. Ekspresionističke pripovetke imaju malo epskog u sebi, a roman je redak, pošto je očigledno nepodesan za ovaj stil. Ovako stilski obeležen, *e.* je u najoštrijoj suprotnosti prema dotadašnjim pravcima, prema → **naturalizmu**, → **impresionizmu** i simbolističkom *neoromantizmu*. — Iako predstavlja korenito prekidanje sa tradicijom, *e.* preuzima, varira i razvija izvesne crte koje su evropskoj i nem. književnosti ostavili u nasleđe *gotika*, → **barok**, iracionalizam i → **romantizam**. Važne književne preteče u prethodnom stoleću bili su Helderlin, Niče, Dostojevski, Vitman, Rembo, Vedekind, Strindberg i Verharen. U duhovnom pogledu, *e.* se okreće protiv racionalizma, pozitivizma i materijalizma, protiv logičko-kauzalne psihologije i istorizma. Posredno i neposredno, on se duhovno hrani saznanjima do kojih su došli A. Bergson (intuicionizam, životni član, stvaralačka evolucija), Niče (preokret vrednosti, kult dionizijskog), Kjerkegor (subjektivizam, strepnja), Huserl (fenomenološka redukcija, sagledanje suštine, intuitivna evidencija), Frojd i Jang (nesvesno; mit). Sve su te ideje

padale na plodno tlo u trenutku duhovne i političke krize u Evropi pred I. svetski rat, izazvane, između ostalog, naglim industrijskim razvitkom i tehнизiranjem života, imperijalizmom i naoružavanjem, radničkim pokretom i predznacima rata i revolucije. Otuda se razvijaju nekoliko osnovna, delimično i protivrečna, idejna obeležja ekspresionizma: krajnji subjektivizam i anarhizam, zalaganje za socijalnu revoluciju, antimilitarizam i pacifizam, internacionalizam, utopijski humanizam i intenzivna religioznost. Opšti je zahtev za novim čovekom, obaranjem dotadašnjih i ustoličenjem novih, humanih društvenih i etičkih vrednosti. Ove često nejasne težnje kasnije se očiglednije diferenciraju: odvajaju se jedna religiozna struja, jedna politički leva, revolucionarna (*aktivizam*) i jedna nihilistička. — *E.* se vremenski može podeliti na rani (1910—1914), srednji (ratni) i pozni (1919—1925). Kao što je naglo nastao, tako se dosta brzo i ugasio, prelazeći s jedne strane u → **dadaizam**, s druge u → **nadrealizam**, s treće u »novu stvarnost«. I pored toga što predstavlja najznačajniji književni pokret u Nemačkoj 20. v., *e.* nije bitnije uticao na potonje književne naraštaje; delom zbog sasvim izmenjenih društvenih prilika, delom zbog toga što je, formalno, u svome pravcu iscrpao većinu mogućnosti, delom zbog tragičnih ličnih sudbina većine njegovih predstavnika (rat, proganjanje u nacističkoj Nemačkoj), delom zbog političkih osuda kojima je dugo bio izložen kako od strane nacista (koji su ga shvatali kao »izrođenu« boljševičko-jevrejsku pseudoumetnost), tako i od strane marksističkih kritičara (Lukač), koji su u njemu videli pokret anarhoidnih malograđanskih intelektualaca, pa su ga optuživali da je sa svoje strane doprineo pojavi fašizma. — Ekspresionističku generaciju većinom čine književnici rođeni između 1880. i 1890. Među časopisima oko kojih su se okupljali najvažniji su »Der Sturm« (1910—1924), »Die Aktion« (1911—1925), »Das neue Pathos« (1913—1919) i »Die Revolution« (1913—1914). U veoma velikoj grupi ekspresionističkih književnika po značaju svojih dela izdvajaju se sledeći: E. Lasker-Söler (1869—1945), A. Štram (1874—1915), P. Ceh (1881—1946), E. Štadler (1883—1914), G. Ben (1886—1956), G. Hajm (1887—1912), G. Trakl (1887—1914), Fr. Verfel (1890—1945) i J. R. Beher (1891—1958), među liričarima; E. Berlah (1870—1938), K. Šternhajm (1878—1942), G. Kajzer (1878—1945), O. Kokoška (rođen 1886), V. Hazenklever (1890—1940), E. Toler (1893—1939) i B. Breht (1898—1956).

među dramskim piscima; A. Deblin (1878–1957), Fr. Kafka (1883–1924), M. Brod (1884–1968), A. Cvajg (1887–1968), Klambund (pravim imenom A. Henčke, 1890–1928), K. Edšmid (1890–1966) i H. Kazak (1896–1966), među pripovedačima i roman-sijerima. Razume se da se neki među ovim piscima, kao Kafka, samo uslovno i tek nekim elementima svoga dela mogu nazvati ekspresionistima, dok su neki, kao Ben, Breht, Beher, Kazak ili A. Cvajg, ekspresionizmu pripadali jedino svojim ranim delima. Kod nas je veza sa nem. ekspresionizmom, i uticaja od njega, bilo najviše u Sloveniji (S. Kosovel, M. Klopčič, B. Krefc, F. Kozak), zatim kod Hrvata (A. B. Šimić, J. Kosor, U. Donadini, delimično Krleža), a kod Srba je to bio slučaj sa krugom oko časopisa *Zenit* (Lj. Micić).

Lit.: A. Soergel, *Dichtung und Dichter der Zeit: Im Banne des Expressionismus*, 1927<sup>3</sup>; H. Friedmann, O. Mann, *Expressionismus*, 1956; F. Petré, »Idejnost i izraz ekspresionizma«, *Umjetnost riječi*, 1957; W. H. Sokel, *Der literarische Expressionismus*, 1960; A. Steffen, *Der deutsche Expressionismus*, 1965; A. Arnold, *Die Literatur des Expressionismus*, 1966; St. Marković, *Ekspresionizam u jugoslavenskoj književnosti*, 1965; Z. Konstantinović, *Ekspresionizam*, 1967. B.Ž.

### EKSPRESIVNOST → Izražajnost

**EKSTAZA** (gr. ἔκστασις – izlaženje čoveka iz samoga sebe) – Izraz kojim su stari Grci označavali specifično stanje zanosa kod vračeva, proroka i pesnika. To je jedan momenat »iracionalnog jedinstva pesničke inspiracije« (A. Savić-Rebac), dok je drugi njegov momenat *entuzijazam*. Ovo stanje se kod Helena označavalo i kao *mania*, »bezumlje«, ali kao božansko ludilo, jer se čovek, izlazeći iz samoga sebe, uzdizao u nadljudske božanske sfere, odakle mu je dolazilo → **nadahnuće**. Zbog ovog ekstatično-mističnog momenta u stvaralačkom činu neki gr. filosofi bili su protiv pesnika uopšte. U ekstatičke pojave gr. religije spada i orfizam (→ **orfika**), kult boga Dionisa i dr. *E.* je inače poznata kod svih naroda i u svim vremenima. Ukoliko doživljaj nije dovoljno snažan da do *e.* spontano dođe, primenjuju se pomoćna sredstva: askeza, igra, muzika, alkohol, droge.

Lit.: F. Pfister, *Ekstasis*, 1939; A. Savić-Rebac, *Antička estetika i nauka o književnosti*, 1955; J. Pieper, *Begeisterung und göttlicher Wahn*, 1969. K.M.G.

### EKTROPIJA → Entropija

**EKVIVOKA** (lat. *aequus* – jednak, *vox* – glas; jednoglasje) – Dvosmisleno značenje ili

višeznačan smisao jedne reči; reči jednakog zvuka, ali različitog značenja, samo što akcentat može da se promeni: »Čini mi čini, Kumro robinjo, / Neka mi bego doveče dode.« (Nedić, *Antologija jugoslavenske lirike*, 120). *E.* se zasniva na → **homonimima** u jednom jeziku i često je osnova → **igre rečima**.

H.K.

### EKVIVOKNA RIMA → Rima

**ELATIV** (novolat. *elativus*, od lat. *elatus* – uzvišen) – Gramatički termin za sintaksičku upotrebu latinskoga superlativa kad označava apsolutni superlativ i znači neko svojstvo u najvišem stepenu bez poredenja, da bi se razlikovao od superlativa u pravom smislu reči, tj. od relativnog superlativa. U nas elativ ima poseban oblik: *prelep, premudar, prekrasan*.

H.K.

**ELEGANCIJA** (lat. *elegantia* – otmjenost) – Termin za stilsku dotjeranost govora antičke → **retorike**. Od pet stupnjeva izrade govora (*inventio* – pronalaženje, *dispositio* – raspored, *elocutio* – jezično oblikovanje, *memoria* – pamćenje, *pronuntiatio* – izgovor) treći je dio, *elocutio*, posvećen jezičnoj i stilskoj formulaciji govornikovih misli, logički iznadenih na prvom stupnju, *inventio*, i značajki raspoređenih na drugom stupnju, *dispositio*. Jezična vrlina elokucije zove se *latinitas*, tj. upotreba korektnoga i čistog književnog jezika, a od retoričkih vrlina elokucije prva je *perspicuitas*, tj. jasnoća. Povazanost jedne i druge, *latinitas* i *perspicuitas*, dobiva ime *elegantia*. *Latinitas* bori se protiv stilskih mana → **varvarizama** i → **solecizama**, a *perspicuitas* traži da se govornik služi uobičajenim jasnim i prikladnim izrazima (*verba propria*) tako da se ono što kaže ne bi moglo izreći jasnije i tačnije. Ta su se načela isticala i kasnije u povijesti stila, a izraz »elegancija« postao je u novom vijeku jednim od osnovnih pojmova kulturnoga života. Z.Š.

**ELEGIJA** (lat. *elegia*, gr. ἔλεγεία) – U antičkoj, grčkoj književnosti termin *e.* obeležavao je, prvo, (elegijski) → **distih**, sastavljen od jednog heksametra i jednog pentametra (5. v. st.e.). Obeležava, zatim, i pesme pisane u tom distihu (4. v. st.e., Aristotel). Izveden je od gr. reči ἔλεγος – »tužna pesma, tužbalica« (5. v. st.e.). Poreklo i prvo značenje ove, srazmerno pozno dokumentovane, grčke reči nisu pouzdano utvrđeni. Možda je nastala od nekog frigijanskog naziva za frulu (up. jerm.

elegn »frula«). Najstarije, samo u fragmentima poznate grčke elegije javile su se, naime, kod maloazijskih Jonjana, na prelazu iz 8. u 7. v. st.e. Nisu bile tužbalice. Pevane su uz frulu, muzički instrumenat koji su Grci, prema legendi, preuzeli od maloazijskih Frižana. *E.* je docnije i recitovana. Obračala se publici neposredno: hrabrila je građane u ratu, slavila junake, pevala o istorijskim i mitološkim temama (Arhiloh, Kalin, Tirtaj, Mimnermo), raspravljala politička (Solon) i religiozno-filosofska pitanja (Ksenofan), davala uputstva za život (Teognid). Tugovanje za mladošću i nad prolaznošću života samo je jedna od mnogih tema stare grčke *e.* Ljubavna osećanja i stradanja iskazivana su u njoj, koliko znamo, gotovo isključivo »objektivno«, tj. pripovedanjem ljubavnih doživljaja poznatih iz mita i legende (Mimnermo). *E.* arhajskog razdoblja gr. književnosti bila je bliska junačkom i filozofsko-didaktičkom epu, kako stilom i jezikom (jonski, epski dijalekt), tako, barem delimično, i tematikom (ratni podvizi, mitske priče, životne pouke). Stariji pisci elegija (Solon, Teognid) čak su i obeležavali svoje pesme terminom ἐπιγῆ, kojim je, obično, obeležavana epska poezija. Od elegije klasičnog razdoblja gr. književnosti ostali su nam, takođe, samo oskudni fragmenti. Čini se da su pesnici toga vremena koristili ovaj oblik više uzgredno, i to najviše u pesmama sa gozbenom tematikom (Ion sa Hija, Euen i dr.). O mitskim ljubavima pevao je Antimah iz Kolofona, sećajući se svoje mrtve drage. Arhajska i klasična grčka *e.* odredile su trajno oblik i sadržinu antičke elegijske poezije. Formalno, za *e.* je karakteristična sklonost ka asocijativnom nizanju misli, antitezama, »prstenastoj« kompoziciji. Od samih početaka ostala je nešto neodređena i granica između (kraćih) elegija i → **epigrama** sastavljenih u elegijskom distihu. Kao književni oblik *e.* deli sa antičkim epigramom izvesnu univerzalnost tematike (lični doživljaj, raspoloženje i sećanje, refleksija, gnoma i uputstvo, politički proglas, istorijsko pričanje i mit). — U doba helenizma *e.* je negovana, naročito, u učenom i artistskom aleksandrijskom pesništvu 3. v. st.e. (Fileta sa Kosa, Kalimah, Euforion iz Halkide, Hermesijanakt, Fanokle; docnije, u 1. v. st.e., Partenije iz Nikaje). Aleksandrijska *e.* bila je, u isto vreme, poučna i zabavna, patetična i lirski narativna i osećajna, učeno duhovita i lako melanholična. Poznata nam je samo iz fragmenata. Čini se da je, pomalo sentimentalno, razvila ljubavnu tematiku, ali opet samo »objektivno«, u okvirima mitske priče (nastav-

ljajući Antimaha). Pretpostavlja se da je »subjektivna« ljubavna *e.*, u kojoj pesnik neposredno govori o sopstvenom ljubavnom doživljaju, tvorevina rimskih pesnika 1. v. st.e. (Kornelije Gal, Katul; Tibul, Propercije i Ovidije; Sulpicija i Ligdam). Osim o temama preuzetim najvećim delom iz grčke *e.* (ljubav i prijateljstvo, razdvojenost i smrt, kultne svečanosti i legende), rimska *e.* govori još i o ljubavi prema jednoj ženi, koja je ovladala pesnikom kao »gospodarica« (domina). Dok su helenistički pesnici elegija, kako se čini, uvodili moderne, savremene teme u okvire priča o ljubavima mitskih i legendarnih junaka, rimski pesnici unosili su mitske teme u pričanje o sopstvenoj ljubavi, odnosno, gledali su na sopstveni život i ljubav kroz veo ukrašen mitovima i legendama. — Kratko cvetanje rimske elegije u 2. polovini 1. v. st.e. okončano je Ovidijevim stvaralaštvom (umro oko 18. g. n.e.). *Pismima legendarnih junakinja* Ovidije je uveo u evropsku književnost jednu novu vrstu pesama u elegijskom distihu (→ **heroide**). *Tugovankama* (*Tristia, Ex Ponto*), koje je pisao u izgnanstvu, trajno je odredio evropsko shvatanje *e.* kao pesme koja izražava žaljenje za izgubljenom ljubavlju, minulom mladošću, dalekom otadžbinom. (Pesme u elegijskom distihu javljaju se, povremeno, sve do kraja antike. Sastavljaju ih čak i hrišćanski pesnici, kao Sedulije, Enodije, Drakontije, i to na religiozne teme.) Pod uticajem antičke elegije (pre svega rimske), od vremena → **humanizma**, naglo se razvijala i novija evropska *e.* Pisana je, isprva, na latinskom jeziku, u elegijskom distihu. Ali, kada je preneti u nacionalne jezike, *e.* je, najčešće, izgubila ovo svoje formalno obeležje (elegijski distih najviše je očuvan u nemačkoj književnosti), koje, u antici, objedinjava, kao elegije, pesme veoma raznorodne sadržine. Otuda termin *e.* u nacionalnim književnostima Evrope obeležava vrstu osećajne i melanholično-meditativne lirske pesme, koja se može javiti u raznim stihovnim oblicima. Tako je veoma proširen krug »elegijske poezije«. Ali, u isto vreme, izgubljeno je formalno merilo koje je antičku elegiju jasno odvajalo od drugih poetskih vrsta (osim od epigrama u elegijskom distihu). Snažan razvoj moderne evropske *e.* vezan je naročito za prodor → **sentimentalizma** (pod engleskim uticajem — Jangove *Noćne misli*, 1742—45; Grejova *Elegija napisana na seoskom groblju*, 1751). Nastavljen je u nemačkoj klasiци (Šiler; Gete, uz oslanjanje na rimske uzore), u delima romantičara i, uopšte, pesnikâ iz doba revolucionarnih previranja u

Evropi 18. i 19. v. (Kits; A. Šenije; D'Anuncio; Puškin, Ljermontov). U našoj književnosti npr. B. Radičević (*Kad mladijah umreti*), J. Jovanović Zmaj (*Dulčići uveoci*); zatim, V. Ilić (*Gospodici N*), S. Kranjčević (*Uskočke elegije*), V. Nazor (*Topuske elegije*, sa pokušajem obnavljanja antičkog elegijskog oblika).

Lit.: A. Šenoa, *Antologija pjesništva hrvatskoga i srpskoga*, 1876; W. Y. Sellar, *Horace and the Elegiac Poets*, 1899<sup>2</sup>; F. Jacoby, »Zur Entstehung der römischen Elegie«, *Rheinisches Museum*, 1905, 38; P. Popović, *Pregled srpske književnosti*, 1913; U. Willamowitz, *Hellenistische Dichtung*, 1924; C. M. Bowra, *Early Greek Elegists*, 1938; A. Guillemin, »L'élément humain dans l'élegie latine«, *REL*, 1940; G. Funaioli, *Elegia antica, Studi di letteratura antica*, 1, 1946; R. Pfeifer (ed.), *Callimachus*, 1949 - 53; M. Platnauer, *Latin Elegiac Verse*, 1951; M. N. Đurić, *Istorija helenske književnosti*, 1951, 157 - 173; E. Burck, »Römische Wesenszüge in der augusteischen Liebeselegie«, *Hermes*, 1952; A. Rostagni, »L'influenza greca sulle origini dell' elegia erotica latina«, *Entretiens Hardt*, 1956, 2; H. Gilbert, *Poets in a Landscape*, 1957; L. Alfonsi - W. Schmid, »Elegies«, *Reallexikon für Antike und Christentum*, 1959, 4; M. Budimir - M. Flašar, *Pregled rimske književnosti*, 1963; G. Luck, *The Latin Love Elegy*, 1969<sup>2</sup>. M.F.

**ELEGIJAMB** (gr. ἔλεγιαμβος) — Poznati pod nazivom elegijampski tetrameter. Shema: — UU — UU U// U — U — U — UU. U gr. i lat. metrici daktilski stih, najčešće → **hemiepi**, za kojim sledi jamb: serībērc / vērsicū/lōs // āmōrē pēr/cūssūm / grāvi. (Hor. Epod. XI, 2). Ovdje elegijamb čine hemiepi i → **akatalektički** jampski dimetar.

Lit.: → **Metrika, antička.**

V. Je.

**ELEGIJSKI DISTIH** (gr. δίστιχον ἔλεγειακόν) — Jedna od najstarijih strofa u antičkoj metriki, poznata još iz 7. v. pre n.e. Sastoji se iz jednog daktilskog → **heksametra** i jednog → **pentametra**. Upotrebljavan je i u drugim žanrovima. Najpoznatiji pesnik elegijskog *d.* je Ovidije, koji ga je tehnički veoma usavršio, trudeći se da svaki distih bude i jedna smisaona celina. U evropskoj poeziji sa tonskom versifikacijom najznatniji pokušaji u *e. d.* pripisuju se Spenseru, Svinbernu, Šileru, Klopštoku, Geteu i dr. U nas je poznat *e. d.* Sterije, npr. u ovom ritmički zamišljenom obliku: »Večnost, i / zumljiva / reč! // Miri / jade / vekova / pred njom / Stapaju s' / kratki u / čas, // brzo da / prođu ko / san«. U obeležnim »stopama« ima i veštačkih dužina. Ritam ovdje ne dolazi zbog stopa, već zbog šest → **akcenatskih celina**, određenog tipa i u određenom redosledu: Večnost / izumljiva /

reč! // Mirijade / vekova / pred njom / Stapaju s' / kratki / u čas, // brzo / da prođu / ko san.

Lit.: C. M. Bowra, *Early Greek Elegists*, 1938; M. Platnauer, *Latin Elegiac Verse*, 1951; → **metrika, antička.**

V. Je. — Z. R.

**ELIPSA** (gr. ἔλιψα aorist od glagola λείπω — izostavljam) — Termin antičke retorike za jednu od figura izostavljanja delova rečenice koji su prema sintaktičkim pravilima njene gradnje nužni, ali se i izostavljeni mogu razumeti iz konteksta. Sve te figure antička retorika je skupljala u grupu pod imenom *detractio* (oduzimanje), dok je danas prevladao naziv *e.* Kratko, jezgrovito eliptično izražavanje rado koriste pesnici: »Love, / a ulovljeni. / S večeri, tugo, / ko kome plen?« (M. Nastasijević, »Reči u kamenu«). *E.* je vrlo česta u svakodnevnom govoru delom iz praktičnih razloga brzine dijaloga, delom zbog afektivnosti toga govora (Sto pre [uradiš], to bolje.). Karakteristična je za aforistički i poslovički stil (»Krsti vuka, vuk u goru«). Poseban oblik *e.* je → **aposiopeza**. SLP.

**ELIZABETINSKA DRAMA** — Eng. renesansna drama, nastala u periodu vladavine Elizabete I (1558—1603). Razvoj ove drame od pojave prve renesansne komedije (oko 1550) pa do njenog gašenja u građanskom ratu (1642) predstavlja celinu, mada se u njoj mogu razlikovati pojedine etape. Termin *e. d.* potpuno ili delimično se poklapa sa drugim terminima, kao što su drama Tjadora (1497—1603) i drama Stjuarta (1603—1642), drama Šekspirovog doba (1590—1613), drama Džemsovog (*Jacobean*, 1603—1625) i Čarlovog (*Caroline*, 1625—1642) doba. *E. d.* nastala je na osnovi srednjovekovne dramske tradicije i pod klasičnim uticajima. Obrazovana publika (dvor, univerziteti, sudstvo) uživala je u plautovskim komedijama (→ **commedia erudita**), kao što su Judalov *Hvalisavac Ralf* (*Ralph Roister Doister*, oko 1550) i anonimna *Igla mame Gerton* (*Gammer Gurton's Needle*, oko 1560) i u podražavanjima Senekinim tragedijama, kao što je *Gorbodak* (*Gorboduc*, 1562) T. Sakvila i T. Nortona. Ove drame izvodili su uglavnom amateri: studenti ili članovi sudstva. Oko 1580. god. u Londonu se pojavljuje grupa mladih pisaca obrazovanih na univerzitetima (*University Wits*), koji su svoj talenat i znanje stavili u službu teatra. To su bili Dž. Lili, tvorac prefinjenih dvorskih komedija, Dž. Pil, R. Grin, a naročito K. Marlo i T. Kid. Marlo je usavršio i utvrdio → **blankvers** kao osnovni stih *e. d.*, naročito tragedije, i stvorio nekoliko

značajnih likova (Famerlan, Barabas. Dr Faustus) koji su bili uzor za mnoge likove kasnije elizabetinske tragedije, a Kid je napisao *Špansku tragediju* (*The Spanish Tragedy*, oko 1589), prototip jednog od najpopularnijih žanrova *e. d.* – *tragedije osvete*. Pored toga, osnivanjem stalnih pozorišta i većih glumačkih družina u Londonu, pisci su oko 1580. god. dobili stalnu scenu i odličnu publiku zainteresovanu za dramu i vrlo široku po klasnom sastavu. Oko 1590. god. pojavljuje se i V. Šekspir, koji će stvoriti najbolje primerke skoro svih žanrova *e. d.*: *tragedije, dramske kronike i romantične komedije*. Oko 1600. god. nastupaju promene u političkom, društvenom i duhovnom životu Engleske, koje nalaze znatnog odjeka u drami. Zamah, polet i vedrina *e. d.* nestaju polako pred kritičkim, satiričnim, skoro morbidnim raspoloženjima drame Džemsovog i Čarlsovog doba, koja su svoj najpotpuniji izraz našla u satiričnoj komediji i krvavim tragedijama Dž. Vebstera i Dž. Forda. Pored već spomenutih javljaju se i neki manje zastupljeni žanrovi: → **domaća drama** T. Hejvuda, *komedija* B. Džonsona, a kasnije i → **pastorala**. → **Maska** doživljava pun procvat. Džonson je ujedno bio i najglasniji zagovornik klasičkih ideala drame koji u engleskoj renesansnoj drami nisu nikad uhvatili korena. Uprkos promeni na prelazu veka, engleska renesansna drama zadržala je izvesne osobine od svojih primitivnih početaka do opadanja i nestajanja. Te osobine i čine mogućom povremenu primenu termina *e. d.* na celo ovo razdoblje. One bi bile: znatna sloboda u odnosu na klasične kanone, mešavina tragičnog i komičnog (obično kroz dvostruki zaplet) u drami, odsustvo jedinstava i češća upotreba posebnih elemenata kao što su → **drama u drami**, → **pantomima**, prerušavanje, → **hor**, → **prolog**, → **epilog**, → **maska**, muzika i igra. Pored toga, pozornica za koju je pisana drama celog razdoblja ostala je (uprkos manjih izmena) u osnovi ista: anti-iluzionistička, sa neposrednijim odnosom između glumaca i gledalaca.

Lit.: E. K. Chambers, *The Elizabethan Stage*, 1923; F. S. Boas, *Tudor Drama*, 1933; M. C. Bradbrook, *Themes and Conventions of Elizabethan Tragedy*, 1935; G. E. Bentley, *Jacobean and Caroline Stage*, 1941–1968; F. S. Boas, *Stuart Drama*, 1946; E. P. Wilson, *Elizabethan and Jacobean*, 1946; M. C. Bradbrook, *The Growth and Structure of Elizabethan Comedy*, 1955. M.Fr.

**ELIZIJA** (lat. *elisis* – izbacivanje) – 1. U užem smislu uklanjanje → **hijata** na granici reči izostavljanjem krajnjeg vokala prethodne

(a u lat. i krajnjih *-um, -am, -em, -om, -im*) ispred vokala na početku naredne reči (gr. ἄλλ' ἔγωγ; lat. *ant(e) obitum*). U gr. se obeležava apostrofofom, u lat. se ne obeležava. *E.* u srphrv. stihu nastaje ne zbog potrebe da se ukloni hijat, već radi svodenja stiha na određen broj slogova. Najčešće se clidiraju enklitike, naročito u narodnom stihu. To je često u skladu sa govornim jezikom pevača: *Bog t' ubio, goro Romanijo*. Kao poseban postupak *e.* je izrazitija kod pesnika u umetničkoj poeziji, npr. kod Zmaja: *Pesma s' ori*. U karakteristične primere idu oni oblici u kojima je izostavljanje vokala neuobičajena govorna pojava kod pevača, odnosno pesnika, a → **siniceza** (koja relativno čuva glasovne elemente oba vokala) ne odgovara: *Snaha mi je never' učinila*. Da li je u pitanju jedno ili drugo, to često zavisi od vrste stiha, od položaja elizije, od prirode dvaju vokala i od mesta akcenta u rečima. Razlikovanje je otežano i zbog interpunkcije, jer se obično apostrofofom za eliziju obeležava i eventualna siniceza: *D' obrunim cvjetak s naranče* (narodna pesma); *P' onda zbogom, tamburašu* (Đ. Jakšić); *Mesto njega en' u kleti...* (L. Kostić). U sva tri slučaja moguć je izgovor i sa sinicezom. Dodajmo da neki uključuju u *e.* i → **apokopu** i → **sinkopu**. – 2. U širem smislu *e.* je opšti naziv za oblike uklanjanja hijata. U tom smislu se upotrebljava i → **sinalefa**, termin koji je eliziji prethodio.

Lit.: → **hijat**.

Ž.R.

**EMBLEM** → **Amblem**

**EMBOLIMON** (gr. ἐμβόλιμον – umetak) – U antičkoj tragediji stajača horska pesma, koja, za razliku od → **stasimona**, nije više čvrsto vezana za radnju, već se kao umetak tako osamostaljuje da, po mišljenju Aristotela (*O pesničkoj umetnosti*, XVIII), može da stoji u bilo kojoj drami, odnosno slobodno može da se prenosi iz jedne drame u drugu. U gr. tragediju *e.* je prvi uveo Agaton (5. v. p.n.e.), a često ga je koristio Euripid.

Lit.: → **Tragedija, antička**. S.K-Š.

**EMENDACIJA** (lat. *emendatio* – popravak) – Izraz iz kritičkog izdavanja tekstova, posebno starijih. Postupak u kojem se ne unosi samo ispravka (ispravljavanje ili dopuna lekcija na onim mestima gde je tekst oštećen ili gde je načinjena očigledna greška), već se tekst poboljšava novom interpretacijom. Obično se na kraju izdanja starih tekstova pojavljuju *Emendanda* i *Corrigenda*, odnosno delovi koji su

poboljšani i oni koje treba ispraviti — u slučaju da ta poboljšanja i ispravke dođu kad je tekst već odštampan. Stoga se ovi dodaci često u knjizi nalaze na posebnom, naknadno dodatom listu. S.S.

**EMFAZA** (gr. ἐμφασις — isticanje, naglašavanje) — Termin antikne → **retorike** za figuru, zapravo → **trop**, koji je riječi određena širega značenja pridavao određeno uže ili pregnantnije značenje, koje se moglo razumjeti iz konteksta, npr.: Treba živjeti. Moramo biti ljudi. E. danas u stilistici znači svako afektivno pojačavanje izražaja, koje se postizava raznim figurama, naročito → **akumulacijom**, → **metaforom**, → **hiperbolom**, npr.: »O strvino, o gade, o polipe, o hidro, / tu pjesmu punu psovke, prezira i gada, / pribijam ti ko nadgrobni natpis, / da prolaznika svakog zapeče ko lapis«. (Krleža, »Nad otvorenim grobom, tužni zборе«.) Z.Š.

**EMIGRANTSKA KNJIŽEVNOST** — Književnost koju stvaraju pisci koji su zbog političkih progona u svojoj zemlji, ili iz drugih razloga, prisiljeni da žive u inostranstvu. Takva književnost obuhvata autobiografije i dela u kojima se otkriva političko zbivanje u matičnoj zemlji. U njima pisci optužuju, upozoravaju na opasnost, pozivaju u borbu i pravdaju sebe. E. k. je redovno po tematici usmerena na aktuelna zbivanja, pa i onda kada obrađuje istorijsku građu. Fr. revolucija bila je povod za pretežno konzervativnu e. k., Meternihovo doba za pretežno liberalnu i demokratsku (Berne, Hajne, Herveg). Posle neuspelog poljskog ustanka 1830—31, nastala je značajna poljska e. k. (Mickjevič, Slovacki). Od 1917. god. postoji ruska e. k.: Bunjin, Mereškovski, Berdajev. Fašizam je izazvao ital. e. k.: Ferero, Silone, a šp. građanski rat — šp. e. k. (Madariaga). Posebno je značajna nem. e. k. 1933—1945. Broj emigriranih nem. pisaca iznosio je u to vreme 1500. Emigracija je usledila u nekoliko talasa: neposredno posle preuzimanja vlasti od strane nacionalsocijalista 1933, posle okupacije Austrije, i po izbijanju rata. Menjale su se i zemlje u koje su ovi pisci emigrirali: najpre u susedne zemlje, a kasnije u Ameriku i u Sovjetski Savcz. U emigraciji je nastalo nekoliko značajnih književnih dela: T. Man je napisao *Doktora Fausta*, B. Breht cео niz svojih drama. Poznati nem. emigrantski pisci: H. Mann, H. Broh, A. Zegers, L. Fojhtvanger, K. Cukmajer, Š. Cvajg, R. Muzil i dr.

Lit.: M. Wegner, *Exil und Literatur*, 1947; T. A. Kamla, *Confrontation with Exile*, 1975; E. Nysen, *Geschichtsbewusstsein in der Emigration*, 1975; A. Kantorowicz, *Politik und Literatur im Exil*, 1978 Z.K.

## EMOCIJA → Osećanje

**EMPARISILABIČAN, IMPARISILABIČAN** (fr. *imparisyllabique* — nejednakosložan; neparnosložan) — 1. U francuskoj → **silabičkoj versifikaciji** stihovi sa neparnim brojem slogova (*vers impairs*), koje su predstavnici teorije o alterniranju slogova smatrali trohejima. Izuzev sedmerca (heptasyllabe), ostali su »pravljani za muziku«. Up. → **neparnosložan** u srphrv. → **silabičko-tonskoj versifikaciji**. Ž.R.

**EMPROMPTI** (fr. *impromptu*, lat. *in-promptu* — smjesta, bez pripreme) — Kratki kuplet u obliku → **epigrama** ili → **madrigala** od improvizovanih stihova, obično na zadane rime. U Italiji e. cvjeta u doba → **renesanse**, a u Francuskoj u 17. i 18. vijeku (Sent-Evremon, Fontenel, Sent-Oler, Volter); pominju se i visprene *replike* u obliku e. V. Igoa i A. de Mísea. N.Ko.

**ENALAGA** (gr. ἐναλλαγή — ukrštanje, zamena) — Sintaktička figura koja se zasniva na odstupanju od pravila sintakse i gramatike, odnosno reč ili oblik se zamenjuju gramatički neočekivanim upotrebama. Ovakva odstupanja česta su u našoj narodnoj poeziji jer ne odudaraju od duha našeg jezika. Ima nekoliko vrsta e.: → **antimerija** (zamena vrsta reči); → **constructio kata synesin** (zamena u rodu i broju); → **antiptoza** (zamena u padežima). Ovde spadaju i sve vrste → **solecizama** (zamena lica, glagolskih vremena, načina, stanja i vrsta). E. može da bude i u konstrukciji rečenica ako se red rečenica razlikuje od prirodnog reda. To se postiže na taj način što se uspostavljaju različiti odnosi između glavne i zavisnih rečenica (koordinacija i subordinacija), pri čemu rečenice mogu biti spojene ili odvojene veznicima (→ **poisindet**), ili se ti veznici izostavljaju (→ **asindet**). Red rečenica (stihova) menja pesnik ako želi da istakne razlike među ljudima, odnosima, radnjama i sl., naročito u slučajevima kada ima više zavisnih rečenica: »Nijesi l' mi božju vjeru dala, / Kad mi bude najveća nevolja, / Da se meni u nevolji nađeš.« (Karadžić, *Srpske narodne pjesme*, III, 6). Antička retorika priznavala je osam oblika e., ali broj enalaktičkih kombinacija je veći. Za poznoantičkog retori-



čara Longina (*Pseudolongin O uzvišenom*), e. ima veliku ulogu u postizanju visokog stila.

Lit.: L. Zima, *Figure u našem narodnom pjesništvu*, 1880. H.K.

**ENCIKLOPEDIJA** (gr. ἐγκυκλοπαιδεία – svestrano obrazovanje) – U antičkoj Grčkoj termin je označavao sistem obrazovanja, započet već u *sofista*, a docnije određen kao Sedam slobodnih veština (lat. *Septem artes liberales*), podeljen na *Trivium* (gramatika, dijalektika, retorika) i *Quadrivium* (aritmetika, geometrija, astronomija i muzika). Ovu podelu načinili su rim. retoričari i gramatičari. E. nije označavala poseban spis u starih Grka, premda se dela Aristotela ili Teofrasta sigurno mogu posmatrati kao suma celokupnog znanja sredenog po određenim sistemima. Prvo lat. enciklopedijsko delo napisao je Katon Stariji (sačuvani delovi), a Varonove *Disciplinae (Nauke)* proširuju *Quadrivium* medicinom i arhitekturom. U 1. v. n. e. Plinije Stariji je napisao *Naturalis historia (Istorija prirode, u 37 knjiga)*, tematski podeljenu e., u kojoj je izloženo celokupno dotadašnje znanje o geografiji, geologiji, botanici, zoologiji, antropologiji, lečenju i likovnim umetnostima. Posle poznoantičkih e. Kasiodora (*Institutiones*, 5. v.) i Isidora Seviljskog (*Etyimologiae*, 6. v.), sve do pozne → **renesanse** nije bilo pokušaja da se u jednom izdanju obuhvati sve dostupno znanje. Enciklopedijskim delom se može smatrati *Novum Organum* eng. filozofa F. Bekona (izdato 1620), ali se ideja o prvoj e. sa tim imenom rodila u Francuskoj u doba → **racionalizma** (druga polovina 18. v.). Pod rukovodstvom Didroa i Dalamberta, i uz saradnju mnogih drugih književnika i naučnika (v. → **enciklopedisti**) izdata je od 1751. do 1780. fr. e. u 35 knjiga. Eng. e. (*Encyclopaedia Britannica*) izdata je od 1768. do 1771. Tokom 19. v. počelo je zamašno, i uglavnom državno izdavanje nacionalnih e., a pojavile su se i specijalizovane e. za pojedine oblasti (e. arhitekture, muzike, slikarstva, pomorstva i sl.). E. danas izdaju obično ustanove nacionalnog značaja koje mogu da obezbede obiman tiskni rad i savremenu informatiku i dokumentaciju. Kod nas se tim poslovima bavi Jugoslavenski Leksikografski zavod u Zagrebu, koji je dosad izdao nekoliko posebnih i opštih enciklopedija: *Enciklopediju Jugoslavije*, *Opću enciklopediju*, *Pomorsku enciklopediju*, *Medicinsku enciklopediju* i druge. Da bi zadržale aktualnost i tačnost podataka, e. moraju stalno obnavljati izdanja *suplementima*, *indeksima* ili skraćanim izdanjima za širu upotrebu. Moguć-

nosti kompjuterizacije podataka, i stvaranja ličnih i u svakom trenutku promenljivih dokumentacija, morale bi u budućnosti promeniti lik i koncepciju e., koje su se već u prošlom veku od zbira opšteg znanja promenile u specijalizovane izvore podataka o pojedinim oblastima. Enciklopedijski članak u modernoj e. mora sadržavati istorijat problema, najvažnije podatke, najnovije tumačenje, objektivni prikaz koji neće izazvati u jednom pravcu određeno mišljenje, i odgovarajuću dokumentaciju sa literaturom. Stoga se takvi članci pišu posebnim, *enciklopedijskim stilom*, koji podrazumeva najveću sažetost uz potpunu jasnoću, i odsustvo stilskih figura koje idu na uštrb razumljivosti. Enciklopedijski članak se, zbog uštede na prostoru i jedinstvenog sistema *skraćénica* pišu sa mnogo → **sigla** i *uputnica*, koje omogućavaju da se o istim stvarima ne govori više puta. Premda ekonomičnost izraza i obilje podataka moraju biti odlike e., one su obično proizvod jedne koncepcije, filozofskog učenja ili ideološkog sistema i zahtevaju kritičko čitanje i tog ključa.

Lit.: → **enciklopedisti**.

S.S.

**ENCIKLOPEDISTI** – Grupa značajnih fr. pisaca, filozofa i učenjaka 18. v., autora velike *Enciklopedije*, koja je izlazila od 1751. do 1772. god. Posle nekoliko neuspešnih pokušaja, rad na njoj je započeo 1745. a glavni redaktor, idejni vođ, neumorni i neustrašivi pokretač i duša ovog dela bio je D. Didro. Od obične prerade enciklopedijskog rečnika Engleza Čembersa, kako je u prvi mah zamišljena *Enciklopedija* postaje ogromno delo u 17 svezaka *in folio* teksta i 11 svezaka crteža, kojima su Didroovi naslednici priključili 5 svezaka dodatka 1777. i 2 sveske crteža 1780. E. su različiti, katkada oprečnih uverenja, ali njihovo delo predstavlja sumu i najsnažniji izraz svih progresivnih shvatanja i saznanja veka prosvetljenosti. Prožeti duhom nezavisnosti prema vlasti, crkvi, autoritetima i tradiciji, oni duboko veruju u ljudski um, u neoborivu snagu njegovih dokaza, u njegovu moć da reši sve probleme i čovečanstvu obezbedi sreću i napredak, konačno u njegovo neprikosnovno pravo na slobodu. Ako su najosetljiviji pojmovi iz religije i politike nužno redigovani oprezno i u duhu važećih uverenja, sistemom uputnica oni su spretno dovedeni u vezu sa nizom pojmova na prvi pogled manje značajnih i zato mnogo smelije i kritičkije obrađenih u skladu sa savremenom naukom i savremenom materijalističkom filozofijom. Razumljivo je što su branioci poretka ustali protiv

*Enciklopedije* i dugo pokušavali da spreče njeno izlaženje. D'Alamber je napisao čuvenu *Uvodnu reč*, za koju je Volter oduševljeno izjavio da prevazilazi spise Bekonove i Dekartove. Po d'Alamberu, ciljevi ovog dela su dvojaki: kao → **enciklopedija** u užem smislu reči, ono izlaže logičku povezanost i uzajamnu zavisnost svih oblasti ljudskih znanja, a kao → **rečnik** koji obrazlaže pojedine nauke, umetnosti i zanate, treba da sadrži opšta načela i iscrpne podatke o svakoj od pomenutih disciplina. Stoga je *Uvodna reč* podeljena na dva dela: klasifikacija znanja koja se zasniva na razlikovanju tri sposobnosti ljudskog duha: pamćenje, razum i uobrazilja, kojima odgovaraju tri oblasti znanja: istorija, filozofija i umetnosti; i drugo, kratak pregled razvoja nauka i većina od renesanse do sredine 18. v. Među *e.* posebnu pažnju zaslužuju Didro, koji je sam napisao više od 1000 članaka iz oblasti mehanike, istorije filozofije, morala, estetike i potanko opisao mnoge zanate; d'Alamber, koji je osim *Uvodne reči* i brojnih članaka iz matematike, napisao i članke: »Kolež«, u kome je dao temeljnu analizu i kritiku univerziteta, i »Ženevac«, koji je bio povod za čuvenu raspravu sa Rusoom o pozorišnoj umetnosti; vitez de Žokur, koji je godinama bio najverniji Didroov pomoćnik i sastavio niz članaka iz politike, istorije i prirodnih nauka; Helvecius i Kondijak su na sebe uzeli najveći deo filozofije; teologiju su obradili opati Morele i Ivon, iskreni vernici, ali pisci tolerantnog duha i liberalnih shvatanja; hemiju baron d'Olbak; prirodne nauke Dobanton (*Daubenton*); književnu kritiku i teoriju Marmontel; političku ekonomiju Kene i Tirgo, obojica pristalice fiziokratskih ideja. Od velikih pisaca koji su napisali samo po nekoliko članaka, ali čine krug *e.*, valja pomenuti Voltera, koji je ubrzo napustio poduhvat, Rusoa, kome su u prvim sveskama povereni članci iz muzike, Bifona i Montesjkjea. Delo *e.* predstavlja spomenik ljudskom duhu, njegovoj plemenitosti smelosti i slobodi. Svojim idejama oni su izvršili ogroman i dugotrajan uticaj ne samo u oblasti ideologije i politike uoči fr. revolucije, nego i u svim drugim područjima. Oni oglašavaju početak ere nauke.

Lit.: *L'Encyclopédie et les progrès des sciences et des techniques*, 1952. S.V.

**ENDECHA**, šp. (**ENDEČA**) — Šp. → **tužbalica**, koja je sastavljena od četiri stiha, u šesteru ili sedmercu, sa → **asonancom** u parnim stihovima. Može biti proširena u *endecha real*, kod koje su tri prva stiha

sedmerci, a četvrti, poslednji je jedanaesterac. *E.* se ponekad naziva *romancillo*. S.K.-Š.

**ENDEČA** → **Endecha**

**ENDEKASILABO** → **Jedanaesterac**

**ENKLITIKA** (gr. ἐγκλιτικός — naslonjen, nagnut unatrag) — Reč bez svog naglasaka (obično redukovani oblici ličnih zamenica i pomoćnih glagola) koja se naslanja na prethodnu naglašenu reč, obrazujući s njom → **akcenatsku celinu**; npr. slušam *te* vidiš *li*, ići ću. Jednu naglašenu reč može da prati i više *e.*: čuo *sam* je, obećali *su mi* ga, lepo *li si mi* se proveo. Supr. → **proklitika**. R.B.

**ENKOMION** → **Pohvalna pesma**

**ENTELEHIJA** (gr. ἐντελέχεια — stvaralačka energija) — Posedovanje neke svrhe i oblika adekvatnog joj svrsi, tačnije *e.* je ostvareni cilj. Za Aristotela svako biće ima svoj unutrašnji cilj koji se *e.*, kao unutrašnjom »višom energijom«, ostvaruje. U daljem razvoju filozofskog mišljenja pojam *e.* postao je istovetan s teleološkim principom tumačenja sveta. Pod teleologijom se podrazumeva učenje o svrsishodnosti po kome sve što se dešava u prirodi i ljudskom društvu biva vođeno unapred određenim ciljem. Ovakvo shvatanje sveta razlikuje se od determinističkog, po kome se sve dešava u kauzalnom nizu uzroka i posledica. B.M.

**ENTREMES** (šp. *entremés*, port. *entremez* — međuigra, međučin) — Termin verovatno potiče od srednjovekovnog fr. *entremets*, naziva za predstave kojima su se zabavljali gosti na svečanim banketima između serviranja dva jela. U 16. v. se proširio na celu šp., a u 17. i na port. teritoriju, sa značenjem vesele međuigre narodskog karaktera (→ **intermedij**, → **intermeco**, → **interludij**). Prvi put ga je upotrebio H. Timoneda, koji je napisao *Entremes o slepcu, slugi i siromahu* (*Entremés de un ciego, un mozo y un pobre*, 1563). Sadržina i jezik prvobitnog *e.* bili su veoma slobodni, ponekad i razuzdani, a ličnosti naturalistički, pa čak i vulgarno predstavljene. Postojalo je nekoliko stereotipnih tema i likova, a glumci su imali mogućnosti da slobodno improvizuju na sceni. *E.* je temama i ličnostima obogatio Servantes, koji ga je uzdigao na nivo samostalnog i kompletnog dramskog dela, neke vrste male komedije običaja. Poznati pisci *e.* bili su L. Kinjones de Benavente koji je

stvarao u prvoj pol. 17. v., Lope de Vega i Calderon. U Port. se *e.* javio kao reakcija na širenje šp. pozorišta i kao skroman pokušaj da se oživi domaća pozorišna tradicija. Puni procvat doživio je u 18. v.

Lit.: W. Crawford, *Spanish Drama before Lope de Vega*, 1937; E. Asensio, *Itinerario del entremés*, 1965. M.Di.

**ENTROPIJA** (od gr. ἔντροπία — osvrtnanje, povraćaj) — Termin je najpre počeo da se upotrebljava u termodinamici (uveden je 1865) i u njoj označava meru energije koja nepovratno otiče, gubi se. Preuzeo ga je iz termodinamike P. Florenski, a nešto kasnije i N. Viner, i to kao jedan od središnjih termina u → **kibernetici**. Osnovno je značenje: mera neorganizovanosti u nekom kibernetički shvaćenom sistemu. Za suprotno značenje Viner upotrebljava termin *organizacija* ili *organizovanost*, a Florenski se služi terminom koji je, kao i prvi, po poreklu grčki, → **ektropija**. U → **teoriji informacije** podrazumeva se u suštini isto značenje: mera neodređenosti ili nepredvidljivosti pri izboru i kombinovanju komunikacionih jedinica u procesu komuniciranja. Ovako shvaćenu *e.* najlakše je objasniti ako pođemo od komunikacionog sistema. — Svaki komunikacioni sistem sadrži konačan broj jedinica i skup pravila kojima se reguliše, odnosno ograničava međusobno kombinovanje tih jedinica u procesu komuniciranja. Kad ovih ograničenja ne bi bilo, mogla bi se bilo koja jedinica s podjednakom verovatnoćom pojaviti iza bilo koje druge, odnosno između bilo koje druge dve. Takvo stanje daje maksimalnu neodređenost, nepredvidljivost, pa se zato i zove *maksimalna entropija*. S druge strane, sva ograničenja na kombinovanje koja predviđa → **kôd** umanjuju maksimalnu entropiju, i ta umanjena *e.* naziva se *relativna entropija*. Prema odnosu između maksimalne i relativne *e.* određuje se → **redundanca** u komunikacionome sistemu, a posredno i u samome procesu komuniciranja. U celini gledano, sa uvećavanjem broja jedinica u sistemu i sa ukidanjem ograničenja na njihovo kombinovanje uvećava se *e.*, a u obrnutom se slučaju smanjuje. To može biti od posebnoga značaja za izučavanje književnih tekstova (→ **tekst**), a osobito za izučavanje → **stiha**. Jer u ovome potonjem postoje prilično velika dodatna ograničenja na kombinovanje prirodnojezičkih jedinica. Iz toga sledi da je u stihu *e.* manja, što znači da stih nosi manju količinu informacije od običnoga govornog niza. Budući da se lako može dokazati kako stih ipak ne nosi

manju, nego čak i znatno veću količinu informacije, teorija informacije morala je u primeni na književne tekstove unekoliko da izmeni određenje prirodnojezičke *e.*, odnosno da tu *e.* razdeli na dva njena vida (→ **teorija informacije**).

Lit.: → **kibernetika**, → **teorija informacije**. N.P.

**ENTUZIJAZAM** (gr. ἐνθουσιασμός) — U prvobitnom značenju reči označava duhovno stanje čoveka »punog boga«, tj. božanskog prisustva i nadahnuća. Kasnije, označava strastveno zastupanje neke ideje ili stvari, zanos i oduševljenje, *e.* je prisutan u stvaralačkim i doživljajnim procesima, kao afektivno stanje stvaraoca ili primaoca. U filozofiji Đ. Bruna imao je značenje strastvenog i oduševljenog predavanja ideji božanskog univerzuma. Kod A. Šeftsberija, engleskog neoplatoničara 18. v., *e.* dobija estetičku dimenziju i označava strast i težnju za lepim, dobrim i poštenim. Njegovo čulo za lepotu ima sveobuhvatnu funkciju da vodi kroz estetski doživljaj do uzroka i unutrašnjeg savršenstva umetničkog dela. Za Platnera *e.* je »afektivni žar« povezan sa ljubavlju i divljenjem za vredne stvari. U estetici i stvaralaštvu epohe romantizma *e.* je, pre svega, zanos. U estetici K. V. F. Zolgera, bliskoj romantičarskom religioznom osećanju, *e.* zajedno sa → **ironijom**, čini središte svake umetničke delatnosti. To je duhovno stanje kada opažamo božansku prisutnost u svakom predmetu vidljivog sveta; ništavnost tog sveta, kao protivrečnost božanskoj ideji, sagledavamo putem ironije. »Misticizam okrenut realnosti je majka ironije, a okrenut večnom svetu dete *e.* i nadahnuća«. (*Vorlesungen über Aesthetik*, 1829, 195). B.Mi.

**ENVOI** fr. (*anvoa* — pošiljka, uputa, poruka) — U izvornom značenju: posveta ili postscriptum pesme. Sada označava kraću strofu na kraju pesme, obično → **balade** ili *kraljevske pesme* (→ **chant royal**) u kojoj se izražava zahvalnost ili rezimira osnovna ideja pesme, tj. iskazuje poruka. U baladi *e.* iznosi polovinu jedne od prethodnih strofa i ponavlja njen metrički obrazac, rime i refren; u *kraljevskoj pesmi e.* iznosi od četiri do sedam stihova. *E.* je najčešće upućen nekoj uglednoj, voljenoj ili cenjenoj ličnosti. U francuskoj poeziji su poznati *e.* na kraju Vijonovih balada u kojim se ponavlja refren »Mais où sont les neiges d'antan?«. Kod Čosera balade se završavaju porukom koja je po svojim formalnim odlikama jednaka ostalim strofama.

Lit.: → **balada**, → **strofa**.

N.Ko.

**EOLSKI RAZMERI** — Naziv poglavito obeležava stihovne oblike koje su upotrebljavali starogrčki pesnici sa eolskog ostrva Lezba, Alkaj i Sapfa. U eolskoj metrici, za razliku od ostale starogrčke, stihovi uvek imaju određen broj slogova, jer nije dozvoljena zamena dve kratkoće jednom dužinom. Osim toga, osnovni oblici stiha mogu da počnu tako da se u prva dva sloga javlja *syllaba anceps*.

Lit.: → **Metrika, antička.**

V.Je.

**EP** (gr. *ἔπος* — riječ, pripovijest, katkada i stih) — Naziv za najveću epsku formu, koja ima bogat povijesni razvoj i velik niz sadržajno-izražajnih mogućnosti. *E.* ili → **epopeja** razvio se u staroj Grčkoj iz junačkih pripovjednih pjesama. Bio je oblikovan u visokom stilu i odabranom odmjerenom ritmu (→ **heksametar**, → **aleksandrinac** i → **blankvers**), koji je trajnim ponavljanjem predstavljao jednu od osnovnih zakonitosti vrste. S obzirom na duljinu, pripovijedanje u *e.* lagodno je (→ **epska širina**), postupno i plastično. Od → **figura** upotrebljavaju se → **ponavljanje**, → **perifraza**, → **apostrofa** i **homerska usporedba**. Zbivanje se sastoji od opširnog opisivanja ambijenta radnje, običaja i vanjštine junaka. *E.* ne razvija karakterne osobine svojih junaka (likova); oni imaju od početka do kraja jednake psiho-dinamičke osobine ličnosti. Pravi je učinak *e.* postizao kod recitatora ili pjevača (u Grčkoj su ih zvali → **aedima**, → **rapsođima**), koji su pjevali o značajnijim događajima sredine ili ljudskih težnji uopće. Prvobitno je *e.* imao ustaljenu unutrašnju strukturu. Uvod (lat. *exordium*) najavio je predmet što će ga pjesnik obrađivati, dok je nekoliko stihova posvetio zazivanju boginje pjevanja (muze). Ti se stihovi zovu → **invokacija** (lat. *invocatio* — zov, molba), a njihov je sadržaj molba za uspješnost započeta posla. Drugi je obavezni dio *e.* bio sadržaj (lat. *argumentum*). Najavio je sadržaj ili najvjestio izvore kojima će se služiti. Treći i najvažniji sastojak bilo je samo pripovijedanje, u kojem su došli do izražaja središnji događaji od kojih je bilo satkano zbivanje. Pjesnik odmah ulazi u samu srž zbivanja (→ **in medias res**), kako bi postigao interes i pobudio pažnju slušalaca. Zadržava se na pojedinim → **epizodama**, koje su često čak izvan toka osnovnog zbivanja, dok za uzdržavanje čitaочеve napetosti upotrebljava tehniku → **retardacije**. Zbog velikog opsega *e.* se dijeli na **pjevanja, knjige** ili **scene**. U povijesnom se razvoju jako mijenjao te razvijao nova strukturalna obilježja. Kriterij

prema kojemu je moguće izvršiti približnu klasifikaciju *e.* jeste sadržaj. Po tom kriteriju, koji donekle upućuje i na vremenski slijed pojavljivanja, *e.* se dijele na: A) srednjovjekovne s tri oblika: 1. **junački**, 2. **kršćanski** i 3. **dvorski** (s podvrstama u preddvorskom, dvorskom, legendarnom i životinjskom *e.*); B) novovjekovne, koji su, uglavnom, razvili četiri mogućnosti: 1. **komični**, 2. **religiozno-filosofski**, 3. **gradansko-idilični** i 4. **povijesni**. Od srednjovjekovnih epskih formi najznačajniji je junački *e.*, prema kojemu su pretežno utvrđene karakteristike vrste u cijelosti (uzvišeni jezik, pregledna struktura, ponavljanja, stalne formule i dr.). Sadržajno, junački *e.* pripovijeda o nekom velikom ili slavnom događaju, koji može biti istinit ili izmišljen. Od omiljenih tema u središtu pažnje nalaze se ljubav i mržnja, ali individualna sudbina likova često ovisi o povijesnim okolnostima koje pojedinca ili skreću s puta ili ga upropaštavaju. Kršćanski se *e.* tematski oslanja na predaju o Kristovu životu (najznačajniji je pokušaj O. Vajsenburškog na starosaskom dijalektu između 863–871). Dvorski *e.* predstavlja prelazni oblik prema srednjovjekovnom → **romanu** (stoga se naziva i »dvorski roman«). Srodnost nije uvjetovana oblikom (dvorski *e.* ostaje pri stihu) već izvire iz jednakog postavljanja problema. Dvorski *e.* zahvaća stvarnost idealistički i naginje idiličkom prikazivanju (→ **idila**). Podrobno ga označava i fino razradivanje psihičkih osobitosti, po čemu se razlikuje od junačkog *e.* Podvrste što ih zapažamo u dvorskom *e.* po svojim su karakteristikama čvrsto omeđene. Početak preddvorskog *e.* čini svjetovna epika pjesnika-svećenika. Nastao je pod utjecajem starofrancuske svjetovne epike; u središtu pažnje bio je roman o Aleksandru u obliku starih → **Chansons de geste**, koji je našao odjeka u njemačkoj i španjolskoj književnosti (*Sid-Cid*, 1140). Inače, izvori za spomenuti tip nalazili su se u latinskim pričama i → **hronikama** o životu careva. Dvorski se *e.* razvio pod djelovanjem drugoga utjecaja starofrancuske epike. U njegovu središtu stoji skupina romana o kralju Arturu, koja je poznata iz obrade Kretiena de Troa (između 1130 i 1195). Ta je obrada imala pet velikih jedinica: *Érec et Énide*, *Cligès*, *Lancelot*, *Yvain* i nezavršeni *Parceval*; od kojih je u njemačkoj književnosti Hartman fon Aue preuzeo prvi i četvrti roman, dok je Volfram fon Ešenbah obradio *Parcifala* (*Parzival*, oko 1200–1210). Legendarni je *e.* kraći i po svojim osobinama predstavlja tip dvorske → **novele** (najpoznatiji je primjer H. fon Aue,

*Bijedni Hajnrih*, zadnje desetljeće 17. v.). Životinjski *e.* zastupa djelo anonimnog autora s naslovom *Lisac Rajneke* (1498), koji je svojom temom i kasnije preradivan (npr. J. V. Gete). Srednjovjekovne su epske vrste prestale biti tvorne oko 1500. godine. Novovjekovni *e.* stupa u povijest sredinom 18. v. ali je već do prelaza u novo stoljeće razvio četiri svoje glavne vrste. Komični je *e.* značajan za sliku svijeta što su je razvili → **rokoko**, → **racionalizam** i → **predromantizam**. U sebi spaja dva međusobno isključujuća pogleda na život: komičnost i ozbiljnost. Rezultat je toga → **parodija**, u kojoj je stilski instrumentarij klasičnih epskih oblika bagateliziran neznatnim sadržajem ili obratno (→ **šaljiva poezija**). Religiozno-filosofski *e.* ima svoga velikog prethodnika u Danteu, dok je značajno mjesto zauzimao naročito u prosvjetiteljsko doba. U to vrijeme uz pobude Dž. Milтона (*Izgubljeni raj* – *Paradise Lost*, 1667) nastaju pokušaji u Njemačkoj: iz pijetiističkoga gledanja F. G. Klopštoka (*Mesijada* – *Der Messias*, 1748–1773), iz romantičkog katolicizma K. Brentana (*Romance o brojanicama* – *Die Romanzen vom Rosenkranz*, napisano 1805/1812), iz liberalističkih zahtjeva H. Hajne (*Ata Trol*, 1843). Na prijelazu stoljeća bilo je nastojanje da se u toj vrsti oživi antična mitska podloga, ali je tek ekspresionizam uspio dati značajnija ostvarenja (T. Dojbler, A. Deblin i dr.). Građansko-idilični *e.* prekida s tradicijom junaka (likova) iz redova kraljeva, vojskovođa i državnika; on uvodi tematiku građanske svakidašnjice, a prihvaća ga čak J. V. Gete (*Herman i Doroteja*, 1797). U 19. je vijeku *e.* razvio više smjerova, među kojima su najznačajniji socijalni, trivijalni i kritički *e.* Povijesni *e.* uvodi J. G. Herder sa *Sidom* (*Der Cid*, 1805). Njemu u 19. stoljeću slijedi bezbroj pokušaja koji su umjetnički beznačajni (izdvajaju se jedino imena kao što su K. F. Majer, i F. V. Veber, a u 20. v. P. Ernst). Teoretska su se naziranja o umjetničkom *e.*, tako reći do 19. v., oslanjala isključivo na primjer Vergilija i, nešto manje, na Homera. Ispunjavanje normi što su ih teoretičari izvukli iz *Eneide* i *Ilijade* značilo je vrhunski estetski domet koji je neki epski pjesnik mogao postići. Na toj je liniji ostao čak G. E. Lesing. Preokret u proučavanju donosi korespondencija između F. Šilera i J. V. Getea, a naročito Geteova rasprava iz 1797. g., u kojoj je razgraničio epsko od dramatskog. V. Humbolt značajan je po tome što je, proučavajući epske mogućnosti u novo vrijeme, tražio prelaz od heroičnih u građan-

ske teme (*O Geteovu »Hermanu i Doroteji«* – *Über Goethes »Hermann und Dorothea«*, 1799). Braća F. i V. Šlegel teoretski su razmatrali smisao *e.* u povijesti, dok je G. V. F. Hegel s tezom o preobražaju *e.* u roman, koji je »građanska epopeja«, gotovo posljednji koji se tom temom bavio sa stanovišta prakse. Razvoj *e.* u pojedinim književnostima započinje Homerovim djelima u heksametru *Ilijada* i *Odiseja* (oko 700. p.n.e.), koja su ostala neprevaziđeni ogledni primjer i izvor teoretskih razmišljanja o fenomenu epskog (→ **homersko pitanje**). Nakon Homera nastao je veći broj *e.* ali je među njima spomena vrijedna parodija *Ilijade* u djelu *Boj žaba s miševima*. Sve što je nastalo u gr. književnosti bilo je osuđeno na nasljedovanje *Ilijade* (izrazit je slučaj Hezioda, koji je homersku strukturu *e.* priveo didaktičkim svrhama). Novost je bila u pokušajima kraćih *e.* koje su zvali → **epilion** i od kojih se još danas prevodi *Hero i Leander*, što ga je napisao Musaios. Rimska književnost stoji od početka pod utjecajem gr. *e.* Nakon manje značajnih pokušaja s povijesnim temama slijedio je između 29. i 19. godine prije n.e. Vergilijev *e.* *Eneida*, koji je povijesne elemente spojio s mitskim predanjem. S obzirom na poznavanje lat. jezika *Eneida* je postala prototip vrste za čitav srednji vijek. Germanške književnosti gradile su *e.* iz tradicije → **saga** o seobama i pokrštanju naroda. U Islandiji je nastala *Eda* (*Edda*), u Engleskoj je poznat *Beovulf* (*Beowulf*), za Njemačku su značajni *Pjesme o Nibelunzima* (*Nibelungen*), *Gudrun*, *Ditrih* (*Dietrich*) i na lat. jeziku ispjevani *Valtarije* (*Waltharius*). Za romanske su zemlje karakteristične → **Chansons de geste**; uz njihov poticaj nastao je šp. *Sid* (*Cid*, 1140), koji označava prijelaz od junačkoga u dvorski *e.* (Kretien de Troa, Volfram fon Ešenbah, Hartman fon Aue, Hajnrih fon Feldeke). U renesansi, koju u tom smislu otvara Dante (*Božanstvena komedija* – *La Divina commedia*, 1307–1321), *e.* doživljava vrhunac, naročito u Italiji. Ovamo spada veći broj pisaca (L. Pulči, M. Bojardo, L. Ariosto, T. Taso). Portugal dobija *e.* svjetske literarne vrijednosti 1572 (L. Camoens, *Luzijade* – *Lusitadas*), u Francuskoj P. de Ronsar piše djelo nacionalne inspiracije (nedovršena *Franstijada* – *La Franciade*, 1572), dok Španjolac Ersilja objavljuje između 1569. i 1589. značajnu tvorevinu te vrste pod naslovom *Arankana* (*La Arancana*). → **Humanizam** i → **barok** primjenjivali su *e.* u satiričke i pobožne svrhe, katkada kao izvještaj o bitkama, dok je prosvjetiteljstvu poslužio u preporodne namjere. Zadnji je zalet *e.*

trebao biti revolt protiv prozних formi koje su počele tjerati u pozadinu pjesništvo. Eng. je pjesnik Dž. Milton nastupio sa religiozno-filosofskim *e. Izgubljeni raj* (1667), njemu je slijedio Nijemac F. G. Klopštok (*Mesijada*, 1748–1773) s prosvjetiteljsko-pijetističkim idejnim svijetom. Svijet rokokoa oblikovao je K. M. Viland (*Oberon*, 1780), preokret u idilično učinio je J. H. Fos (*Lujza – Luise*, 1795) kome je slijedio i J. V. Gete. Geteovo djelo *Herman i Doroteja* (1797) mitsku je pozadinu zamijenilo suvremenim građanskim ambijentom, dok je u formi ostao vjeran homerskoj tradiciji (*heksametar*). Takav je smjer prevladavao u romantizmu, dok je realizam isticao socijalne teme ili se oslanjao na narodno predanje (obrađiva alpske teme o Zlatorogu: R. Baumbach, 1877. i A. Aškerc, 1904). Herderov je primjer stapanja pojedinačnih → **romanci** (*Sid*, 1805) nasljeđivalo više stvaralaca (K. Brentano, L. Ludvih). Tim putem su pokušavali doći do *e.* i neki slavenski narodi. Kod Engleza Dž. Bajron započinje novu i samostalnu vrstu *e.* u ironičnom tonu (*Čajld Harold*, 1812–1817; *Don Žuan*, 1819–1824). Tu su mogućnost slijedili Španjolci (H. de Espronceda). Švedanima je nacionalni *e.* s djelom *Fritjofssaga* (1825) napisao E. Tegner. Kod Rusa je A. S. Puškin *e.* oslonio na povijesnu pozadinu, dok je Poljak A. Mickjevič više inzistirao na herojskom elementu i idilici (*Pan Tadija – Pan Tadeusz*, 1834). *E.* kao stvaralačka mogućnost ostaje aktualan i u drugoj polovici 19. i u 20. stoljeću. Pojedini slučajevi mogu biti sa stanovišta stvaraoća ili nacionalne književnosti čak izvanredna ostvarenja, ali su problemsku i formalnu aktualnost *e.* preuzeli → **roman**, **mali roman** i → **novela**. (V. i. *Književni rodovi i vrste*, → **Epska književnost**, → **Narodni junački ep**).

Lit.: J. Clark, *History of Epic Poetry*, 1900; K. Fortmüller, *Die Theorie des Epos*, 1903; F. Panzer, *Das deutsche Volksepos*, 1903; W. P. Ker, *Epic und Romance*, 1908; W. Flemming, »Epos und Drama«, *Zeitschrift für Ästhetik*, 1916, 6; J. Fränkel, »Das Epos«, *Zeitschrift für Ästhetik*, 1918, 13; K. Borinski, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie*, 1914–1924; H. Schneider, »Das mittelhochdeutsche Heldenepos«, *Zeitschrift für deutsche Altertum*, 1921, 58; E. Hirt, *Die Formgesetze der epischen, dramatischen und lyrischen Dichtung*, 1923; E. Weber, *Geschichte der epischen und idyllischen Dichtung*, 1924; H. Schneider, »Deutsche und französische Epik«, *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 1926, 51; R. Petsch, »Der epische Dialog«, *Euphorion*, 1931, 32; C. Murray, *The Rise of the Greek Epic*, 1934; A. Heusler, *Nibelungensage und Nibelungenlied*, 1934<sup>3</sup>; H. Schneider, *Das germanische Epos*, 1936; M. Wilmoite, *L'épopée française*, 1939; E. Busch, »Das

Verhältnis der deutschen Klassik zum Epos«, *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 1941, 29; N. Wehe, »Das moderne Vers-Epos«, *Zeitschrift für deutsche Geisteswissenschaft*, 1942, 4; C. M. Bowra, *From Virgil to Milton*, 1945; W. Matz, *Der Vorgang im Epos*, 1947; K. Wais, *Frühe Epik Westeuropas*, 1953; E. v. Richthofen, *Estudios epicos medievales*, 1954; A. B. Lord, *The Singer of Tales*, 1960; L. Pollmann, *Das Epos in den romanischen Literaturen*, 1966; H. J. Schueler, *The German Verse Epic in the 19. and 20. Century*, 1967; E. Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*, 1968; P. Merchant, *The Epic*, 1977. J.P.

**EP, NARODNI** – Sinonim za narodnu epiku. → **Narodna pesma**.

**EPANAFORA** (gr. ἐπαναφορά) – Podvrst → **anafore**, kad se na početku stihova ili rečenica ne pojavljuju iste riječi, nego sinonimi. Z.Š.

**EPEISODION** (gr. ἐπεισόδιον – onaj ko dolazi k nečemu, umetnut) – Po Aristotelu, »srednja radnja«, odnosno deo dramske radnje između horskih pesama (→ **stasimon**). Nasuprot tome, deo dramske radnje koji je prethodio ulaznoj pesmi hora (→ **parodos**) zvao se → **prolog**, a deo dramske radnje koji je dolazio posle poslednje horske pesme → **eksodos**. U početku je starogrčka drama mogla imati najviše 3, po pravilu kratica, *e.*, a kasnije 4. *E.* je prvobitno bio u trohejskim tetrametrima, a kasnije najčešće u jampskim trimetrima. Po Aristotelu, nizanje *e.* mora biti zasnovano na načelima verovatnosti i nužnosti, inače se dobija »episodijska priča«, odnosno najlošija prosta priča ili radnja, kojoj su skloni loši dramski pisci ili oni željni pobeđe na dramskim takmičenjima. T.V.

**EPIČAR** – Autor epskih dela. Kod starijih dela epičarev stav je u velikoj meri određen tradicijom: kao autor → **epa**, *e.* je svečani i sveznajući pevač koji ima pregled nad svim zbivanjima. Kasnije on sve više postaje spoljni posmatrač, koji jedino što prati zbivanja. Posebno u → **romanu**, kao najmlađem velikom epskom obliku, *e.* se od početka 18. veka javlja u raznim oblicima, što i čini osnovu za tipologiju romana. *E.* može biti ili lično junak svog romana (→ **roman u pismima**, → **razvojni i obrazovni roman**), ili iz ironične → **distance** opisuje što je sâm doživeo, na primer u → **pikarskim** i u putopisnim romanima. *E.* pri tome može da govori u prvom licu ili u trećem licu, no ovo ne znači da prvo lice u epskom pripovedanju mora da je istovetno sa autorom. U epskom pripovedanju u trećem licu

odražava se pripovedačeva individualnost, no ni u ovom slučaju epski pripovedač ne mora da je istovetan sa autorom u pogledu njegovog poznavanja stvari, njegovog učestvovanja u zbivanjima i njegovog unutrašnjeg odnosa prema građi, koji može da doseže od nezainteresovanog sveznajućeg stava do mukotrpnog traganja za povezanostima, i od hladne, objektivne distance do najdublje unutrašnje uzbuđenosti, od ironičnog posmatranja do poigravajućih pokušaja da se stvori zbrka. Merodavno za značaj *e.* jeste na kraju i mesto koje autor pidaje svojoj ulozi; subjektivnost *e.* može na primer da nadjača građu epskog pripovedanja (Stern, Žan Paul); njegova uloga može biti veoma naglašena, on može i da tokove radnje individualno isprepliče (Rabe, Tomas Man); ona može, zbog težnje za objektivnim načinom prikazivanja, da bude lišena svih ličnih osobenosti koje bi bile u stanju da se jače ispolje; može da bude bezlična ili pak, kod modernih sredstava epskog pripovedanja, na primer kod → **doživljenog govora** ili u → **unutrašnjem monologu** ili u prividnoj objektivnosti tipa → **novog romana**, da potpuno nestaje i time ruši tradicionalnu sliku epskog pripovedanja kao osmišljavanje sveta. U jugoslovenskim književnostima I. Andrić je primer distanciranog *e.* U Vidakovićevim sentimentalnim romanima subjektivnost *e.* dolazi do izraza u vidu saosećanja sa junacima, a u nekim novijim romanima (M. Crnjanski: *Dnevnik o Čarnojeviću*, D. Kiš: *Bašta, pepeo*) u vidu lirске introspekcije.

Lit.: R. Petsch, *Wesen und Formen der Erzählkunst*, 1942<sup>2</sup>; F. Stanzel, *Die typischen Erzählsituationen im Roman*, 1955; W. Kayser, *Entstehung und Krise des modernen Romans*, 1955; isti, »Das Problem des Erzählens im Roman«, *The German Quarterly* 1956, 19; isti, »Wer erzählt den Roman?«, *Die Vortragsreise*, 1958; D. Friedemann, *Die Rolle des Erzählers in der Epik*, 1965<sup>2</sup>; *Zur Poetik des Romans*, ed. V. Klotz, 1965; H. Seidler, *Die Dichtung*, 1965<sup>2</sup>; E. Lämmert, *Bauformen des Erzählens*, 1967<sup>2</sup>; U. Pörksen, *Der Erzähler im mhd. Epos*, 1971; H. van Gorp, *Het optreden van de verteller in de roman*, 1971; L. E. Kurth, »Unzuverlässige Sprecher und Erzähler in deutscher Dichtung«, *Traditions und transitions*, Festschrift H. Jantz, 1972; A. Ros, *Zur Theorie literarischen Erzählens*, 1972; F. Piedmont, »Zur Rolle des Erzählers in der Kurzgeschichte«, *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 1973, 92; J. M. Ellis, *Narration in the German Novelle*, 1974; W. H. Schober, *Erzähltechniken im Roman*, 1975; K. Kanzog, *Erzählstrategie*, 1976; D. Meindl, »Zur Problematik des Erzählerbegriffs«, I.I.I 1978, 8; V. Kajzer, *Jezičko umetničko delo*, 1973 (prev.); K. Hamburger, *Logika pesništva*, 1976 (prev.). Z.K.

**EPIDEIKTIKA** (gr. γένος ἐπιδεικτικόν, lat. *genus demonstrativum* ili *laudativum* — svečana, pohvalna beseda) — Jedna od tri osnovne kategorije antičkoga besedništva (→ **besednik**). Ostale dve su *sudbena* i *politička* beseda. (γένος δικάδικόν — *genus iudiciale*; γένος συμβουλευτικόν — *genus deliberativum*). *E.* se bavi hvalom, ponekad pokudom, neke pojave ili ličnosti. Antikna je retorika teme *e.* delila u četiri razreda: *bogovi, ljudi, životinje, neživi predmeti*. Dok se u sudbenoj i političkoj besedi radilo o temama koje su bile od velike važnosti za slušaocę, u *e.* slušalac je mogao da usredotoči svoju pažnju na stilsku veštinu besede i da je shvati kao čistu umetnost. Time se *e.* sasvim približila lepoj književnosti, a termin ἐπιδειξις (pokazivanje) označavao je stilsku obradu naoko prigodnih tema, kojima je jedina svrha bila pokazivanje stilske veštine, stilska virtuoznost. Tako se od → **epigrama** kao pravoga nadgrobnog natpisa razvio *epideiktiki* epigram. *E.* omogućuje besedniku da u najvećoj meri pokaže svoju govorničku veštinu. Najstariji oblik epideiktikog besedništva je *nadgrobna beseda*. Poznati predstavnici *e.* su besednici Periklo, Gorgija, Lisija, Isokrat, Demosten, Hiperid. Po uzoru na ovu vrstu govorništva već u antičko doba razvila se *epideiktika poezija*. Uobičajeni oblici ove, u najširem smislu svečane prigodne poezije su → **enkomion**, → **epikedejon**, → **epitalam**, → **ekfraz**a. Stacijeva zbirka pesama *Silvae* jedan je od najlepših primera epideiktike poezije. Dugu i kontinuiranu tradiciju ove poezije najbolje potvrđuje činjenica da su pravila, koja je za njeno pisanje izneo J. C. Scaligero u *Poetices Libri Septem (Sedam knjiga poetike)* 1561, gotovo istovetna sa onima koja je Menander u 3. v. pre n. e. postavio u delu *Peri Epideiktikon (O epideiktici)*.

Lit.: T. Burges, *Epideictic Literature*, 1909; O. B. Hardison, Jr. *The Enduring Monument*, 1962. Z.Š. — S.K.Š.

**EPIFANIJA** (gr. ἐπιφάνεια — objava, pojavljivanje) — Praznik koji se u pravoslavnim crkvama zadržao kao Bogojavljenje, dok se u katoličkoj crkvi od 5. veka obeležava kao Sveta tri kralja, tj. kao dolazak mudraca na poklonjenje Hristu, prva objava božjeg rođenja Nejevrejima. U vezi s književnošću *e.* označava umetničko »otkrovenje«: 1. trenutak nadahnuća umetnikove svesti u kojem se niz ranijih iskustava i uvida kristališe na osnovu nekog slučajnog opažanja koje ih dovodi u fokus smisla; 2. izražajno dejstvo neke književne pojedinosti koje prosvetljuje smisao dela

kao celine. — U ovom smislu Džojls je upotrebio termin *e.* da označi suštinske ciljeve svoje umetnosti; kako kaže Elman, »pod *e.* Džojls nije podrazumevao objavljivanje božanstva, ukazivanje Hrista Mudracima, iako je to korisna metafora za shvatanje onoga što je on imao na umu. *E.* je iznenadno »otkrovenje suštine stvari»; trenutak u kome nam izgleda da i »duša najobičnijeg predmeta ima neko zračenje«. *E.* je za Džojlsa »nenadana duhovna manifestacija, bilo u vulgarnosti govora ili gesta, ili u nekoj nezaboravnoj fazi same svesti«, te stoga »upravo književnici treba da beleže takve *e.* s krajnjom brižljivošću« (Stephen Hero). Spenser ističe da je ova teorija »središnja za razumevanje Džojlsa kao umetnika«, da se sva njegova dela mogu opisati »kao njene ilustracije, intenziviranja i proširenja»; Levin govori o *Dablinjanima* kao čistim primerima *e.*, a I. Hendri (I. Hendry) ukazuje da *e.* nije karakteristična samo za Džojlsa, nego da »svaki pisac doživljava osećaj otkrovenja kad posmatra neki deo sveta« sa određenog duhovnog rastojanja, kad mu se taj deo čini »bremenit značenjem koje prevazilazi njega samoga, a svaka pojedinost njegove fizičke pojave relevantna«. Teorija *e.* obuhvata, dakle, i sve elemente učenja o → **tipičnom** i → **karakterističnom**, ali i kao teorija saznanje prirode stvaralačkog procesa, i kao teorija izražajnog dejstva neke umetničke pojedinosti, ona je prevashodno varijanta teorije → **simbolizma**.

Lit.: T. Spenser, »Introduction« to Joyce's *Stephen Hero*, 1955; I. Hendry, »Joyce's Epiphanies«, *Sewanee Review*, July 1946; J. Joyce, *Epiphanies*, 1956; S. Koljević, »Simbol kao zagonetka ili kao rasvetljenje«, *Trijumf inteligencije*, 1963; M. E. Kronegger, *The Theory of Unity and Effect in the Works of E. A. Poe and James Joyce*, 1966; → **objektivni korelativ**. S.K. — Lj.J.

**EPIFONEMA** (od gr. ἐπιφώνημα — uzvik, rečenica) — 1. Termin antičke → **retorike**: završna izreka kojom se prethodno duže izlaganje emfatički (→ **emfaza**) rezimira. Redovito to je pažljivo odabrana, sažeta → **sentencija** koja kao posljednji potez zaključuje i zaokružuje govornikov iskaz, a služi i kao retorički ukras. Većinom je afektivno jako nabijena, pa često ima oblik uzvika; neki *e.*-om zovu samo takve uzvike. *E.* uglavnom odgovara novovjekom pojmu → **poente**. Drugi su nazivi za *e.*-u *epifoneza*, *epikriza*, *epifonematik(on)*, *epifonumenon*, *profsonem*, *epikertomem*. Primer: »Prosjak prosj. iza glasa viče: / Udijeli jednu i nevolju / . . . . . / Svak' je tuži i nevolji dužan«. — 2. U širem smislu: iskaz

dodan u svrhu objašnjenja onog što je prethodilo, kao zaključak ili konačna potvrda onoga o čemu se govori ili što se dokazuje. — 3. *E.* često znači naprosto »poklič, doziv«. Z.D.

**EPIFORA** (gr. ἐπιφορά — dodavanje, nanošenje; retorski — završetak) — Termin antičke retorike za jedan od figura → **ponavljanja**; za razliku od → **anafore**, ponavljaju se reči na kraju stihova ili rečenica: Car-Memede, turski gospodaru, / kupi vojske koliko ti drago, / pod Stalaca kad je tebi drago, / udri Stalac kako ti je drago — / ja ti ne dam dobra ni jednoga. (»Smrt vojvode Prijezde«). SL.P.

**EPIGONSKA KNJIŽEVNOST** (prema gr. ἐπιγονος — naknadno rođen) — Dela bez vlastite misaone, osećajne ili stilske originalnosti, nastala po ugledanju na književnost neke ranije epohe, preuzimajući mehanički njena izražajna sredstva, a često i tematiku. *E. k.* po pravilu ne pokazuje smisao za »organsko prevazilaženje sadržaja i nesposobna je da ostvari sopstveni problem« (G. fon Vilpert). U evropskoj književnosti primere epigonstva sledimo u manje uspešom ugledanju na klasike u poznijoj antičkoj književnosti, u srednjovekovnom dvorskom pesništvu, u trubadurskoj lirici, a naročito u pseudo-klasicizmu (klišetirane stilske figure engleske osamnaestovekovne pesničke dikeije, npr.), kao i u post-romantičkom periodu nemačke književnosti 19. v. U našoj književnosti, epigonski karakter umnogome imaju neki manji dalmatinski pisci 16. i 17. v. (J. Baraković, M. Benetović, A. Sasin i dr.), pesnici omladinskog doba 60-tih godina 19. v. u srpskoj književnosti (M. Popović, M. P. Šapčanin, M. Kujundžić-Aberdar, i dr.); a epigonske erte nalazimo i u početnom stvaralaštvu nekih naših kasnije značajnih pisaca (A. Šantić, Sv. Čorović i dr.). Iako *e. k.* po pravilu nastavlja kult usahljlih i preživelih formi i sadržina, ponekad ona može da bude značajna kao određena etapa u savladavanju književne tehnike, odnosno književnog »zanata«. → **konvencija**.

Lit.: M. Kombol, *Povijest hrvatske književnosti do narodnog preporoda*, 1961; J. Skerlić, *Omladina i njena književnost*, 1966. C. David, *Über den Begriff des Epigonischen*, 1966; M. Durzak, *Epigonenlyrik*, 1969. B.M — S.K.

**EPIGRAF** (gr. ἐπιγραφή — natpis, naslov), etimološki i po značenju srodno sa → **epigramom** — 1. Natpis na nadgrobnom spomeniku, zgradi ili predmetu. Mnogobrojnim, pre



svega kulturnoistorijskim i jezičkim aspektima *e.* bavi se *epigrafika*: književne vrednosti najčešće imaju nadgrobní *e.* (→ **epitaf**), no mogu ih imati i drugi, npr. zakonodavni (rimski *Zakoni na dvanaest tablica*), državnički i istorijski (*Res gestae*, zapis o sopstvenoj vladavini imperatora Avgusta, hronika grada Linda i dr.); zatim pohvalni *e.*, koji spadaju u kult predaka, sakralni (natpisi u Delfima, pločice sa pitanjima proročištu u Dodoni, zlatni listići sa orfičkim učenjima). Neki oblici *e.* značajni su i za istoriju književnosti (→ **didaskalije**, → **anali**, → **acta diurna**). — 2. Često fraza, ili niz fraza (obično → **citati**) na početku dela ili poglavlja kojim pisac ukratko obrazlaže temu dela.

Lit.: J. J. Hondius, *Saxa Loquuntur*, 1938; G. Klaffenbach, *Griechische Epigraphik*, 1957; A. G. Woodhead, *The Study of Greek Inscriptions*, 1959; E. Meyer, *Einführung in die lateinische Epigraphik*, 1972. SLP—S.S.

**EPIGRAM** (gr. ἐπιγράμμα — natpis) — U povijesti antikle gr. kulture najprije oblik praktičnoga jezičkog saopćenja, tj. natpis na nekom predmetu, većinom grobnom kamenu ili zavjetnom daru. Težnja za tim da se svečanom natpisu poda i svečano jezično ruho navela je pisce *e.* vrlo rano na to da se posluže stihom, budući da u to rano doba antikle gr. kulture (7. st. st.e.) prozna rečenica još nije bila kadra da posluži umjetničkom izrazu. Već iz 6. st. st.e. takvi su nam *e.*, tj. natpisi u stihovima, sačuvani u razmjerno velikom broju. Stihovi *e.* kao natpisa isprva nisu imali umjetničkih pretenzija, nastojali su samo da, kao grobni natpis ili natpis na zavjetnom daru, u što sažetijem obliku karakteriziraju pokojnika ili svrhu dara. Kako je antikle gr. književnost u to doba poznavala samo pjevnu → **lirsku pjesmu**, kratki je pjesnički oblik natpisa bez pratnje muzičkoga instrumenta privukao zanimanje darovitih pjesnika i pomalo je stil *e.* stao dobivati sve književniji izraz, pa je i lirska osjećajnost u njima mogla doći do izražaja. Tako je oblik praktičnoga saopćenja prešao u književni oblik; *e.* je potpuno napustio prvotnu ulogu natpisa da se pretvori u kratku pjesmu nevelikoga broja stihova o najraznovrsnijim temama. Budući da antikle gr. i rim. književnost ne poznaju naš pojam lirske pjesme, na kraju opisanoga svog razvoja gr. je *e.* najlakše mogao preuzeti ulogu kratke lirske pjesme — to više što se s njim spojila kratka → **elegija**, kakvu poznajemo iz zbirke Teognida iz Megare (oko g. 500. st.e.), a koja se pjevala u veselu društvu uz vino; kad se ova rastavila od muzičke pratnje, nije je više

mного dijelilo od *e.*, te je, spajajući se s njim, nadaleko proširila njegove granice. Da se u gr. književnosti *e.* doista shvaćao kao jedinstvena pjesnička vrsta kojoj možemo književni razvoj pratiti od otprilike 3. st. st. do 2. st. n.e., to nam kazuje s jedne strane književna praksa → **helenizma**, a s druge običaj gr. starine da *e.* raznih pisaca skuplja u zbirke. U helenizmu javlja se u prvoj polovici 3. st. st. *e.* pjesnik Kalimah kao neosporni majstor *e.*: 64 pjesme koje su nam sačuvane pod njegovim imenom, a tek izuzetno su dulje od šest stihova, sadržavaju svu raznolikost tematike helenističkoga gr. *e.*, od pravih ili fiktivnih natpisa do erotičke i lirske pjesme. No i Kalimahove *e.* poznajemo jedino zbog toga što su ušli u zbirke *e.* Prva takva sačuvana zbirka potječe od pjesnika Meleagra iz Gadare (s kraja 2. i početka 1. st. e.). Njegov Στέφανος (*Vijenac*) niže djela pojedinih pisaca po alfabetskom redu njihovih imena. Drži se nadasve vjerojatnim da su i prije njega i pored njega postojale slične takve zbirke. Najčešća vrsta stiha u *e.* je → **elegijski distih**. Iako je *e.* na kraju razvoja gr. književnosti postao priznatom književnom vrstom, on se kroz sve vrijeme antikle kulture sačuvao i kao natpis u svim funkcijama staroga natpisa, a u toj je funkciji ušao i u srednji vijek. Već je, međutim, u gr. književnosti kratkoća *e.* i sažetost njegova stila navodila pojedince na to da u takvu obliku izvode majstorije koje nemaju nikakve veze s književnošću: u 3. je st. st. e. u gr. Aleksandriji neki Metrodor sastavio zbirku aritmetičkih zadataka u obliku *e.* — U rim. je književnosti erotički gr. *e.* našao izvanrednih sljedbenika, među kojima se naročito ističe pjesnik Katul (1. st. st.e.), ali je jedan drugi pisac (Marcijal) književnoj vrsti *e.* dao novo obilježje, koje je postalo opće priznatim i obaveznim za novovjeku evropsku književnost poslije → **humanizma**, i odredilo današnje značenje termina *e.* Marko Valerije Marcijal (Martialis), rodom iz Španjolske, koji je drugu polovicu prvoga st. n.e. proživio u Rimu, a, vrativši se u domovinu, umro 120. g., u svojih je 1557 *e.*, izdanih u dvanaest knjiga, a duljina im se proteže od dva stiha do preko dvadeset, dao toliku prednost satiričkom *e.* (koji je i gr. književnost poznavala pod imenom skoptički *e.*, ali samo kao razmjerno skromnu podvrstu), da počevši od njega takva podvrsta *e.* postaje osnovna osobina *e.* Satira Marcijalova *e.* obrađuje teme koje antiklej književnosti ni do njega nisu bile nepoznate: satiru na pojedine tipove, satiru na ljudske i društvene poroke — ali on je umio svojoj satiri dati snažan

društvenokritički značaj koji joj je podao jaku aktualnost. — U kršćanskom srednjem vijeku lat. se *e.* sačuvao u svom prvotnom obliku, kao natpis na grobu, ili na zgradi, ili kao naslov u knjizi; Marcijalovu utjecaju jedva da ima traga. U većem su broju takvi kršćanski *e.* sačuvani tek od 4. st. n.e. Ali je u prvoj polovici 6. st. n.e., na afričkom tlu, sastavljena jedina velika antikna zbirka lat. *e.*, koja je u rukopisu otkrivena u 17. st. i nazvana »Anthologia latina« ili »Anthologia Salmasiana«. — U Bizantu, u kojemu se sačuvao gr. jezik, i dalje su se slagale zbirke antiknih gr. *e.* Dok je Filip svoj Κύκλος (*Krug*) poput Meleagra poređao po alfabetskom redu imena pjesnika, Agatijas iz Mirine u drugoj je polovici 6. st. n.e. svoj složio po tematici *e.* u sedam knjiga: 1. zavjetni *e.*, 2. *e.* o umjetničkim djelima, 3. grobni natpisi, 4. *e.* o ljudskim sudbinama i igrama božice usuda, 5. satirički *e.*, 6. erotički *e.* 7. vinski *e.* Na početku 9. st. sastavio je veliku zbirku *e.* Konstantin Kefalas, koji je na bizantskom dvoru bio protopapas, a oko 980. g. četiri su pisara sastavila najveću poznatu zbirku gr. *e.*, koja je, po knjižnici u Heidelbergu gdje je u 16. st. pronađen rukopis, nazvana »Anthologia Palatina«. I taj rukopis, poput Agatijasa, reda *e.* po temama, i to u 15 knjiga. G. 1299. monah je Maximos Planudes sastavio prijepis starije zbirke *e.*; njegov je rukopis poznat kao »Anthologia Planudea«. Pored tih velikih srednjovj. zbirki gr. *e.* sačuvala su se i neke manje. U kasnijem se lat. sr. v. → **gnoma** u stihovima (→ **proverbium**, → **sentencija**) posvuda proširila, nadomještajući kao kratka refleksivna pjesma stari *e.* Evropski humanizam u svojim je → **poetikama**, kao i u svojoj praksi, oživio antikni *e.*, i u novolat. književnosti i u književnostima na narodnim jezicima. U praksi se *e.* i dalje upotrebljavao sad kao natpis, sad kao pohvalna pjesma pod nečiju sliku, sad kao kratka pohvala piscu, dođana knjizi na početku ili na kraju, sad kao kratak opis u stihovima bilo čega. Ali kao pjesnička vrsta novovjekje je *e.*, počev od humanizma, satiričan, te ga neke humanističke poetike upravo izjednačavaju sa satirom. U 17. i 18. st. satiričan *e.* broji se među najraširenije pjesničke vrste. U toku tih stoljeća s njim se spaja i gnoma u stihovima, te ga u tom slučaju tek metrički oblik dijeli od novovj. → **aforizma**. Popularnost *e.* navela je njem. pisca i kritičara Lesinga da u posebnoj studiji o *e.* (1771) pokuša definirati »unutrašnju formu« *e.* koja bi bila njegovom značajkom u svim njegovim povijesnim mijenama: *e.* sadržava u sebi, po njegovu sudu, očekivanje i objašnjenje

(*Erwartung und Aufschluss*). Iako je Lesingov suvremenik Herder kratko vrijeme iza toga mogao pokazati neosnovanost i neopravdanost Lesingove ahistorične tvrdnje, ona se, unatoč tome, često ponavlja u novijih teoretičara. U suvremenoj književnosti **aforizam** je stekao veliku popularnost, dok od polovine prošloga st., s nestankom utjecaja antikne književnosti i ugledanja u nju, nestaje i *e.* iz književne prakse. — U jugoslav. književnostima posljednjih dvaju stoljeća *e.* su pisali mnogi pesnici, pogotovu u doba → **romantizma** i → **realizma**.

Lit.: *Anthologia Latina* ed. Alexander Riese, 1894<sup>2</sup>; R. Reitzenstein, *Epigramm*, u Pauly-Wissowa: *Realenzyklopädie der klassischen Altertumswissenschaft*, 1906, VI, 71 i sl.; *Anthologia Palatina*, 1911; *Anthologica Graeca, griechisch-deutsch*, 1957/18; *The Greek Anthology Hellenistic epigrams*, 1965; M. Val. Martialis *Epigrammata* 1929<sup>2</sup>; Günter Bert, *Das lateinische Epigramm im Übergang von der Spätantike zum frühen Mittelalter*, 1968; *Das Epigramm. Zur Geschichte einer inschriftlichen und literarischen Gattung*, 1969. Z.S.

**EPIKA** → **Epska književnost**

**EPIKA, NARODNA** → **Narodna epika**

**EPIKEDEJON** (gr. od ἐπικήδειος pogrebni; lat. *epicedium* — pogrebna pesma) — Tugovanka pevana u pohvalu mrtvom, uz pratnju svečanog plesa i muzike na fruli, najčešće nad telom pokojnika. Iako se reč *e.* pojavljuje u gr. jeziku tek u aleksandrijskom periodu (4. do 1. v. pre n.e.), kada je ova vrsta pesme doživjela najveću popularnost, a u lat. književnosti se prvi put sreće kod pesnika Stacijusa (1. v. n.e.), može se reći da su tužbalice nad telima Patrokla i Hektora u Homerovoj *Ilijadi* u pravom smislu prvi nama poznati *e.* Prvobitno pisan u različitim metrima, najčešće u daktilskom, *e.* se posle klasičnog perioda obično sastavlja u *elegijskom metru* i javlja se u obliku kratke → **elegije** ili → **epigrama**. U lat. književnosti *e.* je postao omiljena pesnička vrsta. Pod *e.* se podrazumevaju i tugovanke posvećene mrtvim životinjama, miljenicima svojih gospodara, koje su pisali, između ostalih, Katul, Ovidije (u zbirci *Amores*) i Stacijus (u zbirci *Silvae*). → **Trenodija**, → **Konsolacija**.

Lit.: E. Galletier, *Étude sur la poésie funéraire romaine d'après les inscriptions*, 1923; E. Springer, *Studien zur humanistischen Epikedelndichtung*, 1956. S.K.—S.

**EPILIJ** (gr. ἐπίλλιον — deminutiv od gr. ἔπος) — »Mali ep«, književni oblik popularan u gr., naročito helenističkoj, i rimskoj poeziji,

od Teokrita do Ovidija. Obično se sastojao od 100 do 600 daktilskih → **heksametara**. *E.* je najčešće govorio o životu mitskih heroja i heroína, a kasnije naročito o njihovim ljubavnim doživljajima. Za *e.* su karakteristične duge → **digresije** o najrazličitijim stvarima i opisi umetničkih dela, prizora iz prirode, iz života ljudi i životinja, zatim i umetnuti govori, monolozi ili dijalozi. *E.* je izraz učene poezije (→ **poeta doctus**), pisane za obrazovanu i probirljivu publiku, koja više nije uživala u jednostavnosti Homerove poezije. Kalimah (3. v. pre n.e.), jedan od glavnih predstavnika aleksandrijskog pesništva i filološke kritike (→ **Aleksandrijska škola**) teorijski je obrazlagao prednost male epske forme nad velikim i glomaznim epovima homerskog tipa. Kao merodavan uzor poslužio je antičkim piscima Kalimahov *e. Hekale*, posvećen jednoj u antičkom pesništvu malo obrađivanoj epizodi mita o Tezeju. Ovaj *e.* građen je tako da su sporedni detalji razvijeni do samostalnih celina, kojima je posvećeno više prostora nego kratko i uzgredno obrađenoj glavnoj temi. *E.* je pisao i nešto mladi Teokrit (→ **idila**). U rimskoj književnosti — pisali su *e.*, po ugledu na Kalimaha i Euforiona, čiji su nam *e.* veoma fragmentarno sačuvani, (kraj 3. v. pre n.e.), → **neoterici** Katul, Licinije Kalv, Helvije Cina (sredina 1. v. pre n.e.) i nešto mladi Ovidije (*Metamorfoze* su delom slične ovoj vrsti), dajući im pretežno erotičnu sadržinu. *E.*, unet u okvir obimnijeg dela, nalazimo i na kraju Vergilijevih *Georgika* (mit o pčelaru Aristaju, u koji je uneta priča o Orfeju i Euridiki). Iz poznoantičke književnosti sačuvan nam je *e. Hero i Leandar* gr. pesnika Musaja (6. v.). U doba renesanse *e.* obnavljaju ital., eng. i dr. pesnici (Taso, Spenser, Šekspir). Kasnije se *e.* gubi, mada neki vide obnovu *e.* u → **rokokou**, u pripovetkama u stihu 18. i 19. v. (npr. Vilandovim i Tenisonovim).

Lit.: M. M. Crump, *The E. from Theocritus to Ovid*, 1931; И. М. Тронски, *История античке књижевности*, 1952 (prev.); V. d'Agostino, «Considerazioni sull'epilio», *Rivista di studi classici*, 1956, 4; W. Allen, Jr., «The Non-Existent Classical E.», *Studies in Philology*, 1958, 55; М. Будимир—М. Флашар, *Преглед римске књижевности*, 1963; Б. М. Стевановић, *История хеленске књижевности*, 1968. K.M.G.—D.P.

## EPILION → Epilij

**EPILOG** (gr. ἐπίλογος — razmišljanje, zaključak, konac govora) — 1. Poslednja scena (ili scene) u drami, kojom se sumira ili komentariše radnja drame; završni deo drame

i kao takav njen integralni deo. — 2. Govor (obično u stihovima) kojim se jedan ili više glumaca obraća publici na kraju predstave, ponekad kao lik iz drame a ponekad kao direktni predstavnik autora. Čest u antičkoj drami, a naročito renesansnoj, *e.* postaje sve ređi od pojave realističke drame. — 3. Glumac koji recituje završni govor; jedan od učesnika radnje ili poseban lik. — 4. Dodatak uz veće prozno delo, kada se pisac osvrće na ono što je ispričao dajući mu smisao (Tolstoj, *Rat i mir*).

Lit.: M. E. Knapp, *Prologues and Epilogs*, 1961. M.Fr.

## EPIMITION → Naravoučenje

**EPINIKIJA** (gr. ἐπινίκιον od ἐπί — uz, kod; νίκη — pobeda) — Pohvalna → **horska pesma** ispevana u slavu takmičara koji bi pobedio na jednoj od velikih javnih svečanih igara posvećenih bogovima, što su se održavale u Grčkoj još od 8. v. pre n.e. Najpoznatije su bile Olimpijske, Pitijske, Nemejske i Istmijske igre (panhelenski → **agoni**). Hor je pevao *e.*, uz pratnju frule, po povratku pobjednika u njegovo rodno mesto, ili dok je svečana povorka išla prema hramu, ili na gozbi koja je bila priređena u čast pobjednika. U pesmi se obično prvo opisivao tok borbe u kojoj je slavjenik trijumfovao, zatim su se veličale njegove vrline i vrline njegovog roda, na to se nadovezivao mit koji se odnosio na njegovu porodicu ili na osnivača igara, a u poslednjem delu pesnik se vraćao pohvali pobjednika. Pesma se često završavala savetom, upozorenjem, ili čak molitvom. Iako *e.* može biti različitog metričkog oblika, najčešće je sastavljena od strofa u daktilo-epitritskom metru, koje su komponovane po sistemu trijade (→ **strofa**, → **antistrofa**, → **epoda**). Između ostalih stgr. pesnika, *e.* su pisali Simonid i Bakhilid, a 45 Pindarovih *e.* (→ **Pindarova oda**) stekle su neprolaznu slavu. Svojom filozofskom i umetničkom vrednošću Pindarove *e.* su prerasle nivo prigodnih pesama, budući da je *e.* bila izraz aristokratsko-viteškog duha koji je vladao u st. Heladi, ona je prestala da se piše kada je zavladala demokratija. Jednom od poslednjih zabeleženih *e.* smatra se Euripidova *e.* u kojoj je opevana trostruka Alkibijadova pobjeda u Olimpijskim igrama (420. g. pre n.e.).

Lit.: G. Norwood, *Pindar*, 1945; C. M. Bowra, *Pindar*, 1964. S.K.S.

**EPIPARODOS** (gr. ἐπιπάρδος — naknadni ulazak) — Ulazna pesma (→ **parodos**) → **hora**

u antičkoj → **tragediji** prilikom njegovog eventualnog drugog ulaska na → **scenu**, tj. posle eventualne → **metastaze**; npr. u Eshilovim *Eumenidama* (st. 244–274).

Lit.: → **tragedija**

M.Bu.

**EPIPLOKA** (od gr. »nadovezivanje, ispreplitanje«) – 1. Termin antičke → **retorike** kojim se označava produžena → **anadiploza**: povezivanje niza govornih cjelina time što se završna riječ (ili grupa riječi) prednje cjeline ponavlja na početku slijedeće, pri čemu ponavljani izrazi često mijenjaju sintaktičku funkciju. Služi za postizanje → **klimaksa**; – 2. Nizanje jakih upadljivih misli ili činjenica jedne za drugom. Z.D.

**EPIREMA** (gr. ἐπίρημα – ono što se kaže naknadno) – Drugi deo od četiri simetrična dela u → **parabazi** stare gr. → **komedije**. Taj deo čini govor kojim se horovođa prvog poluhora obraća publici posle → **ode**, koju je otpevao taj poluhor. Sastavljena obično u trohejskim tetrametrima, *e.* je najčešće satirična ili iskazuje neki savet ili upozorenje. Npr. u Aristofanovim *Vitezovima*, *e.* je pohvala kojom se veliča junaštvo predaka.

Lit.: → **Komedija, antička.**

S.K.Š.

**EPISODIJA** (gr. ἐπισόδιον – dodatak, dijalog) – Dijaloški deo starogrčke drame između horskih pesama. Sastoji se od razgovora ili pesama → **glumca** i → **hora** ili samih glumaca. U *e.* izlažu se doživljaji ili događaji (često pomoću izveštaja glasnika) koji pripremaju razvitak radnje. Uvodni deo dramske radnje koji prethodi ulaznoj pesmi hora (→ **parodos**) zvao se → **prolog**, a završni deo posle poslednje horske pesme → **eksodos**. Broj *e.* u gr. drami značajno je varirao (u Sofoklovoj *Antigoni* ima pet *e.*, a u *Elektri* svega tri). U početku su *e.* bile pisane u trohejskim tetrametrima, a kasnije najčešće u jampskim trimetrima. Po Aristotelu, nizanje *e.* mora biti zasnovano na načelima verovatnosti i nužnosti, inače se dobije »episodijska priča«, odnosno najgora vrsta drame, u kojoj radnja drame ne proističe direktno iz osnovnog sukoba.

Lit.: → **Tragedija, antička.** U. Wertheim, *Fabel und Episode in Dramatik und Epik*, 1964. T.V.

**EPISTOLA** (lat. *epistula* – pismo) – Pesničko pismo u kojem se raspravlja o filozofskim, književnim i moralnim temama. Takva su Ovidijeva *Pisma s Ponta* (*Epistulae ex Ponto*) i Horacijeva *Pisma* (*Epistulae*), među kojima

je najznačajnije pismo *Pizonima* (*Ad Pisones*), kasnije nazvano *O pesničkoj umetnosti* (*De arte poetica*). U njemu se raspravlja o nekim aktuelnim knjiž. pitanjima. Ova Horacijeva *e.* uticala je na teoriju evr. → **klasicizma**, te je, ugledajući se na nju, Boalo napisao čuvenu poslanicu *Poetska umetnost* (*L'art poétique*, 1674). Po ugledu na lat. *e.* dubrovački pesnici su stvorili poseban lirski rod → **poslanice**. V. i → **pismo**, 2.

Lit.: → **Poslanice.**

M.Di.

**EPISTOLAR** (od gr. ἐπιστολή, lat. *epistola* – pismo, poslanica, »poslanjica«) – Zbir obrazaca za pisma i tituliranje, koji se s malim izmenama mogu upotrebiti u raznim prilikama. (*E.* manastira Prodroma, Slepče. 16. v.).

Lit.: С. Станојевић: »Студије о српској дипломатији«, *Глас САНУ*, 1933, CLVII. Z.B.

**EPISTOLARNI ROMAN** → **Roman u pismima**

**EPISTOLOGRAFIJA** (od gr. ἐπιστολή – pismo i γράφειν – pisati; ἐπιστολόγραφος – pisar, sekretar) – Veština pisanja pisama. Naziv za → **pisma** kao knjiž. rod. Poznoantička → **retorika** negovala je ne samo veštinu pisanja pisama, tipskih i fiktivnih, nego je imala i udžbenike za njih (Demetrijevi Τύποι ἐπιστολικοί – *Tipovi pisama* 1–2. v.). V. i → **pismo**, 2.

Lit.: A. Wellek, *Zur Phänomenologie des Briefes*, 1960; G. Mann, *Der Brief in der Weltliteratur*, 1975; G. Honnefelder, *Der Brief im Roman*, 1975; W. Füger, *Der Brief als Bauelement des Erzählens*, 1977; W. Frühwald, *Probleme der Briefedition*, 1977.

M.Di.–S.S.

**EPITAF** (gr. ἐπιτάφιος – pogrebni; natpis na grobu) – Prvobitno, natpis na nečijem grobu, u stihu ili u prozi, u kome se sažeto opisuju pokojnikove osobine, zasluge, želje i smrt. Često ima filozofski ili didaktični karakter, a ponekad je pisan i u šaljivom tonu. *E.* su pisali i poznati pisci, a neki i sebi samima za života. Takav *e.* je sebi spjevao rim. pesnik Nevije (3. v. pre n.e.). Kod nas se kao termini za *e.* sreću i *nadgrobnica*, i *osmrtnica*. Poznati su još i *e.* pisani na bosanskim *stećcima* i na spomenicima podignutim pored drumova, takozvanim *krajputašima*. Kasnije su se *e.* nazivale i pesme koje nisu bile nadgrobnici natpisi. To su u stvari bile refleksivne pesme (→ **misaona poezija**), koje su imale formu i ton *e.* i u kojima su pesnici izražavali svoje misli o životu i smrti i o nekim opštim ljudskim problemima. Takav je Matošev »Epitaf bez trofeja«. M.Di.

**EPITALAM** (gr. ἐπι — na, ᾠδὴμος — postelja, ložnica) — Kod starih Grka prvobitno obredna svadbena pesma, koju su pevali mladići i devojke pred bračnom ložnicom mladenaca. Takve obredne pesme postoje u folkloru mnogih naroda (kod nas → **svatovac**, kao »Odbi se biser grana...«). Već u antičkoj Grčkoj *e.* su pisali i poznati pesnici, npr. Sapfo i Alkej. U evropskoj književnosti *e.* je bio raširen u doba renesanse; lepe *e.* su ostavili Taso, Marino i dr. ital. pesnici, a kod Engleza Spenser, Don, Marvel i dr. *E.* je najčešće bio prigodan, povodom određene svadbe; Spenser je npr. opevao vlastito venčanje u najlepšem *e.* eng. poezije. U novije vreme *e.* je izišao iz običaja.

Lit.: I. M. Tronski, *Povijest antičke književnosti* (prev.), 1951; R. Muth, »Hymenaios und Epithalamion«, *Wiener Studien*, 1954, 67. D.P.

**EPITAZA** (gr. ἐπιτασις — napetost, napinjanje, pojačanje) — Deo dramske radnje između → **protaze** i → **katataze** ili → **katastrofe**, u kome se razvija najveći deo → **zapleta**.

Lit.: → **Katataza**.

M.Fr.

**EPITET** (gr. ἐπίθετον — ono što je dodato, pripojeno) — Reč ili grupa reči koja se dodaje glavnoj reči da bi se nešto konkretnije označilo. Gramatički posmatrano, to je najčešće pridev koji se dodaje imenici ili prilog koji se dodaje glagolu, ređe imenica (npr. atributivni genitiv, apozicija) ili grupa reči koja se dodaje imenici. Ostavljajući po strani šira značenja koja se daju *e.* u nekim lingvističkim definicijama, može se reći da je njegovo osnovno značenje vezano za poetiku. Razgraničavanje *e.* od srodnih gramatičkih kategorija moguće je samo na liniji razlike između proze i poezije. Za razliku od običnog atributa, *e.* je stilska figura i pripada fenomenima → **pesničkog jezika**. *E.*-om se danas može nazvati samo onaj pridev, ili koja druga reč u pridevskoj upotrebi, atribut, koji odudarajući od stilski neutralnog govora, doprinosi živosti, slikovitosti i snazi izraza. Dok običan atribut bliže određuje pojam ograničavajući polje njegovog značenja i isključujući iz njegovog obuhvata sve one sadržine na koje se atribut ne odnosi, *e.* opisuje svojstva, pruža konkretnu karakteristiku cele označene stvari. Kad se npr. u narodnoj pesmi kaže: »Bjel Vilindar nasred Gore Svete« (Vuk, II, 22, 18) rečju *b'jel* se ne podrazumeva da postoji i neki drugi Vilindar »nasred Gore Svete«, koji ne bi bio beo. Reč *b'jel* tu samo ističe jednu vidljivu ili, možda,

tek poželjnu osobinu svetogorskog manastira. A nasuprot takvoj pojavi prideva u ulozi *e.*, opisni pridev *tih* u binomu *Tih* *ocean* ne ističe nikakvu osobinu okeana o kojem je reč. Može taj ocean biti i najnemirniji, pridev *Tih* ima samo zadatak da ga izdvoji od ostalih okeana. Tu je pridev sastavni deo vlastite imenice sa značenjem geografskog pojma. Pa i kada se kaže: »Tiha voda breg roni« — pridev *tih* nije došao kao konkretizacija radi živosti i slikovitosti predstave, kao kad bi neki putopisac kazivao o nekoj određenoj vodi koja odronjava zemlju kraj obale. Pridev *tih* je tu naglašen kao nosilac osnovnog značenja; on je, štaviše, jedina reč u izreci koju valja uzeti u osnovnom značenju: reč je o dejstvenoj upornosti ljudi čija je narav upravo tiha. Međutim, u stihu Dučićeve pesme »Tišina«: »Tu večernje vode huje tihom tugom« — reč *tihom* je prvi *e.*, »ukrasni pridev«, kako se govorilo u starijoj → **retorici**. Kao karakteristika koja se može ali i ne mora dati, kao izraz pišćeve slobode, koju ne diktira nikakva nužnost, *e.* uvek otkriva izvesno raspoloženje onoga ko ga upotrebljava, njegov ugao gledanja i način doživljavanja stvari. Za prepoznavanje »nužnog« prideva, za razliku od »ukrasnog«, preporučivano je da se iz rečenice pridev oduzme: ona će ostati nepotpuna ili će izmeniti smisao. Međutim, odvoji li se »ukrasni« pridev, *e.*, rečenica će moći da ostane potpuna, samo će, možda, postati ružnija i oslabljena. S gledišta određivanja misli *e.* je po pravilu puka suvišnost. U proznom kontekstu on u suštini deluje kao — **pleonazam**. Aristotel je utvrdio da *e.* odgovara pesničkom izražavanju i da se u jeziku neumetničke proze sme upotrebljavati samo s velikom oprežnošću. »U poeziji će se vrlo dobro reći *belo mleko*; ali u jeziku proze *e.*-i nisu umesni ili, ukoliko čine pleonazam, izneveravaju njenu prirodu i otkrivaju prisustvo poezije. To ne znači da se oni ne mogu iskoristiti, jer *e.* menja običnu reč i daje stilu neobičnu fizionomiju; no valja se držati prave mere, jer inače šteta koja se nanese bila bi veća no da se govorilo bez umetnosti.« (*Retorika*, 1406<sup>a</sup>, 10–15). Na pitanje da li *e.* znači upotrebu reči u prenosnom značenju različito se odgovara. Postoji, ipak, jak razlog da se ova stilska figura ubroji u → **trope**. Jer doslovno uzet, prema logici proznog kazivanja, svaki *e.* bi morao označavati vrstu roda kazanog onim pojmom uz koji stoji: u kontekstu naučne proze izraz »zeleni smaragd« bi označavao jednu vrstu smaragda — kao da taj dragi kamen može biti i druge boje. Da bi se *e.* shvatio kako treba, kao figura, treba se

udaljiti od doslovnog i prihvatiti jedno drukčije značenje: umesto kao distinktivna odredba za jednu vrstu smaragda, zelena boja će biti shvaćena prošireno kao karakteristika celine roda smaragd, kao »smaragd, koji je zelen«. U perspektivi istorijske poetike uočen je proces gubljenja slikovitosti nekadašnjih *e.* i njihov prelaz u prozu apstraktnih pojmova. Ponavljanom upotrebom *e.* se često tako veže za određenu reč da ceo izraz dobije uopšteno značenje. Žalosna vrba nije više isto što i vrba koja izgleda žalosna: to je već jedan botanički pojam. U red *e.* koji gube prvobitnu slikovitost idu svi banalni *e.-i*, a takođe i → **stalni e.-i** narodne poezije. Zna se da ovi bivaju upotrebljeni uz određenu imenicu čak i onda kad situacija datu sliku nikako ne dopušta: Nestor u *Ilijadi* danju podiže ruke »zvezdanom« nebu, a u našoj narodnoj pesmi će se govoriti o »bijelom« grlu crnog Arapina → **epiteton otiosus**. Na osnovu takve tendencije zapažene u istoriji reči reklo se da uloga *e.* i jeste u vaskrsavanju prvobitne slikovitosti reči. »Reč oživljena epitetom postaje ponovo poetska«, kaže Šklovski. U modernoj poeziji, posebno, zapaža se korišćenje *retkog e.* (*épihète rare*), koji povezuje, često putem → **metafore** ili → **sinestezije**, predstave iz vrlo udaljenih oblasti. U želji da se neki predmet bolje istakne pribegava se i dodavanju više *e.* jedan uz drugi: »O lijepa, o draga, o slatka slobodo,« — reda Gundulić *e.* slobodi u referenu *Dubravke*. Barokni pesnici su katkad i prelazili meru ovakvog upotrebljavanja *e.* Retori i stilisti su, međutim, uvek opominjali da gomilanje *e.* krije opasnosti. Kvintilijan je stil presičen ovom figurom upoređivao s vojskom koja ima onoliko komore koliko i vojnika: udvostručavanjem broja *e.* nije se udvostručila njihova snaga. Naprotiv. »U praksi se vidi, kazao je u istom smislu I. Andrić, da gotovo redovno od tri atributa jedan možemo slobodno brisati bez štete po tačnost i jasnost naše slike« (*Stvaranje*, 1949, 9–10). Uopšte, može se primetiti da je gomilanje reči, svaka rasprisanost nešto protivno prirodi *e.*, čija je osnovna funkcija da istakne osnovnu karakteristiku. Vrednost *e.* daje velika koncentracija karakterisanja, sažimanje celog opisa u samo jednu reč. A tu prirodnu težnju *e.* da sažme opis stvari u jednu jedinu reč kao da potvrđuje i relativno česta pojava složenica u ulozu *e.*: »mногоошумно more«, »gromoglasni Zevs«, »tankovrha jela«, »utva zlatokrila«, »zlatožičan sunčanih zraka vez«. Takvim složenicama i kovanicama pesnike, očevitno, vuče potreba da *e.* bude što obuhvatniji.

Lit.: A. Veber, »O pridavniku«, *Rad JAZU*, 1871, XIV; A. Веселовский, »Из истории эпитета«, *Собрание сочинений* I, 1913; A. Горнфельд, »Эпитет«, *Вопросы теории и психологии творчества*, 1911<sup>4</sup>; E. I. Robertson, *L'épithète dans les œuvres lyrique de V. Hugo*, 1927; J. Cohen, *Structure du langage poétique*, 1966; V. Šklovski, *Ускрслице riječi*, 1969 (prev.); Д. Живковић, *Теорија књижевности*, 1973<sup>15</sup>. I.T.

#### EPITETON ORNANS → Ukrasni pridev

**EPITETON OTIÖSÜM** (gr. ἐπιθετον — epitet, dodatak, lat. *otiosus* — dokoličarski, lenj) — Neadekvatno upotrebljen → **epiteton ornans**, najčešće u epici: »sjajna vrata« (*Odiseja*, VI, 19), »božanski svinjar« (*Odiseja*, XVI, 1). Ne treba ga mešati sa → **stalnim epitetom**, koji ima smislenu vezu sa pojmom na koji se odnosi. *E. o.* je zapravo greška protiv smisla, karakteristična za epski postupak u kojem se iz utvrđenog fonda → **figura** uzimaju ukrasi. S.S.

#### EPITETON PERPETUUS → Stalni epitet

**EPITOMA** (gr. ἐπιτομή — usek, skraćenje) — Sažeto izdanje ili skraćena verzija, naročito naučnih dela (istorija, rečnika i sl.) u antičkom periodu. Procvat obrazovne i naučne književnosti u poklasičnom periodu dao je veliki broj *e.*, pogodnih za školstvo i književno stvaranje, u kojem su retka i neobična imena i podaci imali veliku ulogu. Neka dela su doživljavala i više skraćanja — Pamfilov (I. v.) rečnik je sa 95 knjiga skraćen na 30, a zatim na 5. Tip enciklopedijskog obrazovanja nastavio se u retorskim školama rimskog carskog perioda: tu se naročito negovala historiografska *e.*, i epitomatorski uvod u istoriju (sažet prikaz celokupne istorije do trenutka od kojeg autor počinje svoju): izuzetan književni primer takvog uvoda daje Tacit na početku *Anala*. Većina *e.* je samo shematsko skraćivanje originala. Značaj *e.* za istoriju književnosti je u tome što daju predstavu o izgubljenim delima; za kulturnu istoriju *e.* znače mnogo više: tako je Proklova (2. v.) *e.* epskog ciklusa, posredstvom Fotija (8. v.), sačuvana kao najvažniji izvor za gr. mitologiju. *E.* su bile omiljene i u književnosti sr. v. (npr. *Epitome historiae Haimonis Floriacensis abbatis*) i humanizma. Na lat. zapadu termin *e.* zamenjuje se i lat. terminom *abreviatio* (otuda fr. abrégé). → **Dajdzest**.

Lit.: M. Galdi, *L'epitome nella letteratura latina*, 1922. S.S.

**EPITRIT** (gr. ἐπίτριτος, sc. πούς, up. τρίτος – treći) – Naziv za stopu u antičkoj metrici koja se sastoji iz tri duga i jednog kratkog sloga. Položaj kratkoga sloga može biti različit, pa razlikujemo prvi (lat. primus) epitrit U – – –, drugi (lat. secundus) – U – –, treći (lat. tertius) – – U –, i četvrti (lat. quartus) – – – U. Podeljeni na dva dela epitriti pokazuju uvek u → **morama** odnos 3:4 (prvi i drugi) ili, 4:3 (treći i četvrti). Znači da je duža polovina epitrita za jednu trećinu duža od kraće. U praksi gr. pesnici su izbegavali prvi i četvrti epitrit, jer su ove smatrali ritmički nepodesnim. V. Je.

**EPIZEUKSA** (gr. ἐπιζευξις – povezivanje, dodavanje – ponavljanje reči) – Termin antičke retorike za figuru → **ponavljanja**, koja nastaje kada se u jednoj rečenici ili stihu ista reč ili grupa reči ponavlja uzastopce, bez prekidanja, ili najviše posle jedne umetnute reči. Za figure ponavljanja antička retorika poznaje razne nazive: neki pisci razlikuju ponavljanje jedne reči (*palilogija*) od ponavljanja grupa reči (*epanalepsa*). Za ponavljanje reči u rečenici koje nisu u neposrednom kontaktu služi i termin → **anadiploza**. Npr.: »Bosioče, bosioče, u širinu rasti.« (B. Карауић, *Cpn. nap. njecme*, I, 10), ili »Oj, golube, moj golube, / Ne padaj mi na maline.« (isto, I, 518). L. Zima (*Figure*, 297) pod *e.* podrazumeva i onu pojavu u našoj nar. poeziji kada se poslednja reč u svakom stihu ponovi još jednom, kao neki odjek, npr.: »Ja imadoh kokota-kokota, / Privuče se listica-listica, / Ukrade mi kokota-kokota.« (B. Карауић, *Cpn. nap. njecme iz XepyeToBиne*, 240).

Lit.: L. Zima, *Figure u našem narodnom pjesništvu*, 1880. S.K.Š.

**EPIZODA** (gr. ἐπεισόδιον – dodatak; dijalog između dve horske pesme u tragediji) – Proširenjem značenja, 1. – događaj ili deo → **radnje** koji predstavlja manje ili više zaokruženu narativnu celinu, smisaono povezanu sa širom celinom drame, romana, poeme i sl. Svaka radnja se može posmatrati kao skup *e.* Tako još Aristotel ističe da »pesnik treba najpre da dá opšti nacrt priče... a onda tek da je deli na episodije«, pazeći pri tom »da one budu u vezi« (*O pesničkoj umetnosti*, XVII, prev. M. Đurić). Ovakvu narativnu samostalnost i istovremenu smisaonu povezanost s celinom dela vidimo, npr., u *e.* borbe petlova u Njegoševom *Gorskom vijencu*; knez Rogan bi voleo »da nadjača manji« (1205), a Skender-aga »da nadjača viši; / rašta ga je Bog

više ga dao?« (1207–8). – 2. *E.* često označava i onaj događaj ili deo radnje koji nije dovoljno ubedljivo i značajno povezan sa širom celinom književnog dela u kojem se pojavljuje, te stoga predstavlja → **digresiju**. Tako se, npr., s prizvukom negativnog kritičkog određenja često govori o epizodičnosti → **pikarskog romana**.

Lit.: → **radnja**; → **kompozicija**. U. Wertheim, *Fabel und Episode in Dramatik und Epik*, 1964. S.K.

**EPODA** (gr. ἐπὸδῆ) – 1. → **Basma** pevana da bi pomogla ozdravljenju bolesnika ili ranjenika. – 2. (gr. ἐπὸδὸς στροφὴ »završna strofa«) – U gr. → **prosodiji** naziv za završnu strofu koja dolazi posle para: *strofa* + → **antistrofa** u *trijadskom* sistemu horske pesme. U horskoj lirici je *e.* komponovana u istom, a u dramskom horu u → **metru** i → **ritmu** različitom od prethodnih strofa (→ **perikopa**). – 3. (gr. ἐπὸδὰ στίχοζ – Drugi, mahom kraći stih → **distiha**, koji je sastavljan u smeni → **jamskog trimetra** (ili **asinarteta**) i → **dimetra** ili u kombinaciji jamba i → **daktila**; kasnije oznaka i za ceo distih. – 4. (gr. ἐπὸδὸς περιόδος) – Oznaka za pesme nastale ponavljanjem istoimenog distiha. Ovakve pesme, ubrajane u jambove, poznate su od Arhilohova vremena (7. v. pre n.e.). Gorak i zajedljiv ton Arhilohove *skoptičke* pesme, oštra → **invektiva** i podrugljiv izraz našli su u rimskom pesniku Horaciju kongenijalnog tumača. Svoju zbirku *Epoda* on je, pak, sam nazivao jambima. Pored običnije strukture stiha opisane pod 3, sreću se stihovi mešanog tipa: → **elegijamb**, **enkomiologos**; → **Arhilohijski razmeri**. I kasnije su, po ugledu na klasični oblik trijade, pisane pesme s *e.* (npr. u ditirambu D. Didroa i dr.). Danas: lirska pesma u obliku → **distiha**, u kome je drugi stih kraći. → **Metrika**.

Lit.: M. N. Đurić, *Istorija helenske književnosti*, 1951; M. Budimir–M. Flašar, *Pregled rimske književnosti*, 1963. K.M.G.

## EPOHA, KNJIŽEVNA → Književni period

**EPOPEJA** (gr. ἐποποιία) – Prvobitno je značila sastavljanje epske pesme (kod Herodota), a kasnije i samu epsku pesmu (kod Aristotela). U poznoj → **antici** označava i proricanje iz Homerovih stihova. Danas, svako umetničko delo epskog karaktera koje je veliko po obimu, tako da se pojam *e.* izjednačuje sa → **epom**. Tema *e.* prvenstveno su junački podvizi i značajni istorijski događaji iz života nekoga naroda.

Lit.: → **fp.**

K.M.G.

**EPSKA FORMULA** (stereotip, kliše, stajaće, opšte mesto) — Temeljna jedinica za oblikovanje → **narodne epske pesme**. Definira se i kao jezična fiksacija, od jednog ili nekoliko stihova čitavog odjeljka, ili jedne riječi (→ **stalni epitet**), koja se ponavlja u mnogim pjesmama. Oblikovana i prihvaćena od pjevačke tradicije kao nadindividualni rezultat odabiranja, *e. f.* se prenosi dalje i služi pri stvaranju novih pjesama. Ne treba je smatrati samo mnemotehničkim sredstvom pjevača ili načinom odmaranja slušalaca: usko povezana s jezikom i s kompozicijom pjesme, često je dio kreativnog postupka → **zapjevak**, → **dopjevak**, → **epsko ponavljanje**, → **epska širina**.

Lit.: A. B. Lord, *The Singer of Tales*, 1960; A. Schmaus, »Formula i metričko-sintaktički metod«, u knjizi M. Bošković-Stulli, *Usmena književnost* (izbor tekstova), 1971; П. А. Гринцер, *Древнеиндийский эпос. Генезис и типология*, 1974. J.K.

**EPSKA KNJIŽEVNOST (EPIKA)** (gr. ἔπικος — epski, prema ἔπος — riječ, govor, pripovijest, pjesma) — Velike Homerove epske pjesme, njegovi → **epovi** u heksametru bili su za Aristotela izvor pripovjedačke književnosti, jer se pripovijetka u prozi, starogrčki → **roman**, razvila tek kasnije. Ali pripovijetka u prozi u → **usmenoј književnosti**, koja se nije shvaćala kao umjetnost, postoji od pradavnih vremena kao sastavni dio života ljudske društvene zajednice u obliku → **jednostavnih formi**. K njima se kasnije pridružila i → **basna**. Borbeni život vojne demokracije, u koju se tokom vremena razvila rodovska zajednica, njezine vojne družine, postanak vojvodskih i kraljevskih dvorova potakao je oblikovanje → **junačke pjesme**, kojoj je glavni sadržaj bio slavljenje junaka ratnika u boju, njegovih pobjeda ili njegove junačke propasti. Samo u pojedinim plemenskim ili narodnim zajednicama iz razmjerno kratke epske junačke pjesme razvio se → **ep** velikoga opsega. Junačke pjesme i epovi prikazivali su slušaocima uzorno vladanje idealnih junačkih likova pored kojih su žigosani kukavice, izdajnici i odmetnici. Koliko se u pojedinim narodima sačuvalo društveno uređenje vojne demokracije sa svojim družinama, toliko se održala u životu i junačka pjesma; najdulje u Evropi u nas na slavenskom jugoistoku. Građa Homerovih epova i njegovih nasljednika prepričavala se, širila i modificirala u → **antici** i → **helenizmu** i u proznom obliku, a ti su se oblici u srednjem vijeku rado prihvaćali i prenosili u narodne jezike. — Pojava kršćanstva s novim svetim knjigama, među kojima su evanđelja bili

prozni epski tekstovi, nadaleko je u kršćanskim krugovima raširila upotrebu epske proze: u → **apokrifnim** evanđeljima, u → **legendama** o svecima, kao i uopće u → **hagiografskoј književnosti**. U tu su književnost ulazili motivi → **bajke**; a ustaljen oblik junačke pjesme punio se motivima iz kršćanske književnosti. Kao književnici srednjovjekovni su svećenici i redovnici pisali i kršćanske epove, a u ostale su epske pjesme rado unosili fantastiku pripovijedajući o čudesnim, pothvatima i doživljajima Aleksandra Velikoga i franačkoga vladara Karla Velikoga. — Kad se u Evropi ustalio feudalni poredak sa svojim kulturnim žarištem u Francuskoј, tri su se epska tematska kruga iz Francuske proširila Evropom: a) recipirana građa antiktih epova, s tom modifikacijom da su i likovi i njihov svijet potpuno zadobili crte srednjovjekovnoga društva, i da se u njihovu tematiku uveo motiv čeznutljive ljubavi o kojoj je pjevala lirika → **trubadura**; b) građa fr. junačkoga epa s centralnom ličnošću Karla Velikoga i c) napokon epske pripovijetke o bretonskim keltskim junacima na dvoru mitskoga kralja Artura, u kojima su se motivi feudalnoga ratničkoga života isprepletali s brojnim motivima bajke. Sva je ta epska književnost slavila junaka ratnika, a njezina su se djela s više ili manje originalnosti prepričavala u ostalim narodnim književnostima. Ipak se posljednji tematski krug bitno razlikovao od prijašnjih dvaju: nestalo je u njima pozadine čitave narodne zajednice kojoj su junaci bili predstavnici; junaci kralja Artura u mnogim su se pojedinačnim epizodama (avanture) borili samo za svoju čast i za ljubljenu ženu, svijet u kojemu su živjeli i djelovali bio je irealan svijet bajke, pa se u njima vide pravi umetnički oblici novovjekoga → **romana**. U romanu o Tristanu i Izoldi, koji nam je sačuvan u više redakcija i u više narodnih književnosti, motiv je individualne ljubavne veze dvaju bića, u opreci sa svim ustaljenim društvenim normama, toliko jako bio izražen da se on može smatrati najjačim hvalospjevom ljudskoj individualnosti u sr. v. — U 13. st. pored epske se pjesme pojavila kratka šaljiva ili satirična priča u stihu, nazvana u Francuskoј *fabliau* (→ **fablio**), koja je pokazivala da je stalo zamirati zanimanje književnika za junaka ratnika. Takva priča u stihu ponovo je oživjela u fr. klasicizmu, a onda u evropskom → **rokoku** (→ **epilij**). Od 14. st. nadalje množe se prepričavanja epova i romana u prozi s intenziviranim učešćem motiva bajke, a u humanističkoј Italiji rada se u 14. st. oblik kratke pripovijetke u prozi koja je tamo



zadobila ime *novella* (→ *novela*). Te se novele ne izdaju pojedinačno nego u zbirčkama. One glasno navješćuju konac vjerski orijentiranoga sr.v.: ne poriču mu ustaljene etičke i vjerske norme, ali glavna im je tematika spol i novac, a svijetom ne upravlja više Bog, nego slučaj, tj. božica Fortuna. — U kasnijim stoljećima sr. v. na Istoku je nastao zbornik kratkih pripovijedaka, većinom fantastičnih, koji je preveden u Francuskoj početkom 18. st. pod imenom *Tisuću i jedne noći*, imao veliki odjek u svim književnostima kulturnih naroda Evrope. — Golem ugled koji su Homerovi epovi i Vergilijeva Encida uživali kod humanistički obrazovanih pisaca — a čitali su se i drugi epovi antike — nisu dopustili velikom epu da zamre: u Italiji su nastajala opsežna epska djela svjetskoga značenja (među ostalima Taso, Ariosto), a u germanskim je literaturama stekao velik ugled religiozni ep (npr. Milton, Klopštock). Evropski → **romantizam** ponovo je oživio ep i epsku pjesmu u stihu, pa se ep u stihu gdjekad sačuvao do iza I. svjetskog rata, a gdjekad je epska pjesma u stihu pala i u područje → **trivijalne književnosti**. — No početkom novoga vijeka, dolazeći iz Španjolske, svjetskom je književnošću zavladao roman u prozi u više osnovnih oblika: kao roman o najvišim slojevima društva, vladarima i dvorovima (→ **dvorska književnost**); kao *pastirski roman* (→ **pastirska književnost**), koji, poput sr.v. romana o kralju Arturu, crta irealan fantastičan svijet, ali sada svijet bezbrojnih pastira i pastirica, zaokupljenih jedino brigom za svoje ljubavne jade; i napokon kao → **pikarski roman** pustolova, koji se u bezbroj epizoda, poput junaka kralja Artura, probija kroz život, ali kao kronikalno, a ne fantastično opisan život svoga doba. Kao potpuno originalna sinteza tih tendencija stoji na početku povijesti novovjekovnoga romana Servantesov *Don Kihot* (*Don Quijote*, 1605). Početne su se tendencije evropskoga romana razvijale i dalje, a u 18. st. budu krunisane eng. romanom, koji detaljno crta građansko društvo i slavi građanske vrline radinosti, kreposti i čovjekoljublja. U evropskom → **realizmu** 19. st. takav je roman našao idealnu klimu da se razvije, a realizam je opet u njemu našao svoj najkarakterističniji umjetnički izraz. Dezagregacija realizma dovela je do krize i tradicionalan oblik romana. Roman nije potisnuo kraću → **pripovijetku**, koja se i pod nazivom novela, a i kao pripovijetka, neosporeno održala do današnjega dana. Najbolje će biti prihvatiti mišljenje A. Flakera da se »kraći prozni oblik« nazove → **novela**, a dulji →

**roman**, te da se »za oblik koji stoji između te dvije književne vrste« sačuva »općeniti domaći izraz → **pripovijest**.« Koliko su ti nazivi nepouzdan, pokazuje činjenica da u eng. imenica »novel«, izvedena od novele, znači »roman«; da eng. naziv »story« znači »pripovijetku«, »novelu«, dok njem. »Kurzgeschichte« znači »pripovijetku izuzetno kratku«, koju će Englezi nazvati »short story«. Taj novi termin mogao bi označavati i neke Bokačove novele u *Dekameronu*, pa i pojedine »novele« Mopasana i Čehova. Brojne teorije novele i romana potpuno gube iz vida da su svako doba i svaki pisac te shematski slabo fiksirane književne oblike ostvarivali na poseban individualan način, kojemu nije lako naći zajednički nazivnik. E. k. prikazuje zbivanje u ljudskoj društvenoj zajednici, ili mitsko zbivanje važno za tu zajednicu. Ona je kao prikaz zbivanja u svojoj kompoziciji vezana o vremenski slijed, ali, kako je istakao već Aristotel, ona može u tom vremenskom slijedu prikazati nekoliko paralelnih zbivanja. Ona nije vezana o određen raspon vremenskoga slijeda pa taj može biti i vrlo kratak i vrlo dugačak. U prikazanom se zbivanju mogu događati brojne, brze i nagle promjene, ali ono opet slabim mijenama izaziva dojam statičnosti, stanja. U ljudskom je društvu zbivanje prouzrokovano ljudskim djelovanjem, pa pripovjedač može posvetiti maksimalnu pažnju psihološkoj analizi čovjeka koji djeluje tako da središte zbivanja bude u ljudskoj psihi, ili će se pripovjedač, da bi stvorio dojam burnoga i neočekivanoga zbivanja, zadovoljiti samo sumarnom i površnom njegovom motivacijom. Ako u zbivanju djeluju mitski likovi, oni su prikazani kao ljudi. Zbivanje se događa u svijetu koji čovjeka okružuje, pa pisac može potanko opisati taj svijet ili se zadovoljiti sa samo nekoliko karakterističnih crta. Prema tome kakva su značaja i kakve psihičke formacije uzročnici zbivanja, prema tome iz kakvih društvenih slojeva potječu i u kakvim se prilikama odvija zbivanje, moguće su bezbrojne varijante epske književnosti. Kraj zbivanja može ostati nejasan, ali početak mora sadržavati → **ekspoziciju** poput → **drame**, samo što je s tehničke strane ekspoziciju u pripovijeci lakše izvesti nego u dramu. U jednostavnim oblicima usmene književnosti pripovjedač stupa pred slušatelje da priča, u junačkoj pjesmi i epu pjevač pjeva ili recitira, a njihova je pojava za publiku najbolja ekspozicija. Zato se u štampanoj pripovijeci rado javlja pripovjedač svojim Ja, pa pisac pronalazi razne načine pripovjedačke tehnike da pripovijeda u prvom licu ili da čitatelj

drukčije doživi neposrednost zbivanja. Zbivanje se može prekidati raznim refleksivnim umecima, kako je to činio barokni roman. Suvremena je književnost pokušala među ostalim s jedne strane obrnuti vremenski slijed, a s druge govoru pripovijetke, dakle govoru pripovjedačevu, oduzeti neposrednu komunikativnost i razumljivost.

Lit.: P. Lubbock, *The Craft of Fiction*, 1921; E. M. Forster, *Aspects of the Novel*, 1928; E. Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*, 1946; E. Lämmert, *Bauformen des Erzählens*, 1955; Petre-Škreb, *Uvod u književnost*, 1969<sup>2</sup>; H. Mayer, *Die Kunst der Erzählens*, 1972; W. C. Booth, *Die Rhetorik der Erzählkunst*, 1974; K. Kanzog, *Erzählstrategie*, 1976; W. Haubrichs, *Erzählforschung*, III, 1976–78. Z.Š.

**EPSKA MEŠAVINA DIJALEKATA** – Pojava u narodnoj epici – a isti je slučaj i sa lirikom – da pesme, putujući kroz različite oblasti jednog jezika, zadrže i u novoj sredini neke dijalekatske oblike iz kraja odakle su došle. U umetničkom → **epu**, izrazita je *e. m. d.* u Homera (jonsko-atički, dorski i eolski → **dijalekat**), a u klasičnoj grčkoj → **tragediji**, prema smeni dijaloških i horskih odeljaka, menja se i dijalekt (atički-dorski). Na prostoru srpskohrvatskog jezika takva pojava se može pratiti u odnosima štokavsko-čakavskim i štokavsko-kajkavskim; zatim u odnosima ije-kavsko-ekavskim i ije-kavsko-ikavskim (u okviru štokavskog narečja); i najzad, u odnosima susednih govora iste dijalekatske oblasti. Najčešći primeri jesu zadržavanje ije-kavskih oblika, često za potrebe stiha, u ekavskim (»Zasukala bijele rukave, / zasukala do beli lakata«; V. Karadžić, *Srpske narodne pjesme*, II, br. 51) i u ikavskim pesmama (»Skočila se lijepa divojka«, V. Karadžić, *Srpske narodne pjesme*, II, br. 96).

Lit.: P. Ivić, *Srpski narod i njegov jezik*, 1972. V.N.

**EPSKA ŠIRINA** – Pod *e. š.* se podrazumeva zakonitost velikih pripovedačkih formi koje se zadržavaju na podrobnom opisanju pojedinih i širokom razvijanju → **epizoda**, što dovodi do → **epskih ponavljanja** i → **retardacija**. Granice umetničke opravdanosti *e. š.* leže tamo gde preti opasnost od dezintegracije celokupnosti utiska zbog preteranog osamostaljenja pojedinih delova. Beskonačno dodavanje epizoda u sukcesivnom načinu pripovedanja sprečava pripovedačeva svest o »dolazećem«, o potrebi → **motivacije** i zatvaranja luka radnje. *E. š.* se često ostvaruje u delima čija je okosnica priča o putovanju s brojnim stani-

cama i susretima (Homerova *Odiseja*, Danteova *Božanska komedija*).

Lit.: → ep.

S.G.

**EPSKE NARODNE PESME** → **Narodne epske pesme**

**EPSKI DESETERAC** → **Deseterac**

**EPSKO PONAVLJANJE** – Pored → **digresije** i → **epizode** glavno sredstvo → **retardacije**. Kao stalna tehnika epskog pesništva postalo je jednim od osnovnih stilskih elemenata narodne epike. Prvobitna funkcija *e. p.* je ponavljanje osnovnog motiva i imena junaka na početku novog prizora, kako bi pevač uveo u kazivanje svakog novopridošlog slušaoca, a ima i mnemotehnički smisao. Razvijeno *e. p.* dobija umetničku vrednost kad se pevači njime koriste da bi označili važnije trenutke u radnji, naglasili osnovno raspoloženje ili podvukli sličnost ili razliku situacija i karaktera. Ponavljaju se: → **stajalice reči**, jedan deo stiha, čitavi stihovi, ustaljeni stihovi, → **epske formule** i → **opšta mesta** u istoj i u više pesama; opisi junaka; pevačeva monološka kazivanja; tekstovi pismenih poruka ponavljaju se u trenutku tumačenja »knjige«; u dijalogima junaka stihovi odgovora poklapaju se sa stihovima pitanja do trenutka kada se, razlikom u stihu, posebno naglašava dramatičnost epske radnje (»Ta ja idem sa polja Kosova, / al' ne vidjeh čestitoga kneza«). Razlikom u ponovljenom delu pesme pevač ističe ono što situaciju, dijalog, opis itd., čini novim, suprotnim ili značajnim. Kralj Đurđe u pesmi »Smrt vojvode Kajice« dva puta ponavlja tužbalicu nad mrtvim Kajicom, pri čemu je tek duža tužbalica s kraja pesme u potpunosti uobličena. (V. i → **Narodna pesma**, → **Narodna epska pesma**, → **Narodni junački ep**).

Lit.: L. Žima, *Figure u našem narodnom pesništvu*, 1880; T. Maretić, »Metrika narodnih naših pjesama«, *Rad JAZU*, 1907, knj. 168, 170; T. Maretić, »Metrika muslimanske narodne epike«, *Rad JAZU*, 1935, knj. 253; 1936, knj. 255; S. Vinaver, »Pokušaj ritmičkog proučavanja muškog deseterca«, *Prilozi proučavanju narodne poezije*, 1939. VI, sv. 2; V. Žganec, »Metrika i ritmika u versifikaciji narodnog deseterca«, *Godišnjak Instituta za narodnu umjetnost u Zagrebu*, 1963, knj. 2; M. Maticki, »Epsko ponavljanje«, *Književna istorija*, 1974. VII, 25; S. Koljević, *Ka poetici narodnog pesništva* (izbor tekstova), 1982. M.Mat.

**EPSKO POZORIŠTE** – Vrsta pozorišta za koju se prvi zalagao Rajnhartov učenik, nem. reditelj Piskator, dvadesetih godina (M. Piska-

tor, *Političko pozorište*, 1929. g.), a čije je principe primenio i teorijski razvio Breht (naročito u *Malom organonu za pozorište*, 1949. g.). *E. p.* ima dvojaku funkciju: pedagošku (dovesti gledaoca do saznanja o svetu) i političku (pobuditi u gledaocu želju da se postojeće stanje izmeni). U tom cilju raskida s tradicionalnim, aristotelovskim načelima dramskog uživanja (→ **katarsa**) i identifikacije s predstavljenim svetom i umesto toga teži da u gledaocu razbudi kritički odnos prema tom svetu. Sam pozorišni komad, da bi odgovarao postulatima *e. p.*, treba da ima epsku, narativnu formu; on je lišen klasičnog zapleta i klasične »velike scene«, u kojoj dramska radnja dostiže svoj vrhunac: slike koje slede ne služe tome da predstave određenu radnju i da dovedu do raspleta, već imaju vrednost same po sebi, kao podstrek za razmišljanje. Bitna tehnika *e. p.*, kojom se ostvaruje antiiluzionističko načelo, jeste tehnika udaljavanja, otuđivanja ili začudnosti (→ **efekat otuđivanja**): sadržina slika naznačena je unapred, bilo napisima na panoima, bilo filmskim projekcijama; sadržinu slika često komentariše recitator; pesme (songovi) izvlače pouku iz određenog pozorišnog prizora; izvori osvetljenja nisu prikriveni, a celokupna pozorišna mašinerija funkcioniše pred očima gledalaca; glumci svojom igrom objašnjavaju, a ne predstavljaju ličnost. Brehtova dela i njegova teorija *e. p.* izvršili su znatan uticaj na veliki broj evropskih pisaca i reditelja. Primerom *e. p.* može se smatrati dramska produkcija Džona Ardena u Engleskoj, poznije stvaralaštvo A. Adamova i A. Gatija u Francuskoj, kao i drame P. Vajsa u Nemačkoj.

Lit.: E. Schumacher, *Die dramatischen Versuche Bertolt Brecht*, 1955; G. Zwerenz, *Aristotelische und Brechtische Dramatik*, 1956; F. H. Grumbach, *Die Struktur des Epischen Theaters*, 1960; B. Dort, *Lecture de Brecht*, 1960; R. Grimm, *Das epische Theater*, 1966; J. Gassner, *Varieties of Epic Theatre in the modern Drama*, 1969; M. Kesting, *Das epische Theater*, 1978<sup>2</sup>. M.Mi.

**ERATO** (gr. Ἐρατώ) — Jedna od devet → **Muza**, zaštitnica lirске, posebno ljubavne poezije. Predstavljena najčešće sa liricom u ruci. *E.* odlikuju živi pokreti. Prizivaju je pesnici za svadbene pesme ili opise svadbi u epovima (npr. Apolonije Rođanin, Vergilije). S.S.

**ER-FORM** → **Pripovedanje u trećem licu**

**EROTEZA** (gr. ἐρώτησις — ili ἐρώτημα, lat. *interrogatio* — pitanje) — Termin antične

retorike za tzv. → **retoričko pitanje**, kad govornik ili pisac izriče upitnu rečenicu na koju ne očekuje odgovor jer je taj svima poznat, a svoje je riječi oblikovao tako zbog toga da im dade afektivnu snagu pitanja. Npr. u *Golgoti* M. Krleža: »Što zato ako je on beskućnik? Jesmo li mi kućevlasnici?« *E.* je omiljelo stilsko sredstvo patetičnosti. Z.Š.

**EROTOPAIGNIJA** (gr. ἐρωτοπαίγνιον — ljubavna igrarija) — Naslov (sačuvan u rimskog antikvara Aula Gelija, 2. v. n.e., *Noctes atticae*, 2.24.8.) izgubljene zbirke ljubavnih pesama rimskog pesnika Levija iz 1. v. pre n.e., jednog od začetnika književnog pokreta → **neoterika**. Uzor za kratku pesmu frivolnog sadržaja dala je aleksandrijska ljubavna pozicija, naročito ljubavni epigram (→ **aleksandrijska škola**). Primer *e.* može se naći kod najvršnjeg neoterika — Katula, no i kod enciklopediste Varona. Ipak, duh neobavezne erotske šale u Rimu je najviše negovao Ovidije. Njegove dve ljubavne zbirke — *Ljubavna veština* i *Lečenje od ljubavi* dočaravaju nam donekle duh *e.*, ali se ne odlikuju kratkoćom, velikom raznovršnošću metrike i smelošću građenja reči i složenica. A to su bile crte svojstvene Levijevim *e.*

Lit.: H. Bardon, *La litt. latine inconne* I, 1952, 189; M. Будвмир — М. Флашар, *Преглед римске књижевности*, 1963. S.S.

**ERUDITNA KOMEDIJA** → **Commedia erudita**

**ESEJ** (fr. *essai* — pokušaj, ogled) — Kraći prozni napis u kome se izlažu lični utisci i pogledi na neko pitanje života, morala, nauke ili umetnosti. Po pravilu autori *e.* ne upotrebljavaju naučne metode činjeničnog ili logičkog dokazivanja, već se pozivaju — izričito ili implicitno — na vlastito ili opšteljudsko iskustvo, nastojeći da retoričkim ili poetskim sredstvima približe čitaocu vlastita shvatanja. Budući da stalno lebdi između tri razne oblasti, tj. između književnosti, novinarstva i nauke — približavajući se katkad reportaži, katkad crtici, kratkoj priči ili pesmi u prozi, a katkad opet naučnom članku ili raspravi — *e.* je veoma teško definisati, i njegovo polje nije jasno određeno. Istorijski *e.* je najčešće imao poučnu, psihološku ili zabavnu sadržinu. Začetnik je *e.* i tvorac samog termina M. d'Montenji, koji je 1580. objavio dve knjige svojih *e.* (*Essais*), a 1588. i treću. Njegovi *e.* su prvobitno nastali iz beležaka povodom pročitanih knjiga, koje su se razvile u vrlo

lično intonirana, katkad autobiografsko-psihološka razmišljanja o svakovrsnim praktično-etičkim i društvenim pitanjima. Čar je Montenjevih *e.* u njihovom naizgled haotičnom, a ipak majstorski organizovanom izlaganju, kao i u širokogrudom, ali skeptičkom stavu prema životu. Pored Montenjaja najznačajniji renesansni esejista je njegov savremenik, eng. filosof, pisac i državnik, F. Bekon, koji je objavio 1597. svoje *Eseje ili savete građanske i moralne*, dopunjavajući ih u kasnijim izdanjima novim priložima (u konačnom izdanju, 1625, ima ih 58). Bekonovi *e.* su daleko manje lični, suvlji i svečaniji po tonu od Montenjevih. Sentenciozni i jezgroviti, oni redovno sadrže i apodiktičke sudove o praktično-moralnim, praktično-političkim i estetičkim temama. Sam Bekon je smatrao da *e.* ima prethodnike u nekim spisima Seneke i drugih pisaca → *epistola*, → *dijatriba*, → *kontroverzija*, → *svazorija*. Zahvaljujući Bekonovom uticaju, *e.* se toliko odomaćio u Engleskoj da se ona danas opravdano smatra pravom domovinom *e.* U drugoj polovini 17. v. zapažene *e.*, znatno življe i bliže običnom govoru, pišu A. Kauli i Dž. Drajdin, prvi intimne, srodne Montenjevima i katkad protkane stihovima, a drugi književno-kritičke. Početkom 18. v. Dž. Adison i R. Stil uvode tzv. *periodični e.* u svojim časopisima »*Tatler*« (»*Brljivac*«, 1709.) i »*Spectator*« (»*Posmatrač*«, 1711.) *E.* je bio uticajan i van granica Engleske zbog izrazito prosvetiteljskog duha Adisonove i Stilove esejistike. Poznavao ga je i naš Dositelj Obradović. Pisani sa namerom da na prijatan način prosvete i pouče, Adisonovi i Stilovi *e.* imaju širok raspon pristupa i tematike: neki su (naročito Stilovi) humoristične crtice ili reportaže, neki skice karaktera, neki razmišljanja o aktuelnim društvenim temama, neki pak književne kritike i ozbiljne estetičke rasprave. Zajednički im je neusiljen a ugladen ton, biran ali jednostavan rečnik, elegantna duhovitost. Oni ostaju uzor svog žanra za ceo 18. v., koji se smatra klasičnim dobom engleskog *e.* Tada i Swift piše svoje brikte satirično-ironične *e.*, Filding visprene i duhovite *e.* o književnim pitanjima (i u okviru svojih romana, i u časopisima koje je pokretao), Goldsmit dobroćudno-humoristične skice iz običnog života u vidu *e.*, S. Džonson dostojanstvene, moralističke *e.*, pored književnih i kritičkih. Međutim, termin *e.* nema u to vreme određeno značenje i često označava obimnu filozofsku ili istorijsku raspravu (npr. Lokov *Ogled o ljudskom razumevanju*, Volterov *Ogled o naravima i duhu naroda*), književnokritičku raspravu u

prozi ili stihu (npr. Drajdinov *Ogled o dramskoj poeziji*, Poupov *Ogled o kritici*) ili čak i didaktički spev (Poupov *Ogled o čoveku*). U prvim decenijama 19. v., *e.* dobija još jednu, kod Engleza najomiljeniju varijantu: prisni ili intimni *e.* (*familiar essay*), čiji su nosioci Č. Lam, V. Hazlit, Dž. H. Li Hant i De Kvinsi. Njihovi *e.* predstavljaju duhovito, vrlo subjektivno, često i ekscentrično-humorno ćaskanje o sitnim stvarima svakodnevnog života ili često ličnim doživljajima. Svi oni pišu i književno-kritičke *e.*, često isto tako ćudljive i lične, u suštini impresionističke (→ *impresionistička kritika*). Najistaknutiji su kritički esejisti 19. v., T. Makoli, M. Arnold, E. Gos, i O. Vajld. U 20. v. književno-kritički *e.* je postao dominantan i u Engleskoj i drugde, ali su neki eng. pisci obnovili i prisni, ekscentrično-humoristički *e.*; među njima su se istakli G. K. Česterton, M. Birbom, H. Belok i dr. U drugim evropskim književnostima *e.* nije imao tako bogat razvoj, i negovao se uglavnom od početka 19. v. (mada se pojedini napisi Voltera i → *enciklopedista* mogu nazvati *e.*). *E.* je postao uglavnom vid književno-kritičkog pisanja, naročito potkraj 19. v., u impresionističkoj kritici. *E.* je takvoj kritici idealno odgovarao, jer je on po samom svom duhu zbir ličnih utisaka i mišljenja. Van Engleske, *e.* je možda najjaču individualnost, najveći stilski sjaj i najveću privlačnost za čitaoce ostvario u Francuskoj. Među najbolje fr. *e.* mogu se ubrojati Sent-Bevova *Ćaskanja ponedeljkom* (1851–62), zatim neuporedivi Bodlerovi *e.* o književnim i umetničkim temama, a kasnije tipično impresionistički *e.* Žila Lemetra, E. Fagea, A. Fransa i dr., koji su direktno uticali na B. Popovića, M. Cara i druge naše esejiste s početka 20. v. U Nemačkoj je *e.* postojao od kraja 18. v., tj. od doba romantizma. U Šilera, braće Šlegel, Žana Paula, *e.* je bio ili polunaučna rasprava ili romantična ispovest. Kasnije je u Hajnea i drugih pisaca → »*Mlade Nemačke*« postao duhovita, ironična, vesela ili pakosna → *kozerija*. — Kod nas je *e.* poznat od kraja 19. i početka 20. v., najviše kao književno-kritički napis (Lj. Nedić, B. Popović, M. Car i dr.). *E.* te vrste, bliske raspravama, pisali su mnogi srpski i hrvatski književni istoričari i kritičari (P. Popović, J. Škerlić, A. Barac i dr.). Pravim esejistima, koji se živo kreću kroz širok krug tema, zadržavajući svuda čar izlaganja i snagu umetničke ličnosti, mogu se smatrati kod nas pre svega A. G. Matoš i I. Sekulić; uz njih se mogu istaći S. Vinaver, T. Ujević, M. Krleža, blistav naročito u polemičkom *e.* Danas, u doba sve

veće raširenosti dnevne književne kritike, novinarstva i naučne publicistike, ponekad nije lako ustanoviti razliku između *e.* i → **reportaže**, → **critice**, → **feljtona**, → **kozerije** i drugih vrsta novinskih napisa, ili pak između *e.* i nekih kraćih oblika popularnije pisane naučne publicistike. Pored toga, *e.* se pojavljuje i kao sastavni deo ponekog velikog romana: već kod Servantesa i Fildinga srećemo *e.* umetnute u roman, kod Sterna takvi *e.* pokreću svekolika pitanja ljudskog mišljenja i života, da bi u novijem evropskom romanu (naročito kod T. Mana, Hakslija i Žida) postali jedan od osnovnih vidova predstavljanja građe u delu. No *e.* se i danas zadržao kao zasebna književna vrsta koja se razlikuje od naučne i novinarske publicistike svojim misaonim kvalitetom i ličnim stilom, te bi se mogao odrediti kao kraći sastav koji diskurzivno izlaže neko pitanje života, morala, politike, umetnosti ili nauke u prozi koja nosi izrazit pečat autorovog misaonog i stvaralačkog temperamenta i koja se živo i neposredno obraća obrazovanom čitaocu.

Lit.: B. Dobrée, *English Essayists*, 1946; M. Цар, *Есеји*, 1936; М. Павловић, *Рокови поезије*, 1958; A. Barac, »Problemi književnosti«, *Sabrana djela*, I, 1964; J. Скерлић, *Писци и књижевност*, III, 1964; J. Hristić, *Oblici moderne književnosti*, 1968; F. Petré-Z. Škreb, *Uvod u književnost*, 1969; Д. Живковић, *Теорија књижевности*, 1973<sup>15</sup>; G. Haas, *Zur Geschichte und Kunst des Essays*, 1975; H. Mörchen, *Schriftsteller in der Massengesellschaft*, 1975. D.P.

**ESEJISTA** — Pisac u čijem opusu preovlađuje → **esej**, ili je stvaralac značajnijih esejističkih ostvarenja. Odlikuje se naglašenim subjektivističkim stavom i osobenim stilom, a neophodna mu je erudicija, svestrana kultura i specifičan talenat. Kod *e.* se podrazumeva oštra ospervacija, snažan duh, smisao za razne vidove humora, za nijansu i distinkcije; sposobnost materijalizovanja i oživljavanja pojmovnog; meditativnost i izrazita naklonost ka etičkom i filozofskom. U vrhunskom *e.* manifestuje se istovremeno: naučnik, filosof i umetnik; kritičar doba, ljudske prirode, naravi, običaja i kritičar književnosti. — Montenj je (1580) izmislio naziv: *esej* za svoju originalnu prozu, pa se on i označava kao prvi *e.*, međutim, on sam nalazi esejističke osobine već u delima antičkih i lat. pisaca. Lukač u Platonu vidi »najvećeg esejistu koji je ikad živeo i pisao«, a među najranije *e.* navođeni su često još i: Seneka, Plutarh, Gelijs i Horacije. Najpoznatiji *e.* kod nas su L. Kostić, J. Skerlić, B. Popović, M. Car, M. Savković, M. Bogda-

nović, I. Sekulić, S. Vinaver, M. Ristić, A. G. Matoš, M. Krleža, J. Vidmar i dr. I.U.

**ESEJISTIČKA KRITIKA** — Među različitim vrstama → **književne kritike** *e. k.* ima posebno mesto po tome što u svoje određenje uključuje odlike → **eseja**. Ona, naime, prekoračuje granice → **kritike** utoliko ukoliko se vezuje za jedan drugi književni žanr, za esej. *E. k.* se i inače retko javlja u svom čistom i jedinstvenom žanrovskom obliku, nego obično u vidu → **recenzije**, → **prikaza**, → **članaka** (novinskog ili časopisnog), *književnog* → **portreta** i sl., i napokon → **eseja**. Ova raznolikost žanrovske realizacije posebno je naglašena u *e. k.* i istaknuta je i u njenome nazivu. Stoga je za određenje *e. k.* neophodno pre svega istaći bitnu razliku između *eseja* i *kritike*, ono što ih s obzirom na oblik i svrhu razdvaja, da bi se potom istakli oni zajednički momenti na kojima se osniva *e. k.* kao odelit oblik *k. k.* uopšte. Objekat *k.* je nesumnjivo književno delo, u kome ona traži svoju neposredni predmet: način njegovoga egzistiranja ili njegove semantike u određenom književnom i, šire, kulturnom kontekstu. Konkretno delo u konkretnom kontekstu, to su izvesne granice koje dovoljno jasno omeđuju dva osnovna pravca kritičareve aktivnosti: analitički i vrednosni. Njegovo tumačenje dela podrazumeva → **istoriju književnosti** i uključeno je u nju, ali istovremeno ono podrazumeva i stalno postavljanje osnovnoga pitanja: šta je književnost? Samo na taj način on može doneti svoj sud o delu, koji je eo ipso vrednosni sud. Na taj način kritika je upućena na objekat izvan sebe, koji rasvetljava, tumači i vrednuje. *E. k.*, međutim, podrazumeva veću samostalnost u odnosu na izabrani objekat i mogućnost vlastite, unutarnje organizacije. U njoj čak prevaže autorovo iskustvo, njegova misaona i emotivna predisponiranost, nad izabranim objektom. Veća distanca od objekta omogućuje veći stepen tvoračke samostalnosti i veću slobodu u organizaciji unutar esejističkog oblika. Ova osnovna razlika između kritike i eseja naročito dolazi do izražaja kad su upućeni na isti objekat, na književno delo. U *e. k.* delo je datost od koje se polazi, materija koja podleže jednom novom zahvatu; u kritici, međutim, delo treba preispitati, treba konkretnu književnu formu potvrditi ili je negirati otkrivanjem ili obrazlaganjem njene unutarnje logike. Esezjist ima, u odnosu na kritičara, veliku slobodu, jer vrednost *e. k.* uveliko dolazi od misaone i oblikovne snage autora, a delo na koje se *e. k.* odnosi predstavlja tek podsticaj i materijal u

istom onom značenju u kome su životne činjenice bile materijal za pesnika ili prozaika. To znači da esejistu ne interesuje delo kao delo. Književnokritički sud, međutim, implicira vrednovanje, ne može bez njega, i to vrednovanje konkretnog, određenog, »ovog« delo. U *e. k.* se sudi o tome koliko je u delu otelotvorena sopstvena logika dela, a ne logika egzistiranja književnog dela uopšte. Sam momenat konkretizacije, realizacije u pojedinačnom, predstavlja predmet kritičarevog rasuđivanja. Utoliko je *e. k.* upućena na objektivnije ili egzaktnije analitičke i vrednosne procedure. Ali polisemantičnost *e. k.*, njena osnovna trodimenzionalnost (autor — delo — čitalac), ne omogućuje doslednu primenu egzaktnih merila i u *e. k.* uključuje subjektivno-vrednosni stav. Uključivanje autora *e. k.* i njegovoga stava uveliko približuje *e. k.* esejističkome obliku. Prelaz iz eseja u kritiku i obratno ovde ne samo da je moguć nego istovremeno i omogućuje jedan poseban oblik kritike, naime *e. k.* U svojoj *Fiziologiji kritike* A. Tibode tako ističe kako se »neke stranice Montenejvih *Eseja* takođe moraju uvrstiti među najfinija i najsvežija dela kritike«. Granica između eseja i književne kritike gotovo da i ne postoji kod mnogih poznatih esejista (T. Makoli, M. Arnold, O. Vajld, Sent-Bev, Š. Bodler, kod nas A. G. Matoš, B. Popović, I. Sekulić i dr.). Posebna odlika *e. k.* je, dakle, veća prisutnost autorove ličnosti, njegovoga stava i njegovoga osobenog poimanja prirode i funkcije književnosti. Jasan odnos prema delu koji T. S. Eliot ističe u kritici on često zanemaruje ili prenebregava i ističe vlastite tvoračke moći. U *e. k.* se ista, a ponekad i veća, pažnja posvećuje sopstvenome senzibilitetu i nazorima kao i delu koje se razmatra. U njoj se posebno ističe samostalna vrednost kritike, nastoji da se izgradi kao autotelična književna tvorevina. Stoga *e. k.* najčešće pišu neprofesionalni kritičari ili pak oni koji u sebi ne mogu da obuzdaju samostalno stvaralačke impulse ili ambicije. *E. k.* koju pišu ljudi iz neknjiževnih oblasti (filosofi, psiholozi, lingvisti i dr.) zasniva svoju samostalnost na koherentnome mišljenju ili celovitosti (potpunosti) metode preuzete iz dotične nauke. U okviru jednog sistema mišljenja ili jednog naučno-metodičkog postupka *e. k.* ovde nalazi samostalni oslonac i odvaja se od književnog dela kao svog objekta. — *E. k.* ipak najčešće pišu sami stvaraoci, pesnici i prozaici. Vežanost za vlastito oblikovno iskustvo, s jedne strane, onemogućuje nepristrastan prilaz delu kao rezultatu drugačijeg ili čak

suprotnog stvaralačkog iskustva i, s druge strane, nameće onaj poseban aspekt književnoga dela na relaciji: autor-delo. Zato je *e. k.* ovde najprikladniji oblik suđenja o delu. U književnoj tradiciji na srpskohrvatskom jeziku postoji ceo niz istaknutih autora ovakve *e. k.* (L. Kostić, A. G. Matoš, I. Sekulić, J. Dučić, S. Vinaver, R. Konstantinović, O. Davičo, M. Pavlović i dr.). N.P.

**ESKAPIZAM** (gr. *escapade* — nepromišljena radnja) — Termin koji u istoriji književnosti prvobitno izražava bekstvo književnika i pesnika iz ustaljenog sveta. Koristi se za označavanje pojave zapažene naročito kod romantičarskih pesnika, koji su osećali neodoljivu potrebu da krenu u daleke, još nepoznate krajeve, među nepoznate ljude, pa i među divljake, pa na ovaj način *e.* znači i određen protest protiv civilizacije. Termin se potom počeo primenjivati za slične pojave bežanja iz date društvene situacije ali — kao *eskapada* — i u smislu napuštanja postojećeg konvencionalnog sistema izraza, pa se govori o *eskapadama* kao brzo izbačenim rečima, logički možda i nepovezanim, a koje u svom sadržaju mogu i da prevazilaze uobičajene jezičke norme. Primer *e.* kod naših pisaca je odlazak R. Petrovića u Afriku i značaj te egzotične inspiracije za njegovo književno stvaranje. Z.K.

#### ESPINELA → Decima

**ESTETICIZAM** — Shvatanje života i praktični životni stav, po kome su najviša vrednost i krajnja svrha života *lepo* i *umetničko*. i njima se podređuju sve druge vrednosti i svrhe. Tako se po Ničeju život može opravdati samo kao estetski fenomen. U aksiologiji, i posebno u vrednosnoj estetici (*Wertästhetik*) novokantovaca, daje se prednost estetskoj vrednosti kao subjektivno-objektivnoj u odnosu na druge vrednosti koje su ili objektivne (logičke) ili subjektivne (etičke), pa se takva teorija može smatrati aksiološkim *e.*, čiji se koren nalazi u Kanta i Šilera. Filozofsko antropološko gledište koje daje ontološku prednost estetskom liku kao jedinstvu neposrednosti i → *distance* u odnosu na uvek samo distancirani naučni, filozofski, pa čak i teološki pojam, kao i u odnosu na čistu neposrednost naivnog shvatanja stvari ili čisto intuitivni doživljaj, smatra da se u estetskom nalazi najpotpuniji izraz čovečnosti. Već se u Kanta estetsko pojavljuje kao posrednička instanca između teorijskog i praktičnog, a u Šilera »estetsko stanje« (*ästhetischer Zustand*)

kao posredničko između čulnosti i razuma. U psihologiji: po Šprangeru, jedna faza u razvoju mladalaštva kada se sve pojave u društvu i prirodi doživljavaju kao estetske (panestetiizam); u umetnosti: izjednačavanje lepog sa samim životom kao formom, gestom, slikom, snom, uopšte sa imaginarnim, tako da umetnik postaje esteta, a realno lepo – imaginarno. To izjednačenje je, po Sartru, moguće zbog umetnikoveg neurotičnog izbegavanja stvarnosti u imaginarnom, a umetnik je onaj koji je najpre postao žrtva društva da bi potom postao njegov dželat, mazohist koji postaje sadist. Kritički treba reći da je *e.* jednostrano gledište i jednostran pogled na život; on nastaje apsolutizovanjem estetske vrednosti ili apsolutizovanjem estetskog momenta u umetnosti, najzad – nedopuštenim pretvaranjem realnog lepog u imaginarno.

Lit.: J.-P. Sartre, *L'imaginaire*, 1940; G. Morpurgo-Taljabue, *Savremena estetika*, 1968 (naš prev.); H. Osborne, *Aesthetics and Art Theory*, 1969; W. Tatarkiewicz, *History of Aesthetics*, 1970; S. J. Schmidt, *Ästhetizität*, 1972; H. Scheible, *Ästhetik und Literaturwissenschaft*, 1978. M.D.

**ESTETIKA** (gr. αἰσθησις – pridev, αἰσθητικός – oset, senzacija, čulno opažanje) – Osnovna značenja upućuju na dvojstvo oseta kao vrste čulnog (psihološkog i fiziološkog) procesa, i čulnog shvatanja kao duhovnog procesa, pa bi po tome *e.* bila nauka o osetima, za koju Valeri upotrebljava termin »estezikaa«, ili bi bila nauka o čulnom shvatanju, za koju Plesner upotrebljava termin »estezilogija«, odn. »duhovna estezilogija«. Kasnije izvedeno značenje se proširuje: od čulno-ošetnog, onog što se shvata čisto intuitivno, bez posredstva pojmovnog mišljenja, postaje ono što nam se na osnovi čulnog opažanja sviđa ili ne sviđa, što dobija subjektivni emocionalni značaj. Sva ta značenja određuju pojam *e.* koji se nalazi u osnivača *e.* kao filofske nauke, u A. G. Baumgartena (1714–1762). *E.* je za Baumgartena nauka o nižoj sposobnosti saznanja, o osetima i opažanjima, ali i nauka o osećanjima lepog i umetničkog, o ukusu, uobrazilji, geniju, što znači o carstvu subjektivnosti. Baumgarten je želeo istaći da *e.* ima karakter primenjene nauke, u koju, prema tradicionalnom sistemu filofsije, spadaju logika, etika i *e.* Univerzalna upotreba termina kod nekih filofskih predstavnika oslabila je značenje i pretvorilo ga u konvenciju, te se s pravom može smatrati da je umesto tog termina potrebno uvesti adekvatan termin: *filofsija umetnosti*. Uz upotrebu tradicional-

nog naziva, pod *e.* treba razumeti jednu *granu filofsije, posebnu nauku ili autonomnu disciplinu* koja je na putu da postane nauka, čiji je *predmet* umetnost, lepo u prirodi i tehnički lepo, kao i postojeće teorije o tome u istoriji mišljenja. *E.* kao teorija umetnosti i lepog razvila se iz estetske refleksije koja je postojala i pre filofske refleksije i naučnog mišljenja, ona se razvila i iz onog specifičnog načina mišljenja koje ispoljavaju sami umetnici u svome radu. Ali *e.* je mogućna tek kao kritički odnos prema umetnostima i pojavama lepog uopšte, tek iz jasne svesti o specifičnom umetničkom mišljenju, iz mišljenja o tome mišljenju, što se istorijski najpre zbiva u Helena. Već se u mnogoznačnim fragmentima mislilaca pre Sokrata mogu naći neke misli o umetnosti i lepoti. Platon razvija dalekosežne ideje o tome, neka vrsta sistematizacije nalazi se u Aristotela, ali je tek Plotin prvi sistematski izložio estetičke ideje. Kao novu nauku, koju prvi sistematski obrazlaže, Baumgarten uvodi *e.* sredinom 18. st. u oblast filofskih nauka i prvi drži predavanja iz *e.* U doba nem. idealizma i romantike *e.* doživljava procvat i postaje pomodna grana filofsije. Transcendentalno zasnivanje i snažan spekulativan razvoj doživljava *e.* naročito u vremenu od Kanta do Hegela, dok vrhunac toga razvoja predstavlja Šelingova filofsija umetnosti. *E.* je dakle rođena iz filofske potrebe i u dugoj evropskoj tradiciji bila je negovana kao jedna grana filofsije. U moderno doba utemeljena kao filofska disciplina (posle Hegela), u drugoj polovini prošlog st., u vezi sa epohalnom krizom koja otada traje i u vezi s »prekidom sa tradicijom« *e.* dobija drugi izgled, ona se shvata kao empirijska, pozitivna i eksperimentalna nauka i pokazuje jasnu težnju da se, poput logike i psihologije, osamostali u odnosu na filofsiju. Otuda i metodološki problem: da li *e.* treba uzeti kao granu filofsije ili pak kao posebnu nauku, ili kao autonomnu disciplinu koja je na putu da se konstituiše kao posebna nauka. *E.* i danas predstavlja filofsiju posmatranu iz posebne tačke gledišta, jer uprkos snažnom napretku u proučavanju i poznavanju umetnosti i lepog, utemeljenje sveg tog širokog znanja je i dalje stvar filofsije, kao što i dalje ostaje otvoren niz filofskih problema u našem saznanju umetničkog stvaranja i umetničkog dela, u proučavanju estetskih sudova i estetske vrednosti, u određivanju kategorija lepog, tragičnog, komičnog i dr. Ali *e.* kao filofsija posmatra fenomenско područje umetničkog i lepog ne samo po svojoj specifičnoj suštini,

već iz celine sveta, i tek prekoračenjem tog fenomenologičkog područja može odrediti njegovu pravu suštinu. *E.* kao filozofija nije nužno vezana za staru esencijalističku metodu i spekulativan način mišljenja, koji je bio negovan u tradicionalnoj *e.* sve do Hegela, ali taj spekulativan način mišljenja nije ni negda bio neplođan, kao što to npr. pokazuje Platonova teorija umetnosti ili Hegelova *e.*, koje su imale veliku podsticajnu snagu i čiji uticaj ni danas nije prestao: teoriju odražavanja, npr. prvi put susrećemo u Platonovoj koncepciji umetnosti. Mogućnost snažne spekulacije u današnjoj *e.* najbolje potvrđuje Hajdeger, za kojeg su inače sam termin i pojam »estetika« istorijski prevaziđeni. Ako u *e.* ima filozofskih problema i ako njeno utemeljenje legitimno pripada filozofiji, onda to ne znači da *e.* moramo uzeti kao filozofsku nauku, jer se i u posebnim naukama (prirodnim i društvenim) nalaze problemi koji se samo filozofski mogu razjasniti, kao što je i fundiranje tih nauka stvar filozofije. Odatle se izvodi misao o metodološkom zasnivanju *e.* kao posebne nauke, i to na putu »odozdo«, iz konkretnog proučavanja umetničkih stanja stvari i estetskih činjenica, primenom najraznovrsnijih metoda, kao što su fiziološka, psihološka, sociološka, istorijska, etnološka i dr. proučavanja. Tako u nedogled prošireno polje pozitivnog proučavanja »činjenice umetnosti u svemu njenom obimu« (M. Desoar) i pojava lepoga u prirodi i društvu zahtevaju neko metodičko središte, koje se nije moglo dobiti ni apsolutizovanjem samo jedne metode u nekom metodičkom singularizmu (npr. apsolutizovanjem psihološke metode u psihologizmu i sl.), ni proglašavanjem estetičkog područja »raskršnicom« mnogih pojedinačnih nauka u metodičkom eklekticismu (R. Bajer). Sjedinjenje različitih naučnih puteva u proučavanju umetničke i estetske stvarnosti sada više nije moguće na spekulativan način, »odozgo«, čisto deduktivno iz nekih metafizičkih principa, kao što je to još Hegel mogao činiti, istina — na grandiozan način, već se moraju uzeti u obzir faktička znanja, naročito iz istorije, psihologije i sociologije umetnosti, da bi se došlo do neke moguće filozofske sinteze. Najzad, ako se veruje da se *e.* nalazi u »prelaznom periodu« ili u ničijoj zemlji između filozofije, kojoj je negda pripadala, i posebne nauke, kojoj sada stremlje, onda se time naizgled otvara mogućnost »trećeg puta«, naimе shvatanja *e.* kao autonomne discipline koja nije ni posebna nauka, u smislu moderne nauke, ni filozofska disciplina u smislu tradicionalnog sistema. Ideja o *e.* kao

autonomnoj disciplini proističe iz saznanja da *e.* mora imati svoju specifičnu naučnu metodu da ne bi i dalje bila samo područje heteronomije kao područje pasivne primene metoda drugih posebnih nauka, da *e.* ne bi bila puka »nauka o umetnosti«. Sa druge strane, *e.* ne bi trebalo da bude ni »filozofija umetnosti« koja zavisi od osnovnog ishodišta, od opšte filozofske koncepcije, od stvaralačke subjektivnosti mislioca, ona takođe ne ide prvenstveno na to da odredi mesto umetnosti u svetskoj celini, već da na odgovarajućem putu odredi sam svet umetnosti. Tek na taj način se može razabrati i očuvati specifičnost (samosvojnost) estetskog, odrediti posebna estetička metoda i *e.* konačno razlučiti od paraestetike. Na opravdanost i čak hitnost zadatka konstituisanja tako shvaćene *e.* upućuje i sam razvoj umetnosti počev od kraja prošlog stoleća, otkada preči kriza predmeta *e.* i gubitak kriterijuma za estetsko suđenje. Kao što postoji umetničko stvaralaštvo, tako postoji misaono, naučno i filozofsko stvaralaštvo, pa je *e.* u teorijskom smislu i formalno govoreći stvaralački pristup umetničkom stvaranju; prema izvornom iskustvu umetničkog i lepog njen odnos je refleksivan, jer je nemoguće prerefleksivno pridavanje smisla umetničkom delu; najzad, *e.* priznaje svom objektu monistički ontološki status, dok se prema njemu uvek nalazi u odnosu gnoseološkog dualizma. Jer mora se razlučiti tačka gledišta stvaranja od tačke gledišta saznavanja, kao što se umetničko proizvođenje i doživljavanje lepog očigledno razlikuju od naučnog objašnjenja ili pak filozofskog tumačenja tih istih stvari. Odatle postaje razumljiva Hartmanova reč da se *e.* ne piše ni za posmatrača ni za stvaraoca umetnosti, već samo za onoga kome je umetnost problem i zagonetka, to jest za filozofa i naučnika. Iz toga, ipak, ne proističe da se *e.* može napisati, a da se ne pogleda ni jedno jedino umetničko delo i da se umetost može razvijati u potpunom ignorisanju *e.* Nije tačno da umetnost i *e.* mogu biti u koegzistenciji, a ne u kooperaciji, to jest jedna pored druge, ali ne i u plodnom međusobnom dodiru i sadejstvu, mada je tačno da se estetička učenja razvijaju po jednoj relativno autonomnoj dinamici jedna iz drugih, kao što se i umetnost rađa iz druge umetnosti, a ne neposredno iz prirode. Postoji dublja epohalna osnova umetnosti i mišljenja jednog istorijskog vremena. Stoga se *e.* piše i za umetnika i za posmatrača umetnosti, jer je umetnik uvek i nužno kritičar svog sopstvenog dela, kao što svaki posmatrač ima u klici neki teorijski ili kritički stav prema



posmatranom delu. Zato možemo tvrditi da je svaki umetnik i svaki posmatrač umetnosti u klici estetičar, kao što je svaki estetičar u klici umetnik. Zbog toga je u pravu M. Desoar, po kome estetičar treba da raspolaze i nepristrasnim intelektom naučnika i strasnom osetljivošću umetnika, mada je takav spoj sposobnosti najređi. Kako je, dakle, mogućna nauka, bilo filofska ili specijalna, o estetskom i umetničkom, kako je mogućna *e. prema sadašnjem stanju naučno-filosofske svesti?* Ako estetičar nije isto što i estet i ako *e.* nije isповest, već nauka, onda polaznu tačku u estetičkom mišljenju ne može predstavljati neko subjektivno izabrano i dosledno održano gledište ili pravac što se završava estetičkim sistemom, ni neki pojam, konvencionalno fiksiran kao centralan i konsekventno održan u strogo izvedenom zdanju *e.* kao nauke o umetnosti. Time se ne odbacuje ni filofska sistematičnost mišljenja, ni stroga pojmovnost naučnog saznanja, već se samo kritički traži pouzdana osnova, bez prečutnih pretpostavki ili pak nesvesnog subjektivizma. Iz neposrednog suočavanja sa umetnošću i pojavama lepoga treba »izvesti» specifičnost estetskog (Lukács: *Die Eigenart des Aesthetischen* u naslovu glavnog dela marksistički svhaćene *e.*) najpre iz svakidašnjih značenja osnovnih estetičkih kategorija, iz *opisa* izvornog iskustva umetnosti pomoću kritički razjašnjenih kategorija radi *suštinskog* ispitivanja estetskog i umetničkog. Prema tome, *e.* ne polazi od dogmatičkog verovanja u naučne činjenice i ne zasniva na njima svoj rad, jer zna da se same činjenice moraju zasnovati da bi uopšte imale smisla; ona takođe ne polazi od nekog filofskeg sistema koji možda unapred sužava ili falsifikuje specifičnost estetskog i umetničkog, već, iz kritičke otvorenosti, polazi od odomaćenih i čak folklornih značenja osnovnih estetičkih kategorija i od *opisa* neposrednog iskustva estetskog i umetničkog da bi došla do suštinskog zasnivanja celog tog fenomenog područja, što bitno spada u filofske rad. *E.* književnosti je dakle isto što i → **filosofija pesništva**.

Lit.: F. Marković: *Razvoj i sustav občene estetike*, 1903; F. Ullitz: »Aesthetik und Philosophie der Kunst«, *Handbuch der Philosophie*, 1925; E. Souriau, *L'avenir de l'esthétique*, 1929; F. Kainz: *Vorlesungen über Aesthetik*, 1948; M. Dufrenne, *La phénoménologie de l'expérience esthétique*, 1955; M. Desoar, *Estetika i opšta nauka o književnosti*, 1961 (prev.); B. Kroče, *Estetika*, 1961<sup>2</sup> (prev.); M. Damjanović, *Strujanja u savremenoj estetici*, 1966; N. Hartman, *Estetika*, 1968 (prev.); G. Lukács, *Die Eigenart des Aesthetischen*, 1968; G. Morpurgo — Taljabuc, *Savremena estetika*, 1968 (prev.); K. Gilberth-H. Kuhn: *Istorija estetike*,

1969 (prev.); J. — Claude Piguet: »Qu'est-ce l'esthétique?«, *Studia philosophica*, 1969, XXVIII; D. Grlić, »Neki temeljni problemi savremene estetike«, *Praxis* 1970, 3. H. Scheible, *Ästhetik und Literaturwissenschaft*, 1978. M.D.

**ESTETSKA KRITIKA** — Ona kritika umetnosti koja se drži samo estetske strane i primenjaju samo estetske kriterijume u prosudivanju umetničkog dela. Pri tome odlučuje estetska vrednost koja se tradicionalno smatra vrednošću lepog i koja se procenjuje prema estetskom *deјstvu* i prema *formalnim* estetskim svojstvima umetničkog dela. Umetnost se, međutim, ne svodi na estetsku vrednost, već može imati i druge vrednosti (npr. moralnu, vaspitnu, religijsku i dr.) ako su organski oblikovane kao umetnost: tako se ni pojam lepog ili estetskog ne svodi na pojam umetničkog (M. Desoar). Očito je da *e. k.* ne uzima u obzir umetnički fenomen u celini: polazeći od estetskog dejstva umetničkog dela i tražeći formalne uslove za to dejstvo u delu, ona čini metodsku grešku ne polazeći od samog dela koje bi moralo biti i ishodište i odlučujuća instanca u kritičkom prosudivanju. Propust *e. k.* je i u tome što se estetsko dejstvo smatra čisto subjektivnim doživljajem i što ostaje u okviru kauzalno-determinističkog načina mišljenja. Sve to, uglavnom, važi i za *e. k.* književnosti, koja se takođe drži samo estetske strane, to znači formalnih estetskih, pre svega jezičkih osobina književnog umetničkog dela. U vreme sticanja svesti o autonomiji pesništva, u pojavama → **čiste poezije** i → **apsolutne poezije** estetski kriterijum je važio kao jedino merilo u kritičkom prosudivanju pesničkog dela, pre svega pesničke reči.

Lit.: The. A. Meyer, *Das Stilgesetz der Poesie*, 1901; M. Landmann, »Das absolute Dichtung«, *Essays zur philosophischen Poetik*, 1963. M.D.

**ESTILO KULTO** (šp. *estilo culto* — negovan stil) → **Gongorizam**

**ETIČKI DATIV** — Dativ enklitičkog oblika 1. i 2. lica lične zamenice, upotrebljeni za izražavanje žive zainteresovanosti, prisnosti, simpatije ili uopšte duševne blizine prema licu kome se govori ili predmetu razgovora; čest naročito u pitanjima i uzvicima — npr. Jesi li mi lepo putovao? Razlika između pravog, gramatičkog dativa i *e. d.* — koji se još naziva *simpatetički dativ* i *pleonastički dativ* (→ **pleonazam**) — vidi se u primeru: Što sam *vam* se obradovao! prema: Što sam *vam* se namučio!

R.B.

**ETIMOLOGIJA** (gr. ἐτυμολογία — pravo značenje reči) — Poreklo reči; grana leksikologije (→ **lingvistika**) koja istražuje poreklo i istorijski razvoj pojedinih reči, težići da ustanovi promene u formi i značenju koje je ispitivana reč doživela u raznim fazama svoga postojanja u istom jeziku ili u raznim jezicima, i to uvek vraćajući se do njene najstarije poznate osnove u datom jeziku ili grupi jezika — njenog *etimona* (pr. »*chovale*«, ital. »*cavallo*«, šp. »*caballo*« itd. vode poreklo od lat. *etimona* »*caballus*«). Činjenica da reči doživljavaju → **semantičku evoluciju**, i to kako u okviru istog jezika tako i prelazevanjem u druge, dovela je do tendencije (upor. etimologiju samog termina *e.*) da se etimološko značenje neke reči proglašeni njenim »pravim« značenjem, čime se savremena situacija svodi na nivo aberacije u odnosu prema nekoj prethodnoj. Ovo je sasvim nenaučno, jer u jeziku nema pravih i nepravih značenja — ima samo različiti, starijih i novijih; kako je svaki jezik promenama podložna konvencija, reči u njemu imaju u svakom trenutku ono značenje koje im pridaju ljudi koji ih upotrebljavaju, a ne ono koje su imale nekada, ili koje imaju drugde. Ako bi bilo drukčije, onda bi i danas »pravo« značenje reči »stil« bilo »pisaljka« (upor. »stil«).

Lit.: P. Skok, *Etimologijski rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika*, I—IV. Zagreb 1971—4. R.B.

**ETIMOLOŠKA FIGURA** (od lat. *figura etymologica*) — Sintaktičko povezivanje riječi iste osnove (dakle i porijekla, tj. → **etimologije**). Najčešće to su glagol s unutrašnjim objektom: *lov loviti*, *boj biti*, *bol bolovati*, ali su moguće i druge kombinacije, npr.: »*Namjera* je stara *namjerila*«. Neki ovamo broje i svezu riječi različite etimologije ali srodnih značenja, npr.: *spavati svoj san*. Z.D.

**ETIMON** → **Etimologija**

**ETIOLOŠKA KNJIŽEVNOST** (prema gr. αἰτιολογία — istraživanje uzroka) — Književnost tematski vezana za istraživanje prauzroka, nastanaka i promena. Ne može se razdvojiti od starogr. filozofije kauzaliteta, odnosno od Aristotelovog učenja o četiri osnovana uzroka (αἰτίαι): materija, forma, kretanje i svrha. Pitanje uzroka postalo je u potonjoj filozofiji, posebno sr. sholastici, problem dodavanja ili oduzimanja ovoj Aristotelovoj formuli. U književnosti, motiv se javlja kod aleksandrijskog pesnika i učenjaka Kalimaha (3. v. pre n.e.), u delu nazvanom *Uzroci*; tu se u stihovane četiri knjige objašnjavaju nastanci

raznih kultova, sazvežđa i pojava, u mitskim pričama. Jedna od tih priča je o uvoju kraljice Berenike, koju je docnije obradio Katul; motiv su obradili i Kornej i Rasin. O nastanku sazvežđa i nebesnim pojavama pisao je u stihovima i Arat. Kalimahov savremenik (*Nebesne pojave* — gr. φαινόμενα). U isti krug spadaju i *Metamorfose* rimskog pesnika Ovidija, o mitskim transformacijama (Niobe, Dafne i sl.). Šire uzev, u *e. k.* spadaju i istorijska dela u kojima se objašnjavaju nastanci pojedinih naroda i gradova (gr. κτίσεις — osnivanja). Takvo delo, pod naslovom *Postanci* (lat. *Origines*) napisao je po gr. uzorima Katon (2. v. pre n.e.). Motiva *e. k.* ima i u Lukrecijevom filozofskom spevu *O prirodi* (*De rerum natura*, 1. v. pre n.e.). *E. k.* je bliska kozmogonijskim mitovima, posebno tekstovima kao što je biblijska *Knjiga postanja*, ali je njeno uže određenje ipak vezano za helenističku filologiju i pokušaj da se stara struktura kataloškog redanja obogati mitskom povešću, najčešće u → **elegijskom distihu**. Mitovi o postanjima koje obraduje helenistička *e. k.* izgubili su religijski značaj, oni su samo izazovan materijal za pesničku obradu, u kojoj su rim. pesnici sledili Kalimahovu eleganciju i sažetost. Motivi o postanjima su sačuvani u mnogim manjim žanrovima narodne književnosti (→ **priča**, → **basna**) u kojima se izlaže poreklo nekog običaja, naroda ili životinjske vrste. Tako je određenje *e. k.* šire od prilično razuđenih oblika antičke književnosti, i povezuje se sa svim oblicima očuvanja mitskih etimoloških priča.

Lit.: A. Lesky, *Geschichte der Griechischen Literatur*, 1958. S.S.

**ETIOLOŠKA PRIČA** (gr. αἰτία — uzrok) — Vrsta narodne proze, → **predanje** o poreklu pojava u prirodi i društvu, o nastanku sveta, nebeskih tela, čoveka, životinja, biljaka, njihovih osobina. Pojam označen i terminom → **skaska**. Osnovno usvojeni termin — *etiološko predanje* je rezultat višegodišnje težnje evropskih nacionalnih klasifikacija usmenih predanja za međusobnim usklađivanjem terminologije. Sadržina ovoga pojma ipak varira, ne zbog razlika u građi pojedinih naroda, nego pre svega zbog razlika u merilima. Ukoliko se za jedino merilo klasifikacije uzme etiološka funkcija ovih predanja, što je uglavnom slučaj u nem. i finskoj školi (Vil-Erih Penkert, Liz Rerih, Lauri Simonsuuri), čitava vrsta se znatno proširuje opštom funkcijom objašnjavanja. Sovjetska škola (npr. V. J. Prop) *e. p.* ograničava tematski, što je i ustaljen sistem

naše nacionalne podele. Etiološka predanja su obično sažeta, uopštena, bezlična, jednoepizodična kazivanja bez oznake vremena i mesta događanja radnje, ali sa izvesnom, većinom naglašenom, pretenzijom na starinu: »Kad je Bog stvorio svet«, »Kad je bio potop«. U svome kratkom tumačenju nalaze ubedljiv, živopisan, uzbudljiv uzrok za nastanak neke pojave, bića, osobine. *Mlečni put* je »onako Bog ostavio na nebu za vječni spomen«, kada je »kum u kuma ukrao breme slame, pa kako ga je nosio slama ispadala i prospala se putem«, *kukavica* je postala od sestre koja je neprestano kukala za mrtvim bratom; i sl. *E. p.* se veoma lako proširuju. Tumačenje postaje podrobnije, dodaju se nove epizode i *e. p.* prerasta u pripovetku (legendarnu, o životinjama) te se često ne zna da li je ona stvorena na osnovu objašnjenja, ili je etiologiziranje samo naknadni i neorganski dodatak.

Lit.: → **Predanje**.

N.M.

**ETOPEJA** (gr. ἠθοποιία -- opis običaja ili karaktera, njihovo oblikovanje). Termin antičke → **retorike**. — 1. Veština da govornik sebe u govoru prikaže u povoljnom svetlu. — 2. Figura misli bliska → **sermocinaciji**, navođenje izreka ili čitavih pisama izmišljenih ili istorijskih osoba. — 3. Retorska vežba pravljenja takvih izreka, iskaza ili pisama. S.S.

**EUFEMIZAM** (gr. εὐφημισμός — ublažavanje, označavanje zle stvari blažom riječi) — Termin antičke retorike; označuje ublažavanje izraza tako da se umjesto riječi s neugodnom, nepristojnom ili opasnom → **konotacijom** upotrebljavaju riječi prijatnije, bezopasnije konotacije, a iste → **denotacije**. *E.*-om se zamjenjuju riječi koje članovi jezične zajednice izbjegavaju zato što im ulijevaju magični strah koji potječe iz praznovjerja, religioznih zabrana, raznih inhibicija koje je razotkrila i opisala psihoanaliza (npr. *nevomenica* — mesto *zmija*, *onaj rogati* — *davo* i sl.), ali takve tabu riječi mogu biti i rezultat društvenih konvencija, npr. zabrana upotrebljavanja izraza koji označavaju fiziološke potrebe i funkcije tijela i sl. Radi izbjegavanja tabu riječi jezična zajednica nerijetko pribjegava upotrebi tudica, npr. *davo* od gr. δαίβολος za Satanu, a često se govornik ispomaze i → **perifrazom**. Primjer za *e.*: »Da ja o vas ne ogrešim duše«, tj. da vas ne ubijem (narodna pjesma). *E.* je srodan → **asteizam**.

Lit.: K. Sornig, *Beobachtungen zur Motivation und Wirkung von Euphemismus*, 1969; E. Leinfellner, *Der Euphemismus in der politischen Sprache*, 1971.

Z.D.

**EUFONIJA** (gr. εὖ — dobro i φωνή — glas, zvuk) — U širem smislu zvučni (fonički, sornorni) sastav pesničkog jezika, posebno izražajan i semantizovan u → **stihu**. U užem smislu — *blagozvučnost*. *E.* obuhvata → **rimu**, → **asonancu**, → **aliteraciju** i → **onomatopeju**. Rima se po pravilu javlja na kraju stiha i kao sredstvo *e.* obično se posebno izdvaja. To je »kanonizovano«, obavezno zvučno ponavljanje koje je »progresivno« jer se očekuje. Zove se i »spoljašnjom homofonijom« i »neekspresivnim« zvučnim sredstvom. Za razliku od rime, asonanca kao »unutrašnje« ponavljanje, po nekima svedeno samo na *naglašene* vokale, i aliteracija, koja je naročito zvučna pred naglašenim vokalom ili na početku reči, predstavljaju nekanonizovana, fakultativna zvučna ponavljanja, koja se tek naknadno, »regresivno« opažaju. Kvalifikuju ih i kao »unutrašnju homofoniju« i »ekspresivna« zvučna sredstva. Onomatopeja se uzima kao »direktno fonetsko slikanje«, koje je često slično u različitim jezicima. Svi ovi oblici *e.* mogu imati i izvesno simboličko značenje. Pošto oni imaju specifične osobine (stepen zvučnosti, šumove, tvrdoću ili umekšanost, svetlu ili tamnu boju itd.), koje se naročito manifestuju u zbijenosti stiha, počeli su im pesnici i ispitivači pripisivati smisao, što je suprotno učenju o arbitrarosti (proizvoljnosti, konvencionalnosti) jezičkog znaka. Tako je i iz zvučanja reči izvođen njezin smisao. U najnovije vreme većina istraživača smatra da zvučna komponenta sama po sebi nije izvor ni smisla ni emocionalnosti, već je to semantika reči. Pokazuje se da isti glasovi u različitom kontekstu mogu ostvariti različite utiske. Pa ipak koncentracija istih glasova uspostavlja neki odnos između njih i emocija. Taj odnos, po većini istraživača, nije unapred dat, već nastaje naknadno, i to u okviru svake jezičke zajednice. Neki se, međutim, pitaju nije li to isuviše rano zaključeno. Osim toga, kad bi taj odnos bio samo iluzija, bila bi to takođe realnost sa kojom treba računati. Efekti zvučnih ponavljanja u poeziji zapažaju se obično u vezi sa drugim efektima (npr. akcentatskim i ritmičkim), i to u skladu sa osobinama pojedinih jezika. Tako npr. u Šantićevoj antologijskoj pesmi »Veče na školju«, uz specifično kadenciranje, odn. → **sintaksičko-intonacionu strukturu stiha** i ritmičku monotonoju, nalazimo i specifičan eufonijski sastav. Od 104 vokala 48 su pod akcentom, i kao takvi posebno su istaknuti. Među njima vokali prednjeg reda (»tamni« *o*, *u*) preko dva puta su više zastupljeni nego vokali zadnjeg reda (»svetli« *e*, *i*). Vokal *u*

relativno je najčešće akcentovan: od 12 primera pod akcentom je 10. On je i koncentrisan u tri uzastopna stiha: »S ūzdahom tūge // Dūge // Ūbogi molī pūk«. Suprotno tome, broj akcentovanih svetlih vokala (8) manji je pet puta u odnosu na njihov ukupan broj (40). Uz to, od 48 akcenata silaznih ima 42, a samo 6 uzlaznih. Svi pridevi su u određenom vidu, što povećava broj dužina (30), čije je intonaciono kretanje blisko melodiji dugosilaznog akcenta. Očigledno je da su prozodijski fenomeni u toj pesmi organizovani eufonijski u skladu sa semantikom teksta, koju dovoljno ilustruju karakteristične reči u tri navedena stiha. Kao primer glasovne simbolike i njenog podudaranja sa značenjem pesme u modernoj poeziji mogu da posluže Popine pesme »Belutak« i »Ljubav belutka«. — E. se javlja pod nizom sinonima: → **fonika**, koju ponekad proširuju, kao i e., uključivanjem i → **anafore**, → **epifore** i drugih vrsta ponavljanja kojima se bave poetika i stilistika pesničkog dela uopšte; **glasovna harmonija**, koju obično razlažu na prostu ili »imitativnu« i na simboličnu (»metaforičnu«) saodnose ili veze (»correspondances«) često simetrično grupisanih zvukova, iz kojih rezultira »muzika stiha« i koji mogu da postanu simbol neke boje, dimenzije, svetlosti, mraka itd.; **orkestracija** ili **instrumentacija** (»instrumentation verbale«), izraz koji je analogno muzičkoj instrumentaciji uveo pesnik i poetičar R. Gil, a prihvatili ga ruski formalisti (инструментовка) sa sinonimom **zvučna ponavljanja** (»звучные повторы«), uz diferenciranje onomatopoeje i »zvučnog simbolizma«; **kvantitativna e.** (ili euritmija) i **kvalitativna e.** ili e. u užem značenju, koja po Tomaševskom obuhvata blagozvučnost zajedno s asocijativnošću ili »zvučnom metaforom«; **glasovno-zvučno slikanje** (»Klangmalerei«) onomatopoejski ili ponavljanjem, gomilanjem zvukova, takođe sa izdvajanjem simboličnog slikanja (»Lautsymbolik«); **ekspresivna ponavljanja** ili **ekspresivnost** (= »imitativna harmonija«), za razliku od rime kao neekspresivnog ponavljanja; **fonetski** (ili fonički) simbolizam (»phonetic symbolism«), posebno izražen u rečima koje su »fonetski intenzivne« (»phonetic intensives«). Svojevrsnu interpretaciju fonetskog simbolizma, → **sinestezije**, leksičkih afiniteta i t.sl. dao je Jakobson u poglavlju »Magija zvukova govora« knjige *Fonička grada govora* (1979. na eng., 1980. na fr.).

Lit.: R. Ghil, *Traité du verbe*, 1886 (i u: ) *En Méthode à l'oeuvre*, 1901; M. Grammont, *Le Vers français, ses moyens d'expression, son harmonie*, 1913<sup>2</sup>; L. P. Якубинский, »О звуках стихотвор-

ного языка« (u zb.: ) *Поэтика*, 1919; O. M. Брик, »Звуковые повторы« (u zb.: ) *Поэтика*, 1919; isto u: »Two Essays on Poetic Language«, *Michigan Slavic Materials*, No 5, 1964, 3–45; A. M. Пешковский, »Десять тысяч звуков« (u knj.: ) *Сборник статей*, 1925; Б. В. Томашевский, *Теория литературы*, 1928<sup>4</sup> (srphrv. 1972); С. И. Бернштейн, »Опыт анализа словесной инструментовки« (u zb.: ) *Поэтика*, в. 5, 1929; A. I. Трапной, *La musique des vers*, 1929; P. Servien (Coculesco), *Lyrisme et structures sonores. Nouvelles méthodes d'analyse des rythmes appliquées à »Atalas de Chateaubriand*, 1930; K. Wilson, *Sound and Meaning in English Poetry*, 1930; S. S. Newman, »Further Experiments in Phonetic Symbolism«, *American Journal of Psychology* 45, 53–75; K. Bühler, *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*, 1934; H. Lützel, »Die Lautgestaltung in der Lyrik«, *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 29, 1935; K. Klauer, »Die Klangästhetische Kritik des Wortkunstwerkes am Beispiel französischer Dichtung«, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 1937, XV, 69–91; K. Тараповки, »Песнички ритам и гласовна хармонија«, *Страни преглед*, 1940, IX–X, 161–166; W. Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk*, 1948, 1971<sup>15</sup> (srphrv. *Језицо уметничко дело*, 1973, 114–118 i bibl. 502); В. Я. Брюсов, »Вопросы эвфонии«, *Известия АН СССР. ОЛЯ*, 1955, т. 14, в. 3; I. Perrine, *Sound and Sense*, 1956; R. Welek, A. Waren, *Theory of Literature*, 1956 (srphrv. 1965, 181–198 i bibl. 377–378); Д. Живкович, »Алекса Шантић: Вече на шкољу«, *Izraz*, 1958, br. 12, 583–597 (i u: *Ритам и песнички доживљај*, 1962); R. Jakobson, »Linguistics and Poetics« (u: ) *Style in Language*, ed. T. A. Sebeok, 1960 (srphrv. *Lingvistika i poetika*, 1966, 308 i d.); Г. Шейгели, *Техника стиха*, 1960; P. Delbouille, *Poésie et sonorités. La critique contemporaine devant le pouvoir suggestif des sons*, 1961; Ж. Ружич, »О прозодическом феномену у »Вечери на шкољу«, *Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду*, VII, 1962–63, 137–141; В. Гурић, »Звучите махије Нерошевог десертца«, *Прилози КЛИФ*, XXIX, 1963, br. 3–4 (i u knj.: *Говор поезије*, I, 1966); A. Kibédi Varga, *Les Constantes du poème*, 1963 (1977<sup>2</sup>), 110–132; J. Levy, *Umění překlady*, 1963 (srphrv. *Umjetnost prevodenja*, 1982, 329–338); Е. Д. Подиванов, »Общий фонетический принцип всякой поэтической техники«, *Вопросы языкознания*, 1963, No 1, 99–112; H. Gross, *Sound and form in modern poetry*, 1964; В. В. Кожевникова, »Словесная инструментовка« (u zb.: ) *Слово и образ*, 1964, 102–124; K. Taranovski, »The Sound Texture of Russian Verse in the Light of Phonemic Distinctive Features«, *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*, 1965, v. IX, 114–124; В. Н. Топоров, »Ж апаллизу нескольких поэтических текстов (преимущественно на низших уровнях)« (u zb.: ) *Poetics. Poetika, Poetika*, II, 1966, 61–120; Д. Живкович, »Биће и облик лирске песме«, *ИМС*, 1968, knj. 402, sv. 1 (pos. 65–66); G. Genette, »Langage poétique, poétique du langage« (u knj.: )

*Figures II*, 1969; J. Mourot, *Le Génie d'un style: Chateaubriand. Rythme et sonorité dans les Mémoires d'Ouire-Tombe*, 1969<sup>2</sup>; Ю. Лотман, *Структура художественного текста*, 1970 (srphrv. 1976); L. Pszczołowska, »Eufonia« (u knj.): *Poetyka. Zarys encyklopedyczny*, 1972, d. 3, t. 2, cz. 2; А. П. Журавлев, »Символическое значение языкового знака« (u zb.): *Речевое возде́йствие*, 1972; P. Polovina, *Fonetika savremene francuske poezije*, 1972; Z. Škreb, »Mikrostrukture pjesničkog jezika«, *Studij književnosti*, 1976; Е. Эткинд, »Звук и смысл« (u knj.): *Материал стиха*, 1978, 251–366; R. Jakobson, L. R. Waugh, *The Sound Shape of Language*, 1979 (fr. *La charpente phonique du langage*, 1980). Ž.R.

**EUHARISTIKON** (gr. εὐχαριστικός – zahvalan) – Retorska pesma zahvalnica u antičkoj književnosti.

Lit.: → **Vrste, književne.**

M.Bu.

**EUPHUISM**, eng. (jufjuizm – prema romanu *Euphues*) → **Jufjuizam.**

**EURITMIJA** (gr. εὐρυθμία – dobro uskladen ritam, skladnost) – U pesničkom umetničkom delu (sl. u muzici, baletu ili plesu) znači dopadljivo saglašavanje delova ili dopadljivu ritmičku artikulaciju jezičkog oblika (→ **eufonija**).

Lit.: F. Kainz, *Vorlesungen über Aesthetik*, 1948.

M.D.

**EUTERPA** (gr. Εὐτέρπη) – Jedna od devet → **Muza**, zaštitnica a možda i izumiteljka → **ditiramba**. Atributi su joj frula i cvetni venac, i često je u pratnji boga Dionisa. S.S.

**EVERGRIN** (eng. *evergreen* – uvek zelen, uvek svež) – 1. Pevana pesma, → **šlager**, koji se duže vremena, ponekad decenijama, održava kod gradske publike, navikle na brze i kratkotrajne uspehe zabavne muzike. – 2. Knjiga koja se duže vremena dobro prodaje u knjizarama (Steadyseller), za razliku od → **bestselera**, čija popularnost traje kraće vreme. D.Ž.

**EVHOLOGIJ** → **Trebnik**

**EX LIBRIS**, lat. (eks libris – iz knjiga) – Oznaka (vinjeta) na unutarnjoj strani korica koja označava vlasnika knjige. *E. l.* je kaligrafski ukrašen slikom, monogramom, grbom, devizom, alegoričkim crtežom i duhovitom opaskom. *E. l.* je veoma dragocen jer se na osnovu njega gdekad može otkriti poneki momenat u vezi sa istorijskom i umetničkom vrednošću knjige, a uvek i prvobitni vlasnik. Iz Nemačke (15. v.) *e. l.* se prenosi u Englesku,

Italiju i Francusku (17. v.). Zlatno doba *e. l.* je između 16. i 18. v.; *e. l.* izrađivali su i glasoviti slikari: Direr, Kranah, Holbajn. *E. l.* su stoga ponekad i sami dela velike umetničke vrednosti. H.K.

**EX TEMPORE**, lat. (odmah, na licu mesta) – Oznaka za improvizovani prozni ili stihovani sastav. U praksi antičke retorske škole postojalo je i improvizovanje na zadatu temu, po već poznatim modelima i vežbama: posmrtna beseda, govor neke poznate ličnosti u poznatoj situaciji, ili improvizovanje optužbe ili odbrane u izmišljenom pravnom slučaju (→ **kontroverzija**). Mnogo cenjenija bila je sposobnost smišljanja stihova *e. t.* U odbrani pesnika Arhije (*Pro Archia poeta*), Cicron posebno ističe njegove sposobnosti sastavljanja stihova *e. t.* S.S.

**EXPLICATION DE TEXTES** – Fr. varijanta koncentracije na analizu teksta, srodna eng. → **Close reading** i nem. postupcima → **interpretacije**, ali i sa izvesnim razlikama. Razlike se ogledaju u tome što je ova fr. varijanta više usmerena na didaktički postupak sa što je moguće potpunijom reprodukcijom formalnih obeležja nekog teksta negoli na eventualnu kritičarsku intenciju da se tekst shvati što mnogostranije i dublje. Metodski principi *e. de t.* mogu se na sledeći način sumirati: 1) situiranje izvoda nekog teksta u potpuni tekst i potpunog teksta u celinu dela; 2) pripremanje opšteg razumevanja teksta određivanjem njegovog sadržaja; 3) istorijsko situiranje teksta i označavanje njegovih literarnih izvora (što je, međutim, opravdano jedino u slučaju ako je i autor uzimao u obzir upotrebu izvora; u protivnom ovo se može pretvoriti u sušto gomilanje građe bez ikakve vrednosti po saznavanje dela); 4) analiza spoljnih oblika: sintakse, versifikacije i oblika strofa, jezika i sl.; 5) stilska analiza u užem smislu kao središte svake eksplikacije koja treba da prođe do unutrašnjeg oblika i sadržine nekog teksta; i, konačno 6) ukupna kritička ocena svih pojedinačnih zapažanja o formalno estetskim i značenjskim elementima. – Ovih šest tačaka se u praksi po pravilu još dopunjuju sa dve tačke: proveravanjem teksta u pogledu njegove izvornosti i – što je kod literature na stranom jeziku često neophodno – tačnim prevodenjem primarne informacije. Naročito u slučaju lirike primenjuje se i glasno čitanje, kako bi se – što i Ronsard preporučuje pesniku – obratila pažnja na zvukovne figuracije teksta.

Lit.: H. Hatzfeld, *Initiation à l'explication de textes français*, 1957. Z.K.

**EZOTERIČAN** (gr. ἔσωτερικός -- unutrašnji) -- Način izražavanja kojim se u međusobnom opštenju služe pripadnici jedne zatvorene društvene grupe i koji je stoga hotimice učinjen nerazumljivim za sve ostale. Poreklo mu treba tražiti u kultskim zajednicama, u dvostrukom strahu od imenovanja tabua i profanacije. Naziv se u poznoj → **antici** povezuje sa podelom koju su izvršili pitagorejci, na *e.* i → **egzoterične**, što će reći na one koji su posvećeni u najdublje tajne doktrine i one koji to nisu. Kod Platona i Aristotela ovo se razlikovanje odnosi na samu doktrinu i na spise koji je izlažu. Smatra se da su sačuvani Platonovi dijalozi *e.*, a da su

pored njih postojali i neki više tehnički i teže pristupačni spisi. Sam Aristotel je delio svoje spise ne toliko po stepenu njihove pristupačnosti koliko po načinu izlaganja – u *e.* spisima je sebi dopuštao upotrebu samo vrlo jasnih dokaza. Kasnije su nazivani *e.* svako tajno učenje ili spis namenjeni isključivo uskom krugu posvećenih, npr. kabalistički. Danas se taj izraz upotrebljava za označavanje teško pristupačnog izlaganja ili, pak, iskaza za čije je pravilno razumevanje potrebna pretходna priprema, bilo zbog njegovih leksičkih (→ **argo**, → **žargon**), bilo zbog njegovih stilskih osobnosti (*hermetizam*, → **okultizam**). *E.* stil u književnosti dovodi do razvoja posebne → **hermetičke književnosti**.

Lit.: K. Gaisen, *Platons ungeschriebene Lehre*, 1963. M.Bu.

---

# F

---

**FABLIO** (fr. *fabliau*) — Kratka, vesela priča (300 do 400 osmeraca) u fr. književnosti 13. v. Sačuvano ih je oko 150. *F.* je pun životne vedrine, ironije, sklonosti ka smehu i izrugivanju bez zazora, često grubo šali. Pričanje je jednostavno, neposredno. *F.* je katkada samo obična igra reči, a sadrži i društvenu i moralnu satiru. Po nekim ranijim teorijama *f.* potiče iz istočnjačke književnosti, a u fr. literaturu je prešao posredstvom lat. prevoda i prerada. Neke teme se nalaze u lat. zbirkama, prevedenim sa hebrejskog i arapskog, ali one postoje i u helenističkim i poznoantičkim gr. obradama, kao i u folkloru drugih naroda. Po duhu i po predmetima *f.* je nesumnjivo žanr fr. književnosti bez obzira na srodnosti sa daljim i bližim izvorima. Prva dela koja nagoveštavaju početak ovoga roda pisana su na lat., ali je ubrzo prevladao fr. jezik. Procvat *f.* pada u doba uspona narodne i građanske, pretežno realističke književnosti u 13. v., a postepeno će iščeznuti u sledećem v., deleći sudbinu onih žanrova čiji je uspeh mnogome bio vezan za recitatorsku veštinu → **žonglera**.

Lit.: J. Bédier, *Les Fabliaux*, 1928<sup>5</sup>; P. Nykrog, *Les Fabliaux*, 1957. S.V.

**FABULA** (lat. *fabula* — priповest) — 1. U užem smislu, svaka dramska tvorevina. U antičkoj rimskoj književnosti naziv za sve vrste dramskih dela, slično grčkom → **mimu** (*f. scaenica theatralis*). Vrste *f.* razlikovane su atributima koji ukazuju na karakteristični, grčki ili rimski kostim glumaca, pa time i na stranu ili domaću tematiku dela: *f.* → **palijata**, *f.* → **krepidata**, *f.* → **togata**, *f.* → **praetexta**; ili atributima koji ukazuju na mesto i socijalnu

sredinu gde se radnja odigrava, odnosno na začetnika ili poreklo dramske vrste: *f.* → **tabernarija**, *f.* → **rintonika**, *f.* → **atelana**. — 2. U širem smislu → **priča**, → **basna**, niz događaja koji nagovešćuju izvestan smisao svog zbivanja i motivaciju učesnika u tom zbivanju. Skup → **motiva** i → **situacija** u određenom vremenskom i uzročno-posledičkom redosledu, okosnica određenog zbivanja, tj. → **radnje**. U ovom smislu motivi i situacije su osnovne jedinice *f.*, a sama *f.* se može posmatrati kao clemenat → **grade**, za razliku od zapleta, raspleta i radnje kao clemenata → **strukture** književnog dela. Ova distinkcija između *f.* i radnje može da se ogleda u redosledu i rasporedu događaja: npr. *f. Hamleta* počinje ubistvom njegovog oca i venčanjem majke, dok radnja počinje pojavom duha. Neki teoretičari (rus. formalisti) za ovu distinkciju upotrebljavaju oznake *f.* i → **siže**; *f.* je celokupni zbir događaja koji se može pragmatički izložiti; siže je taj skup događaja kako je izložen u delu i kako ga čitalac saznaje. *F.* bi se mogla odrediti kao gola okosnica radnje. Ali i kao okosnica ona nosi određene potencijale smisla i značenja, te se oduvek shvata i kao neki prouzvor smisla književnog dela. Tako Aristotel naziva *f. pričom*; za Horacija je ona *forma*; prema nekim novijim shvatanjima ona je → **shema** i okosnica radnje, ali u isti mah i osnovni simbol, praslika književnog dela. Poreklo, značaj i funkcija *f.* različiti su u pojedinim rodovima, formama i delima; dok u lirici nema *f.* (ne postoji događanje, tj. nema radnje), ona je osnova epskih i dramskih formi. U dramskim formama *f.* ima pre svega funkcije koje su određene prirodom dramskih

situacija i dramske radnje, tj. predstavlja spoj fabularnog tipa i pozorišne umetnosti. U novijoj drami (Jonesko, Beket), međutim, elementi *f.* (pojedini motivi i situacije) često se ne povezuju u određeni zaplet i rasplet, tj. jedinstvo radnje ostaje samo u metaforičkom ili simboličkom naznačenju. S druge strane, u epskim formama *f.* po pravilu omogućuje veću širinu, obuhvatnost i laganiji razvoj radnje (→ **epška širina**, → **epizoda**). No karakteristično je i za mnoge modernije vidove tih formi da i oni pokazuju, kao i neke novije drame, labavljenje unutrašnjih spona *f.*, tj. slabiju povezanost pojedinih motiva i situacija. Tako se u modernom romanu, kao i u modernoj drami, suočavamo s defabulacijom radnje, te umesto čvrstih okosnica određene *f.* imamo pred sobom asocijativno građenje, lajtmotivski ili simbolično povezane strukture. U dramskim kao i u epskim formama izvor i poreklo *f.* mogu biti veoma različiti: istorija, mit, religija, književnost, savremeni život, utopija itd. No često je, bez obzira na izvore i poreklo, nemoguće razgraničiti one imaginarne kontekste koji daju određenoj *f.* njen osnovni smisao; umetnička obrada određene *f.* omogućuje istovremenu prisutnost različitih okvira referencije i značenja. Tako se još kod Homera meša istorijsko i mitsko; Marulićeva *Judita* i Miltonov *Izgubljeni raj* obrađuju biblijske *f.*, ali na takav način da one odslikavaju teme i dileme njima savremene istorije. U novije vreme ovakvi spletovi istorijskih i mitskih okvira određene *f.* ogledaju se i u drami i u romanu (kod nas u Krležinom *Areteju*, Hristićevom *Savonaroli*, Andrićevoj *Prokletoj avliji*, Selimovićevom *Dervišu i smrti*).

Lit.: → **Radnja**, → **grada**, → **siže**, → **sadržina**, → **tema**. M.F.—S.K.

**FABULA ATELANA** → **Atelana**

**FABULA CREPIDATA** → **Krepidata**

**FABULA PALLIATA** → **Palijata**

**FABULA PRAETEXTA** → **Preteksta**

**FABULA RINTONICA** → **Rintonika**

**FABULA TABERNARIA** → **Tabernarija**

**FABULA TOGATA** → **Togata**

**FACETIJE** (lat. *facetae* — dosetke, šale) — Kratka šaljiva priča, obično erotskog, lascivnog karaktera, napisana tako da zabavi či-

taoca. Nastala je u Italiji početkom perioda renesanse, a preko dela F.D. Bračolinija, *Liber facetiarum*, 1470, postala je popularna i u Francuskoj i Nemačkoj (E. Roterdamski, *Colloquia*). Dok se u učenim raspravama *f.* upotrebljavaju kao → **exempla**, istovremeno postaju sastavni deo narodnih oblika → **šale** i → **anegdote**. U Rusiji, *f.* označava šaljivi tekst ispod slike razglednice.

Lit.: W. K. Nawrath, *Fazetie und Schwank*, 1974. St.P.

**FAKSIMIL** (prema lat. *fac simile!* — uradi slično!) — Verna kopija čijeg rukopisa, potpisa, — *Faksimilno izdanje* — reprodukovanje starijih štampanih dela bez izmena. Za faksimilnu reprodukciju upotrebljavaju se isti tipovi slova i grafičkih znakova kao i u originalu, tako da se *f.* ponekad teško razlikuju od originala. Za razliku od fototipskih *reprinta*, *f.* obnavlja celokupan postupak štampanja originala, precizniji je, trajniji i skuplji. S.S.

**FALEKIJ** (gr. φαλακκίον) — Jedanacstosložni stih nazvan po imenu pesnika Falekija, nastao od produženog → **glikoneja** za katalektički jampski metar, te se dobila struktura horijampskog trimetra: — U — U / U — U — / U — —. Opšti oblik: U U — U U — U — U — U. Prihvatili ga rimski pesnici, npr. i Katul, pod čijim se imenom takođe javlja: »Quoi dono lepidum novom libellum«. Evo ga u imitaciji Mušickog:

Drūže! Jā sam ti već na srēdi šinja  
Mōra. Būrja mi čūn kolēba strašno.

Sedam iktusa je ostvareno akcentovanim kvantitetom (dugim akcentima), a samo tri kratkim akcentima.

Lit.: → **Metrika**, **antička**.

Ž.R.

**FALKENTHEORIE** → **Teorija o sokolu**

**FALSIFIKAT** (lat. *falsificatum* — krivotvoren) — Dela u kojima se, da bi im se podigla vrednost, ili iz drugih razloga, namerno krivotvori godina izlaženja, ili autorstvo. Za književnost su posebno važni *f.* → **autografa**, jer često stvaraju zabune. Najuočajeniji *f.* su potpisivanje imena velikih autora, uglavnom antičkih (Homera, Vergilija i dr.), podražavanje njihovog stila i leksike, zatim pisanje lažne prepiske slavnih ličnosti (Aleksandra Velikog, npr.) i dopunjavanje istorija ili spisa religijsko-ideološkog značaja (*interpolacije* hrišćanskih pisaca u antičkim delima). U evropskoj književnosti najpoznatiji *f.* je Makfer-



sonov *Osijan*, navodni prevod starogelskih balada, češki *Kraljodvorski rukopis*, Merimeova *Gusla* i dr.). U novije vreme obično se falsifikuju dnevni, memoari i sl. dela koja imaju neku političku ili društvenu važnost (→ **mistifikacija**, → **plagijat**, → **pseudoepigrafi**).

Lit.: P. Ricard, *Artifices et mystifications littéraires*, 1945. SLP.

**FANTASTIČNO** — U najširem značenju, kvalitativno vezan za svako književno delo koje sadrži irealne, serealističke i čudesne elemente, snovidne, vizije straha i budućnosti, počev od bajke do → **naučne fantastike** (*science fiction*). U užem smislu, *f.* je obeležje za literarno prikazivanje čudesno-jezovitog na način koji čitaoca i likove dovodi u situaciju da nisu više sigurni u granice između stvarnosti i imaginacije, te iz ovakvog lebdećeg stanja ono izvlači estetske vrednosti, što je slučaj posebno kod E. T. A. Hofmana, E.A. Poa, J. Potockog i dr. Svet fantastike, skup fenomena koji ne mogu da se objasne prirodnim zakonima, definiše se pojmovima: fantastično, neobično, čudesno, halucinantno, čarobno, itd., među kojima postoje veće ili manje razlike. U duhu romantičarske poetike T. Gotje je zastupao mišljenje da fantastika nije u motivu i da se ne može objasniti. A za Ž. Sand svet fantastike je duša celokupne realnosti jer živi u svakoj stvari i svakom biću, jer ga svaka vlastnost »nosi duboko u sebi i izražava na vlastiti način« (»*Essai sur le drame fantastique*«, 1839). C. Todorov odbacuje shvatanje fantastičnog kao suštine i polazeći od strukturalizma i semantike zastupa mišljenje da *f.* jedino može da postoji u literarnom žanru kao njegova tematsko-strukturalna konkretnost koja se otkriva čitaocu. Koncept fantastičnog se određuje u odnosima realno-nadrealno i racionalno-iracionalno, a utisak fantastičnog traje samo onoliko koliko traje čitačevo kolebanje između nadrealne pojave i njenog racionalnog objašnjenja, koliko traje njegova sumnja u mogućnost nekog objašnjenja (*Introduction à la littérature fantastique*, 1970). Ali, svodenje *f.* samo na čitačevo nesigurnost u odnosu na pomerene granice realnosti smanjuje domen literarne fantastike, u koju tada ne bi mogla da se uvrste dela Hofmana ili Poa. Vezano za snove, vizije, halucinacije i uopšte delirična stanja, odnosno za mit, religiju i bajku, *f.* obeležava dela koja pripadaju različitim periodima i stilskim formacijama književnosti. Takva dela su, pored ostalih: neki prozni oblici G.St. Venclovića, pojedine pripovetke K. Š. Đalskog, D. Ilića, I. Vukičevića, M. Glišića,

pa zatim M. Nastasijevića, M. Crnjanskog, R. Živanovića, A. Vuča, kao i prozna dela M. Kovača, B. Pekića, D. Čosića, F. Davida. Primesa *f.* ima i u Andrićevim i Lalićevim delima.

Lit.: A. M. Killen, *Le Roman »terrifiant« ou Roman »noir«*, 1915; D. Scarborough, *The Supernatural in Modern English Fiction*, 1917; M. Praz, *La Carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, 1948<sup>3</sup>; H.P. Lovecraft, *Supernatural Horror in Literature*, 1945; A. Béguin, *L'âme romantique et le rêve*, 1947<sup>2</sup>; P.-G. Castex, *Le conte fantastique en France*, 1951; P. Penzoldt, *The supernatural in fiction*, 1952; L. Vax, *L'art et la littérature fantastique*, 1960 (1970<sup>3</sup>); M. Schneider, *La littérature fantastique en France*, 1964; R. Caillois, *Au coeur du fantastique*, 1965; L. Vax, *La séduction de l'étrange*, 1965; C. Dédéyan, *L'Imagination fantastique dans le romantisme européen*, 1964; E. Zolla, *Storia del fantasticare*, 1964; Ž.-P. Sartre, »Aminabad ili fantastično kao način izražavanja«, *O književnosti i piscima*, 1962; R. Caillois, *Préface à l'Anthologie du fantastique*, 1970; Tz. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, 1970; J.-L. Bernard, *Dictionnaire de l'insolite et du fantastique*, 1972; F. S. Rabkin, *The fantastic in literature*, 1975; G. Haas, »Struktur und Funktion der phantastischen Literatur«, *Wirrendes Wort*, 28, 1978; A. Carlsson, *Teufel, Tod und Tiermensch*, 1978; B. Vukadinović, *Predgovor za Antologiju srpske fantastike*, 1980. Z.K.

**FANTASTIKA** (gr. φανταστικός — onaj ko je sposoban da zamišlja) — Predstave, misli, slike stvorene *uobraziljom*, u kojima se stvarnost pojavljuje u preuveličanom, tajanstvenom ili natprirodnom vidu, kao čudo i čarolija, mōra, užas i sl. Ponikla iz dubina mitske (i religiozne) svesti, *f.* je potom preko narodnih → **predanja** i → **legandi** ušla u književnost i druge umetnosti. Pojam *f.* rada se, dakle, u času kad je umetnost, izgubivši svoje mitsko zaleđe, svoj sakralni smisao, religiozni zanos zamenila pesničkim zanosom i vizionarstvom. Kao tvoračko središte, kao rasadnik i prenosilac fantastičnih slika i fantastičnog iskustva značajna je narodna književnost (pa i kod jugoslovenskih naroda i narodnosti — u pesmama, pričama, bajkama, poslovicama, vrdžbinama itd.). Sem tog područja, *f.* se u književnosti negovala vekovima, u epskom pesništvu, baladama, novelama, pričama i romanima svih naroda i epoha. To fantastično shvatanje sveta izražava, s jedne strane, rascjep što ga fantastično izaziva u stvarnom svetu — uznemirenje, nelagodnost, strepnju i strah, a s druge strane, čežnju za apsolutnim, tj. za onim (transcendentnim) stanjem koje ukida nevolje, strah i smrt i vraća potisnute predodžbe oslobođenja, slobode i spokojstva. Kao specifična

sklonost i dimenzija duha. *f.* stiče izrazitiju samosvest kad čovek, sa racionalizmom 18. v., prestaje ozbiljno da uzima svoje praznoverice, prihvatajući ih sad eventualno samo kao građu za književno oblikovanje. U romantizmu, zatim, *f.* doživljava punu afirmaciju. Imaginacija romantičara, pa i *f.* koju su oni stvarali, zasnivala se delimice na njihovom izmicanju pred akutnim pitanjima društvene stvarnosti i vremena. Bujni temperamenti i žestoke strasti romantičara nisu podlegale strožoj psihološkoj i socijalnoj motivaciji, pa su tako (iz srednjov. → **bestijarija**, angologologije i demonologije preuzete) više sile — anđeli, demoni, veštice, vampiri, nemani, neobične životinje, prividenja, zagrobne pojave i misterije — lako postajale saveznici i pokretači njihove uobrazilje, čime je put ka natprirodnom, tajanstvenom i fantastičnom bio široko otvoren i, produžavajući se i razuđujući, ostao slobodan i privlačan sve do danas. Nastala iz pradrevnih verovanja u nadzemaljske čini i stvorenja, *f.* — kao i poezija — svedoči o ljudskoj potrebi i čežnji za čudesnim i nesvakodnevnim. To su kompleksna psihička stanja gotovo potpune ili delimične oslobođenosti bića od vremensko-prostornih relacija koje ga uslovljavaju. Tako se fantastično gotovo ne može ograničiti: ono ili ne postoji, ili obuhvata čitav svemir; a time *f.* izražava takođe iskonsku ljudsku težnju i moć da se nadmaši, prevaziđe ljudsko. Dok je, po jednom stanovištu, poreklo *f.* u arhetipskim predstavama, u susretu legende i stvarnosti, mitskog i modernog sveta, po drugom — moderni pesnički iracionalizam obnavlja vizionarsku i fantastičku književnost na svetovnim osnovama, ne oslanjajući se isključivo na mistične kultove i poruke prošlosti. → **Nadrealizam** je teorijski obrazložio i književnom praksom potvrdio novo shvatanje fantastičnog i čudesnog, utemeljenog na pesnikovoj subjektivnoj, iracionalnoj sposobnosti da sâm izmišlja i projektuje nadstvarne svetove i uređuje ih kako sam želi i hoće. Toj novoj vizionarnosti dala je podstreka i moderna nauka — *psihooanaliza*, kao i neke druge naučne delatnosti i discipline. Tako su, najšire gledano, nastala dva tipa *f.*: prvi, u kome vlada puna nestvarnost, tzv. »čista« *f.* van svakog polja realnosti; i drugi, za koji je bitno karakteristična početna, konkretno realistična situacija, koja se potom dograđuje, razvija ka fantastičnom, ili se pak početna situacija javlja kao apsurdna, »nemoguća«, fantastična, da bi se potom u razvoju nastavila i razrešila kao sasvim »moguća«. Tako se, u tome svom, čini se, spontanom alogizmu i ekscentričnosti, *f.* u

svojoj strukturi i tehnici ukazuje kao montaža disparatnih motiva ili joj je koren u hipotetično irealnoj, a stvarno u realnoj podlozi. Hotimično »prikriivanje« stvarnosti (kao jedan od imanentnih zakona *f.* i obeležja njene strukture) i bekstvo od stvarnosti (kao takođe jedan od mogućih aspekata *f.*) dostiže maksimum prenaplašenosti u »čistoj« *f.* Ona se ispoljava ne samo u preteranom i neodmrenom hipertrofiranju apstraktnih, vanvremenskih i mističnih elemenata nego i u (većoj ili manjoj) otuđenosti i dehumanizaciji — mehaničkom isključenju svake ljudske osećajnosti, moralnih obzira, estetske, umetničke organizacije i strukturiranosti. — Kao izvestan kontrast toj »čistoj« *f.* ističe se → **naučna f.** koja se zasniva na prožimanju čudnog, iznenađujućeg, imaginativnog sa (naučnom) spoznajom i koja, sa sve većim napretkom nauke, dolazi ne samo da populariše njene tekovine i hipoteze, već da nauku i tehniku prikaže u dejstvu, funkciji, procesu: u njihovim vizionarnim prodorima i dometima, u njihovoj sposobnosti da nemoguće učine verovatnim, u njihovim paradoksima i eventualno kobnim, katastrofalnim posledicama za čovečanstvo. Tradiciju naučne *f.* čine dela »čudesnog putovanja« i → **utopije**, a njen aktuelni smisao je u povezivanju naučnih otkrića i anticipacija sa vitalnim stremljenjem književnosti ka novom i modernom. Krećući se, žanrovski, od pripovetke i romana, preko filma i televizijske serije do stripa, naučna *f.* smatra se za poetski, književni eksperiment i kreaciju, a i »folklor« naučnog, tehnološkog doba. Semantički prostor naučne *f.* je između futuroloških slutnji, socioloških egzegeza (gde sociološko oblikovanje prelazi u antropološko i kosmološko) i ontoloških spekulacija, pri čemu u paraboličnim okvirima naučne *f.* nalazimo posredne ili neposredne uticaje i odjeke društvenih i klasnih sukoba i antagonizama. Pored naučne *f.*, u približnoj podeli i razvrstavanju nalazimo poetsku i folklornu *f.*, zatim *f.* snova (oniričku, a i tzv. *eruditi onirizam*, kao rezultat znanja, lektire, a ne kao plod isključivo fantastičnog kvaliteta imaginacije), potom delirijnu i socijalno-utopijsku, — mada se ove izdvojene oblasti često međusobno dodiruju i spajaju, pri čemu poetska *f.* zahvata najšire imaginativne prostore i formalno-tematske kombinacije, često ostvarivana (kao uostalom i ostale podvrste *f.*) u inventivnom, živopisnom poetsko-simboličkom, metaforičnom izrazu i jeziku i, ne retko, u metafizičkom intenzitetu i osobenoj, bizarnoj i uzbudljivoj, zastrašujućoj, opsesivnoj lepoti. Dostignuto ot-

vara umetniku pogled na još nedostignuto i nepoznato, i što dalje širi svoju vlast nad svetom, to dalje pred njegovim pogledom uzmiču granice sveta i uvek iznova javlja se napor da se on sagleda i spozna. I kao što su bezbrojni izvori tajanstva i mašte koji se slijavu u poetsku *f.* – i u *f.* uopšte –, tako su bezbrojni i pisci koji su je, bilo svim opsegom svoje tvoračke energije ili usput, uzgred, fragmentarno stvarali i stvaraju – počev od onih anonimnih, i od *Hiljadu i jedne noći*, preko F. Bekona, tvorca naučne *f.* (u *Novoj Atlantidi*), i njegovih nastavljača kao što su Ž. Vern, H. Dž. Vels, A. N. Tolstoj, R. Bredberi, I. Asimov, S. Lem i drugi, i preko tvorca poetsko-fantastičnih svetova i vizija, kao što su J. V. Gete, A. fon Arnim, E. T. A. Hofman, Ž. de Nerval, E. A. Po, H. Džejms, do F. Kafke, H. L. Borhesa i mnogih drugih. Tražeći čoveka na razmeđu biologskog, psihološkog i istorijskog, *f.* u isti mah, uočavajući njegovu prirodnu težnju da otkriva, spoznaje stvari i odnose, dubine intelekta, izvlači odatle i potencira njegovu isto tako nasušnu potrebu da sneva, sanjari, mašta, njegovu potrebu za imaginarnim, nesvakidašnjim, čudesno beskonačnim i zagonetnim, – čime hoće da pripremi čitaoca da sagleda budući svet i stvari na drukčiji, nepragmatički način (ali i bez pukog tehničkog profetizma), da vidi nevideno i nevidljivo, nesagledljivo i nepoznato, senovitu, tamnu unutarnjost bića i dinamičnu mnogostrukost egzistencije, stvarnost van uobičajenih, serijskih i rutinskih oblića i da, upućujući ga u jedan nov, kosmički socijalitet, upozna i prihvati novu poeziju, etiku, svest, i nov pojam čoveka i čovečnosti.

Lit.: *Nemoguće* (nadrrealistička izdanja), 1930; B. Kroče, *Estetika*, 1934; O. Walzel, *Njemačka romantika*, 1944 (prev.); E. Langton, *Essentials of Demonology*, 1949; M. Ristić, *Prostor-vreme*, 1952; G. V. F. Hegel, *Estetika II* (prev.), 1955; J. Vidmar, »Realizam i fantastika« (u knjizi *Izvanredni plenum Saveza književnika Jugoslavije*), 1955; Z. Glušćević, »Realno, fantastično, poetično«, *Književne novine*, 1960, br. 132; Ž.-P. Sartr, *O književnosti i piscima* 1962; G. R. Tamarin, *Teorija groteske*, 1962; V. Popa, *Ponoćno sunce*, 1962; B. Slotte, *Myth and Symbol*, 1964; H. Marcuse, *Eros i civilizacija*, 1965; N. Frye, »Varieties of Literary Utopias«, *Daedalus*, 1965; Z. Mišić, »Beleške o fantastici« (u *Antologiji francuske fantastike*), 1966; M. Nikolić, »Napomena« (u *Antologiji ruske fantastike*), 1966; R.-M. Alberes, *Istorija modernog romana*, 1967; R. Tautović, »Od Biblije do naučne fantastike« (u knjizi *Savremeni crnogorski pisci*), 1970; R. M. Thilmes, »Into the Unknown« (*The Evolution of Science Fiction from Francis Codwin to H. G. Wells*), 1971; B.V. Tomaševski, *Teorija književnosti*, 1972; Ž. Koš-

čević, »Naučna fantastika – opće i pojedinačno«, *Pitanja*, 1972, br. 34; C. Todorov, »Neobično i čudesno«, *Polja*, 1973, jun; M. Summers, *The History of Witchcraft and Demonology*, 1973; D. Suvin, *Od Lukijana do Lunjika*, 1965, i »Naučna fantastika«, *Umetnost riječi*, 1973, br. 2; *Književnost i fantastika*, Zbornik, ur. V. Palamarević, 1984.

M.I.B.

**FANTAZIJA** (gr. φαντασία, lat. *imaginatio* – uobrazilja) – *F.* je duševna sposobnost građenja novih celina iz elemenata reproduktivne svesti (predstava) i mišljenja, kombinovanjem predstava i misli. Može se razlikovati *senzorna f.*, u kojoj preovlađuju opažajne predstave, *motorna f.*, koju karakterise spontanost i čiji je rani oblik igra, i *tvoračka f.*, naučnika, umetnika i tehničara. Postoje i tipološke razlike u pogledu *f.* u pojedinaca prema vrsti predstava koje su pretežne, npr. vizualna, akustička i dr. Velika je uloga *f.* u društvenom životu čoveka, u čijim se spontanim tvorevinama u snu razrešavaju emocionalne napetosti, ali *f.* omogućuje uspešno rešavanje i tekućih životnih problema. Najzad, pojava novih oblika kulture, rađanje novih umetničkih izraza, naučnih ideja i tehničkih zamisli nije moguće bez *f.* U svim umetnostima *f.* igra veliku i čak presudnu ulogu, pa to važi i za književno stvaranje, gde se može govoriti i o jezičkoj *f.* ili imaginaciji, u vezi sa inoviranjem jezika u pesničkom izrazu. V. i → **uobrazilja**.

Lit.: J. Frohschammer, *Die Phantasie als Grundprinzip des Weltprozesses*, 1877; W. Dilthey, *Die Einbildungskraft des Dichters*, 1887; Th. Ribot, *L'Imagination créatrice*, 1900; B. Erdmann, *Die Funktionen der Phantasie im wissenschaftlichen Denken*, 1913; R. Müller-Freienfels, *Das Denken und die Phantasie*, 1927; J.-P. Sartre, *L'Imagination*, 1938; J.-P. Sartre, *L'Imaginaire*, 1940; A. Vetter, *Die Erlebnisbedeutung der Phantasie*, 1950; A. Seiffert, *Wesensart der Phantasierten*, 1954; A. W. Levi, *Literature, Philosophy and Imagination*, 1962; R. L. Brett, *Fancy and Imagination*, 1970; G. K. Lehmann, *Phantasie und künstlerische Arbeit*, 1976; H. Hillmann, *Alltagsphantasie und dichterische Phantasie*, 1978.

M.D.

## FARISEJEVAC → Triod

**FARSA** (fr. *farce* – od lat. *facere*: ispuniti, popuniti) – Dramski rod u fr. srv. pozorištu. *F.* su kratki komadi izrazito komičnog karaktera. *F.* su prikazivanc kao *meuigre* na predstavama → **misterija**, sa ciljem da promenom tona razonode publiku između dva ozbiljna dela. Po svoj prilici otuda potiče naziv ovog roda, srodnog ranijem antičkom → **mimu**. Kasnije su *f.* igrane kao nezavisne celine; zbog

kratkoće najčešće po dve-tri na jednoj predstavi, ili, pre odnosno posle, prikazivanja nekog komada ozbiljnije sadržine. Komika u *f.* je sirova, puna grubih šala i lakrdijaških efekata. Dublje psihološke podloge nema, ali nju krasi vedrina i iskrenost narodnog duha, duboko prožetog galskom veselošću i smislom za oštroumnost, podrugljivo i do karikature iskrivljeno viđenje sveta i ljudskih odnosa. Veliki broj sačuvanih *f.* su pisane sa naglašenom dramaturškom veštinom: odlikuju se živom radnjom, punom brzih i neočekivanih izmena situacije. Najčuvanija i neosporno najbolja je *Farsa o advokatu Patlenu*, nastala oko 1470. god. od nepoznatog autora. Osim čisto spoljnih efekata, u njoj su jasno izvučene crte komike naravi i karaktera, čime se približava komediji. *F.* se pojavila u 14. v., ali njen procvat pada u 15. i u 16. v. Iz tog perioda sačuvano je više od 150 komada. Klasicizam 17. v. je potisnuo *f.* u drugi plan, ali je ona kao veoma vitalan rod ipak živela na nekim pozornicama u Parizu i u unutrašnjosti. Moli-er je karijeru komediografa počeo pisanjem *f.* da bi i kasnije unosiо mnoge elemente ovog žanra u svoje komedije i na taj način je obogaćivao skaļu svoje komike. Elementi *f.* su se javljali i u delima fr. pisaca drugih epoha. Krajem 19. v. vidan je povratak tradiciji *f.* pre svega u komadima Fejdoa a u 20. v. kod Kurtlina i Ž. Romena. Pod istim ili drugim nazivom *f.* se javlja i u drugim književnostima (ital., šp., eng., nem. itd.).

Lit.: B. Cannings, *Toward a Definition of Farce as a Literary Genre*, 1961; O. Levertin, *Studien zur Geschichte der Farce*, 1970. S.V.

**FASTI** (lat. *fasti consulares* — lista konzula sa imenima za svaku godinu, *dies fasti* — dani u kojima se može suditi; kalendar) — Spis o praznicima i običajima u starom Rimu, blizak → **etiološkoj književnosti**, sa objašnjenjima iz mitologije i astronomije. Varon je u *Stari-nama*, a Verije Flak u *F.* objašnjavao rim. legendarnu istoriju i kalendar, ali je najpoznatije delo pod ovim nazivom Ovidijevo (1. v. pre n.e. — 1. v.n.e.). Ovidijevi *F.* nisu dovršeni, pesnik ih je poneo sa sobom u progonstvo, pošto se zamerio Avgustu. To je kataloško redanje rim. prazničnog kalendara, pisano u → **elegijskom distihu**, sa izvesnom idiličnom stilizacijom prošlosti, ali pesnički virtuozno.

Lit.: L.P. Wilkinson, *Ovidius Recalled*, 1953. S.S.

**FATRAS** — Pisma utvrđenog oblika od 13 stihova, česta u fr. srp. poeziji. Sastavljena je iz jednog distiha (ab) i kupleta od jedanaest

stihova raspoređenih po shemi *aabaab babab*. Prvi stih strofe ponavlja prvi stih distiha, a poslednji stih strofe drugi stih distiha. Strofa je ili komentar ili razvijanje teme iskazane u distihu. Kada je taj komentar ili to razvijanje teme logično i smisljeno reč je o tzv. *f. possible*, a kada raspored stihova u strofi po utvrđenoj shemi ne pruža nikakav smisao, reč je o tzv. *f. impossible*. Ovaj oblik *f.* je verovatno nastao kao neka vrsta društvene igre. Dvostruki *f.* je sastavljen iz dva obična *f.* od kojih drugi ima promenjen redosled stihova u distihu, pa prema tome i u strofi. Poreklo same reči *f.* je nejasno. Mi.Đ.

**FEERIJA** (fr. *féerie* — čarolija, vilinski prizor) — Vrsta naivne pozorišne igre u kojoj se prikazuju neobične, fantastične (vilinske) pojave. Razvijena je bila osobito u baroku u 17. i 18. v. (Italija, Francuska, Engleska itd.), pri čemu je scenska mašinerija igrala veliku ulogu postižući fascinirajuće efekte. Omiljena je bila i u 19. v. (osobito u vreme romantizma) da bi u 20. v. neki njeni elementi našli svoje mesto u varijetetu i u cirkusu. Svoje poreklo *f.* vodi od komada sa natprirodnim pojavama, kakvih je u raznim oblicima bilo u antici, u srednjem veku i u renesansi. Modernu scensku verziju i prethodnika i poslednika dao je P. Bruk u svojoj režiji Šekspirovog *Sna letnje noći*, virtuožno kombinujući dramsko-pozorišne i cirkuske elemente. S.B.

**FELIBRIŽ** (fr. *Félibrige*, prov. *Félibres* — nejasno ime iz narodnog predanja) — Pisac koji se služi oksitanskim jezikom, *langue d'oc*. — Literarna škola nastala u Provansi sredinom 19. v. s ciljem da očuva prov. književni jezik i da podstakne razvitak književnosti s izrazitim obilježjima civilizacije sa juga Francuske. Osnivači škole (T. Obanel, J. Brine, A. Matje, F. Mistral, J. Rumanij, A. Tavan i P. Žiera) željeli su da u duhu trubadurske tradicije nastave pisati na prov. jeziku i da mu obezbijede status književnog jezika. Njihova brojna djela — najčešće lirika i proza deskriptivnog i narativnog karaktera — predstavljaju danas svjedočanstvo jednog vremena u kome se grupa entuzijasta zalagala za obnovu prov. narječja i vršila snažan uticaj i u širim okvirima fr. književnosti (djelima A. Dodea i P. Arenea).

Lit.: F. Mistral, *Lou Trésor dou F.* I—III, 1870; Koschnitz, *Über die provençalische Feliber*, 1894; E. Ripert, *La renaissance provençale*, 1924; G. Bertoni, *Poesia provenzale moderna*, 1940; A. Gourdin,

*Langue et littérature d'oc*, 1949; A. del Monte, *Storia della letteratura provenzale moderna*, 1958. N.Ko.

**FELJTON** (fr. *feuilleton*, po *feuille* – list papira, listak, podlistak) – Sastav književno-žurnalističkog žanra i književnog, društveno-političkog ili popularno-naučnog i zabavnog karaktera, pisan duhovito, živo i lako, a objavljuje se uglavnom u dnevnim i periodičnim novinama, na određenom, stalnom mestu, razdvojen vodoravnom linijom od ostalog materijala i štampan ponekad drukčijom (sitnijom) vrstom slova; to je »članak kraći od ostalih, trpljen uz uvjet da bude jezgrovit i duhovit« (T. Ujević), napisan, podešen gotovo »za svačiji ukus« (A. Hauzer); *f.* je takođe deo prostora u novinama i časopisima u kojem se publikuje takav feljtonski i drugi sličan materijal. Prvi je počeo *f.* da piše fr. pozorišni kritičar Žofroa (1743–1814), na samom početku prošlog veka, u listu *Le Journal des Débats*. Tada je *f.* bio neka vrsta pomodno-mondenske umetničke → **hronike**, a zatim kulturno-književni dodatak u političkom delu novina. Odatle se, kao redovna rubrika u listovima i časopisima, u svom neiscrpnom interesovanju za savremeni život, za njegove stereotipe i ekscentričnosti, razvijao u nekoliko pravaca i varijanti, dopirući danas, u prilagođenom obliku, i do radio i televizijskog medijuma. Kao tipično impresionistička forma, *f.* se javlja u vidu atraktivnog, lakog, površno zabavnog sadržaja, pričanja i časkanja ili → **kozerije**, svodeći se često samo na verbalne efekte i vešto nadenu poentu. Zatim evoluirao prema graničnom području između novinarstva i književnosti – ka posebnom tipu narativne proze sa pretenzijama književne dramatike, u obliku kratke priče i putopisa, vedrog tona i familijarnog, ležernog stila i jezika, pretežno se ipak zadržavajući na reminiscentno-sentimentalnim i humorističkim ili skandaloznim, intrigantskim povodima i preokupacijama, zadovoljavajući radoznalost, senzacionalističke strasti i lascivno-erotivne želje i fantazme široke čitalačke publike, i postajući u često ispraznoj rafinovanosti »virtuoznost bez stožera, trijumf prosede« (T. Ujević), zbog čega je *f.* nekad generalno svrstavan u tzv. prigodne, »niske« žanrove. U tom okviru nastala je i vrsta prigodnog pesništva ili »lirski feljtonizam« (A.B. Šimić) i kudikamo rasprostranjeniji *feljtonski roman* koji se štampa u novinama iz dana u dan, u nastavcima. (→ **roman u nastavcima**). Pored toga *f.* se bavi stvarnošću i činjenicama, pa može da bude informativno-popularno razmatranje aktuel-

nih naučnih i društveno-političkih pitanja ili zanimljivo izlaganje izvesnih istorijskih zbivanja (takođe često u nastavcima). – kao što u *f.* spadaju i neki kritički prikazi i članci o piscima, knjigama i književnim pojavama, o pozorištu i drugim umetnostima, pisani subjektivno, slikovito i živahno ali i pouzdano, kritički razložno, – kao što su to uostalom, svaki prema svojoj koncepciji *f.*, činili G. E. Lesing, H. Hajne, A. G. Matoš, B. Nušić, S. Vinaver, G. Krklec i neki drugi autori.

Lit.: A.G. Matoš, *Kritike*, (Djela, knj. XVII), 1940; G. Krklec, *Noćno iverje*, 1960; A. Hauzer, *Socijalna istorija umetnosti i književnosti I–II*, 1962 (prev.); T. Ujević, *Feljtoni II, putopisi (Sabrana djela, knj. XIII)*, 1965; D. Slavković, *Uvod u novinarstvo*, 1973. W. Haacke, *Das Feuilleton im 20. Jahrhundert*, 1976. M.I.B.

**FENOMEN U KNJIŽEVNOSTI** – 1. Svaka deskriptivno-empirijski dostupna književna pojava. – 2. U književnoj kritici i teoriji književnosti: književna pojava kao umetničko delo višeslojne strukture koja se otkriva u pozitivnom fenomenološkom ispitivanju, odnosno u objektivnom kritičkom postupku (→ **fenomenološki metod**). – 3. U filozofiji pesništva: metodičkom redukcijom (fenomenološka redukcija) dobijen čist literarni fenomen, čija se suština mora sagledati ili intuitivno saznati, a ne racionalno konstruisati ili pak naučnom apstrakcijom dobiti.

Lit.: Z. Konstantinović, *Fenomenološki pristup književnom delu*, 1969. M.D.

**FENOMENOLOŠKI METOD** – Utemeljivač *f. m.* Edmund Huserl (1859–1938) istakao je u uvodu svojih prvih rasprava (*Logische Untersuchungen*, 1900–1901) da želi ispitati način na koji saznajemo materiju, a ne samu materiju (»Erkenntnisform im Unterschied von der Erkenntnis materie«). Naša svest, objašnjava Huserl, uvek je usmerena na nešto, ona je *intencionalna*. Glavni zadatak fenomenološkog ispitivanja sastojao bi se u ispitivanju ovih sadržaja naše svesti, kako bi se otkrila njihova *suština* (ejdos), pa se zato za Huserlovu fenomenologiju kaže da je *ejdetska nauka*, za razliku od pozitivističkih nauka. Do saznavanja suštine dolazimo *redukcijom*, u toku koje isključujemo sve ono što nije bitno za neki predmet u strukturi naše svesti (*Wesensschau*), što znači da ga izdvajamo iz svih istorijskih i društvenih povezanosti i da odbacujemo sva naša teorijska predznanja. Proces saznavanja, prema tome, ne odvija se ni u vidu dedukcije ni indukcije, već kao *intuicija*. Za razliku od Bergsona, za koga je intuicija ravna

instinktu, Huserl pod intuicijom podrazumeva refleksiju našeg intelekta na ono što smo evidentirali u tokovima naše svesti. Rezultat bi bio da se iz ovakve refleksije koja prati predmet u našoj svesti dođe do saznanja zakonomernosti koja se odnosi na sve predmete ove vrste. Jedan od Huserlovih učenika, V. Konrad, postavio je sebi zadatak da ispita suštinu estetskog predmeta (*Der ästhetische Gegenstand*, 1908) i time zasnovao *fenomenološku estetiku*. Estetski predmet, uči Konrad, u suštini nije isto što i materijalni predmet koji zovemo umetničko delo, već je onaj predmet koji se konstituiše i objektivira u našoj svesti dok delo gledamo, slušamo ili čitamo. Prođubljujući Konradove postavke u pravcu ispitivanja literarnog dela, poljski filosof R. Ingarden, takođe Huserlov učenik, vidi ovakav estetski predmet sačinjen od četiri sloja: od sloja zvučanja, sloja značenja, sloja prikazanih predmetnosti i sloja shematizovanih aspekata (*Das literarische Kunstwerk*, 1931). Pri tome pod slojem prikazanih predmetnosti podrazumeva uopšte sve što je opredmećeno u književnom delu: ne samo likove i stvari već i odnose među likovima i situacije, kako je, na primer, izražena ljubav, mržnja ili ljubomora i sl., kako pisac gradi pejzaže i kako ostvaruje *metafizičke kvalitete* (tragičnost, dramatičnost, vedrost i sl.). Pisac ovakve predmetnosti ne može dati u svim njihovim aspektima, pa ih čitalac dopunjuje shemama svojih aspekata kojima raspolaze i na taj način oživljuje ove predmetnosti. Iz polifonijske harmonije slojeva u njegovoj svesti se postepeno konstituiše estetski predmet, koji nije ni realan ni idealan već predmet svoje vrste (sui generis). I najmanji nesklad u piščevom građenju elemenata može poremetiti ovu harmoniju, pa ovakvo delo više i nije umetničko delo. Ingardenove postavke snažno su se odrazile na savremenu nauku o književnosti. One su, npr., u velikoj meri prisutne u delu nem. teoretičara književnosti V. Kajzera, *Das sprachliche Kunstwerk*, 1948, koje je u međuvremenu doživelo trinaest izdanja. U ovom delu Kajzer daje aparaturu za ispitivanje fenomena iz sva četiri Ingardenova sloja: zvučno-estetskog učinka pojedinih glasova i glasovnih kombinacija, semantičkih specifičnosti reči i izraza, vremenskih kvaliteta, različitosti u perspektivama, usmerenosti određenih dopuna od strane čitaoca i sl. Pogotovu je teorija o slojevitosti danas opšte prihvaćena (N. Hartmann, *Ästhetik*, 1953; M. Canapov, *Три «структура» и «структура произведения искусства»*, 1967). Zastupajući postavku o estetskom pred-

metu kao pravom objektu nauke o književnosti, fenomenologija je prevazišla psihološke pristupe, koji delo svode na doživljaj, a takođe i pozitivizam, koji se udaljio od totaliteta dela i gubio u traganjima za detaljima u genezi i u recepciji dela. Međutim, izdvajanjem dela iz svih istorijskih i društvenih povezanosti i potpunim zanemarivanjem autora koji ga je stvorio, *f. m.* krije u sebi opasnost formalističkog gledanja na umetnost. Nova domišljanja prevazilaze ovu opasnost na taj način što uz suptilne analize koje omogućuje *f. m.*, u ispitivanju Ingardenovog četvrtog sloja (shematizovanih aspekata) uvode čitaoca kao istorijsku dimenziju, što je dovelo do dodira sa marksističkim pristupom književnosti (H. R. Jaus, v. → *teorija recepcije*).

Lit.: Z. Konstantinović, *Phänomenologie und Literaturwissenschaft*, 1973; M. Damjanović, *Fenomenologija* 1975. Z.K.

**FEREKRATEJ** (od gr. Φερεκράτης -- ime pesnika Ferekrata) → **Katalektički oblik** → **glikoneja** sa shemom:  $\bar{U} \bar{U} / - \bar{U} \bar{U} - / -$ . Služi uglavnom kao završni (zaglavni, klauzulni) stih, npr. u Anakr: πορφύρεή τ' Ἄρροδιτή.

Lit.: → **Metrika, antička**.

Ž.R.

**FESCENINI** (lat. *fescennini versus*) — U anonimnoj, folklornoj književnosti antičke Italije i Rima šaljive, posprдне i opscene svatovske pesme. Ove pretežno improvizovane rugalice služile su, verovatno, isprva kao basma i ustuk (da odvrte zavist demona od mladenaca; up. ruganje rimskih vojnika pobedničkom vojskovođi u tzv. *carmina triumphalia*). Neki antički filolozi čak su i izvodili naziv *f.* od lat. reči *fescinum*, koja znači »čini, vraćanje«, ali i »muški ud, falus«; drugi, i ovo je verovatnije, vezivali su ga za ime faljšćanskog grada Fescennia (up. → **atelāna** — grad Atela). Tekstovi improvizovanih, narodskih *f.* nisu nam sačuvani. Nešto od postupka i duha *f.* ogleda se u jednoj Katulovoj pesmi (61, st. 119 i d.), ali u odseku čiji su stihovi umetnički stilizovani i prilagođeni pesmi tipa gr. → **himeneja** i → **epitalamija**. U osvrtima na najstariju istoriju rimskog pozorišta neki antički pisci (Horacije, Tit Livije) tvrde da su *f.* (ili fesceninske šale — *fescennina iocatio*) imali mesto i u žetvenim svečanostima, i to kao neka vrsta primitivne scenske igre. Ali, ovo tvrđenje kao da reflektuje pokušaje starih rimskih filologa da se za rimsku komediju nadu domaći, italjski koreni u agrarnim kultovima u čijim su faloforskim procesijama (fascinum »falus«) Aristotel i pe-

ripatetičari nalazili korene stare antičke komedije (kostim sa falusom, → **komedija**, antička; up. → **satura**, dramska). Dijaloški element (pa prema tome i »dramski«) imao je, svakako, dosta udela u *f.*, jer su pevači u njima učestvovali naizmenično, uzvraćajući jedan drugome pogrde. Ipak, nemamo pouzdanih sveočanstava da je, u starom Rimu, bilo *f.* koji su imali karakter scenske igre.

Lit.: E. Hoffmann, »Die Feszenninen«, *Rheinische Museum*, 1898, 51; M. Schanz – C. Hosius, *Geschichte der römischen Literatur*, I, 1927;<sup>4</sup> G. E. Duckworth, *The Nature of Roman Comedy*, 1952; E. Paratore, *Storia del teatro Latino*, 1957; M. Badimir – M. Flašar, *Pregled rimske knjiž.* 1963. M.F.

**FICTION**, eng. (fikšn – ono što je izmišljeno) – Umetnička proza, eng. naziv za → **roman** i → **pripovetku**, za razliku od → **poezije**, → **drame**, dela dokumentarnog i diskurzivnog karaktera. U istorijskoj upotrebi termin je obuhvatao i → **bajke**, srednjovekovne → **romanse** i → **epske poeme**, a njegova semantička nijansa »izmišljotina«, »laž«, koristila se i kao puritanski argument za napad na pojedine vrste → **lepe književnosti**.

Lit.: → **Roman**, → **pripovetka**. S.K.

**FIGURA** → **Stilske figure**

**FIGURA ETIMOLOGIKA** (Figura etymologica) → **Etimološka figura**

**FIKCIJA** (lat. *factio*) – Izmišljanje, način prikazivanja bez stvarne osnove, poetsko sredstvo npr. u → **heroidama**, hroničarskim pripovedanjima; u širem smislu svako izmišljanje nečega što nije stvarno, i to na način da se nestvarno sugerise kao stvarno; u ovom smislu *f.* je osnova mnogih oblika pesništva, posebno epike (za razliku od istorije i od istorijskih literarnih dela). Uočavanje fiktivnosti nastaje počev sa 16. v. da bi dostiglo svoj vrhunac u → **ironiji** romantizma. Neposredno vezani sa *f.* jesu pojmovi → **istina**, → **stvarnost**.

Lit.: J. Anderegg, *Fiktion und Kommunikation*, 1973; W. Iser, *Die Wirklichkeit der Fiktion*, 1975; J. Landwehr, *Text und Fiktion*, 1975. Z.K.

**FILIGRAN** (ital. *filigrana* – konac sa zrnima) – Naziv za tehniku ukrašavanja tkanine, drveta ili kosti nitima metala ili stakla, pa preneseno, crtež utisnut u papirnu masu, koji se na listu papira vidi kad se on prinese svetlosti. Upotrebljava se na novčanicama, markama, kao oznaka dimenzija i kvaliteta hartije, i sl. *F.* je značajan za utvrđivanje starine i

lokaliteta (porekla) starijih rukopisa, počev od 12. veka. pa i kasnije, u doba štampe. S.S.

**FILIPIKA** (gr. Φιλίπτικοί – govori protiv Filipa) – Govor ili spis u kojem se oštro napada neka ličnost. Naziv je potekao od govora koje je gr. govornik Demosten držao protiv Filipa Makedonskog i u kojima je pozivao Grke da brane svoju slobodu. Poznate su, takođe, Ciceronove *f.* protiv Antonija. M.Di.

**FILOLOGIJA** (gr. φιλολογία – ljubav prema rečima, književnosti) – 1. U širem i starijem smislu, celokupna oblast proučavanja jezika, usmene i pisane književnosti i uopšte duhovne kulture jednog naroda, sa izrazitom istorijskom orijentacijom: – 2. U užem i novijem smislu, tumačenje pisanih tekstova u književne i kulturnoistorijske svrhe. Danas je u struci već široko prihvaćena distinkcija između → **lingvistike** kao nauke za koju je sam jezik cilj istraživanja i koja najveću pažnju poklanja strukturi i funkcionisanju jezičkih sistema, i *f.* kao nauke za koju je jezik samo sredstvo kojim se ostvaruju literatura i kultura. Kako interesovanje za jezik kao sredstvo istorijski prethodi zanimanju za jezik kao predmet, *f.* je znatno starija od lingvistike, koja se rodila u njenom krilu i tek u novije vreme oslobodila zavisnosti od nje; pod uticajem tradicije, termin *f.* i danas se ponekad javlja u primeni na materiju iz domena lingvistike. Za razliku od lingvistike, koju njen predmet upućuje na akustiku, fiziologiju, psihologiju, filozofiju, sociologiju i dr., *f.* je čvrsto povezana sa istorijom i → **književnom kritikom**; jedan rezultat ove veze je *filološka kritika*. R.B.

**FILOLOŠKI METOD U KNJIŽEVNOJ KRITICI** – Metod u proučavanju književnosti koji polazi od načela da je najvažnije jezički ispitati tekst, kako bi se utvrdili: poreklo, starost i autentičnost dela; određeni biografski, društveni i istorijski podaci; kulturna i književna sredina u kojoj je delo nastalo; odnos varijanata i paralela i istražili uticaji. Njim su se počeli koristiti naučnici → **aleksandrijske škole**, renesansni proučavaoci književnosti, zatim → **klasicisti**, → **prosvetitelji**, a naročito, izučavaoci klasične i moderne → **filologije** u 19. v. Najintenzivnije je primenjivan u eposi romantizma, što je povezano sa jakim romantičarskim zanosom otkrivanja i objavljivanja najstarijih tekstova književnog i kulturno-istorijskog blaga jednog naroda i, posebno, narodnog stvaralaštva. Dominira Evropom u prvoj polovini 19. v., a kod nas od druge

decenije pa do kraja 19. v. Književni istoričari, teoretičari i kritičari koji su postigli najvrednije rezultate koristeći ovaj metod su: u Nemačkoj — Herder (1744—1803), Lahman (1793—1851), osnivač filološkog kriticisma, i braća Grim; u Francuskoj medijevalista Pari (1839—1903). *F. m.* dosledno primenjuju i utemeljivači slovenske filologije: Dobrovski (1753—1818) u delu: *Institutiones linguae slavicae* i Šarafik (1795—1861) u svojoj *Istoriji jugoslovenske književnosti*, u biografijama Ćirila i Metodija i u *Slovenskim starinama*. U književnu kritiku Srba uvodi ga Vuk St. Karadžić već svojim prvim kritičkim radovima: *Druga recenzija srpska*. Istakao je i načelo tog metoda: »U svakoj se knjizi gleda na dvije stvari: 1) na stvar o kojoj se piše. 2) na jezik kojim se piše. Svaka se stvar može predstaviti različitim načinima, ... ali jezik može i mora znati svaki spisatelj; zato smo u prvoj recenziji srpskoj govorili samo o jeziku.« Od tada predmet ispitivanja u literarnom tekstu postaje prvenstveno jezik, i to ne njegova semantička i estetička značenja, već jezik kao građa za filološka istraživanja. Posle Vuka, kod Srba *f. m.* u kritici primenjuju: Đ. Daničić, Đ. Magarašević (*Pisma Filoserba*), J. Bošković, J. Subotić (u brojnim raspravama i kritičkim prikazima objavljenim u LMS), S. Novaković, S. Vulović. Ovaj metod, obogaćen modernijim pristupima književnosti, koristili su još: J. Škerlić i P. Popović, i on je prisutan u njihovom naučnom radu čak i tada kada teorijski obrazlažu njegove slabosti. Kod Hrvata *f. m.* se služe: I. Kukuljević—Sakcinski (u 12 knjiga *Arhiva* koje je izdao), V. Jagić (u brojnim radovima na ispitivanju stare hrv. književnosti), Š. Ljubić (*Listine o odnosu između južnog slovenska i Mletačke Republike* i u dr. radovima), M. Šrepl (u književno-istorijskim studijama i prikazima iz stare hrvatske i primorske književnosti), Đ. Šurmin i dr. Naporedno sa → **psihološkim** i → **estetičkim** metodom u književno kritici, *f. m.* koriste i: D. Prohaska, B. Vodnik, M. Rešetar, P. Kolenđić, V. Đukat. Kod Slovenaca: J. Kopitar, F. Miklošič i F. Fancev. Doprinos *f. m.* nauci o književnosti je u tome što su od zaborava spaseni, rekonstruisani i kritički izdati mnogi tekstovi iz najranijih epoha; potpomogao je razvitak pojedinih novijih načina književnog istraživanja: biografskog, istorijskog, komparativnog i semantičkog. Negativnost je njegova u jednostranosti u estetičkom otkrivanju i vrednovanju literarnog teksta. U stvari, primena *f. m.* je nužna *pripremna* faza u istorijsko-književnom radu, posle koje se dolazi

do objektivnog utvrđivanja činjenica i faktografski sređuje građu za dalje, obuhvatnije sinteze.

Lit.: П. Поповић, »Прочавање српске књижевности, његови правци и методи«, *СКГ*, 1904; В. Ягич, *История славянской филологии*, 1910; Ј. Скерлић, »Филолошки догматичари и књижевни језик«, *Писци и књише*, III, 1920; А. Варас, »Између филологије и естетике«, *Проблеми књижевности*, 1964; Ј. Скерлић, *Омладина и њена књижевност*, 1966; Д. Живковић, »Б. Даничић и српска филолошка књижевна критика«, *Зборник о Б. Даничићу*, 1981. I.U.

**FILOZOFIJA PESNIŠTVA** — Fundamentalno teorijsko zasnivanje sfere poetskog, tj. sfere pesničkih činjenica i fenomena, koje proizlazi iz današnjeg stanja fenomenološkog i ontološkog istraživanja u filozofiji i za nas, naročito iz marksističkog mišljenja; pokušava da odredi suštinu pesništva iz sistematike filozofije kulture i iz celokupnog sistema filozofije, tj. iz svih filozofskih disciplina (a ne samo iz estetike). Jer, da bismo shvatili temelje, kao i samu određenost oblasti poetskog, ili bilo koje druge fenomenalne oblasti, ne možemo se ograničiti na samu tu oblast, već je moramo prevazići i odrediti u različitosti, kao i u srodnosti i saglasnosti s drugim područjima stvarnosti. *F. p.* se, dakle, razlikuje od nauke o književnosti, odnosno od teorije i istorije književnosti, koje pozitivno proučavaju same poetske činjenice ili ono što je dato kao pesnički fenomen, kao i od klasične ili moderne poetike, utoliko što postavlja pitanje pretpostavki onoga što je dato kao pesničko, pitanje zasnivanja i smisla tog datog. Ova razlika je značajna za marksistički pogled koji je sigurno moguće kao marksistička filozofija umetnosti, ali ne i kao pozitivna nauka o umetnosti, dakle moguće kao *filozofija pesništva*, a ne kao nauka književnosti, koja ostaje na opisu fenomena i konstatovanju činjenica i odnosa među njima.

Lit.: C. Wolandt, *Philosophie der Dichtung*, 1965. M.D.

**FILOZOFSKA KRITIKA KNJIŽEVNOSTI** drži se gledišta *filozofije pesništva* ili *filozofske poetike* i tiče se misaonih principa, odn. refleksije koja je na delu u samoj književnoj tvorevini. Ne može se zamisliti bez poznavanja sadašnjeg stanja fenomenološkog i ontološkog istraživanja, bez savremene teorije subjektivnosti, kao ni bez marksističkog mišljenja. Filozofsku kritiku književnosti moramo razlikovati kako od pozitivnog književnoistorijskog rada, tako i od književnoteorijske misli i od-



govarajuće kritike, jer filozofska kritika izvire iz pitanja o smislu ili suštini književnog fenomena i iz problematike fundiranja koja nužno prekoračuje samo područje poetskog. U tzv. novoj evropskoj kritici nalazimo ne samo punu svest o neophodnosti ovog kritičkog gledišta, već i njegovu uzornu primenu. → **Ontološka kritika**, → **fenomenološki metod**.

Lit.: A. Stamač, V. Zuppa ed., *Nova evropska kritika*, 1968; S. Doubrovsky, *Pourquoi la nouvelle critique?*, 1966. M.D.

**FIŠA** (fr. *fiche* – kopča) – Reč je prvobitno označavala ploče od drveta i metala u raznim vrstama oruđa, fiksirane u jednoj tački. Izvedeno značenje *f.* je list hartije ili kartica sa određenim beleškama, koja se može klasirati na razne načine. *F.* su osnova rada na → **bibliografiji**, u radu sa kompjueterima, i uopšte pri svakoj dokumentaciji, katalogizaciji i sl. S.S.

**FLASHBACK** → **Retrospekcija**

**FLIJAČKA LAKRDIJA** (gr. φλύαξ -- brbljivac, lakrdijaš; scenska igra u kojoj nastupaju lakrdijaši) – Antička scenska lakrdija (verovatno dorskog porekla), popularna u 4. v. p.n.e. kod Grka nastanjenih na jugu Italije, gde su (naročito u Apuliji) nađene brojne vaze oslikane grotesknim scenama iz *f. l.* Pored likova iz svakidašnjeg života, one često prikazuju travestirane mitske junake i božanstva. Glumci-lakrdijaši (φλύακες) nose maske, triko debelo postavljen na grudima, stomaku i stražnjici, pokriven čupama i snabdeven velikim falusom. Pozornica za *f. l.* bila je neka vrsta lako prenosivog, ukrašenog podijuma (1–2 m visine), sa stepenicama (spreda ili sa strane), sa zamenjivom, slikanom, ili stalnom, drvenom pozadinom. Sačuvani su samo oskudni fragmenti iz literarno obrađenih *f. l.* (→ **hilarotragedija**, → **rintonika**).

Lit.: E. Wüst, »Phylakes«, *RE*, 1941, 20, 1; A. D. Trendall, »Phylax Vases«, *Bulletin of the Institute of Classical Studies University London*, 1959, Suppl. 8. M.F.

**FLORILEGIJ** (lat. *florilegium*, prev. od gr. ἀνθολογία → **antologija**) – Zbirka odabranih tekstova iz raznih dela, obično sentencija, poslovice, retorskih obrta, figura (*flores rhetoricales*) iz dela antičkih autora; priručnik gotovih izraza za ukrašavanje govora i propovedi u sholastici i novovekovnoj tipskoj retorici. Sl.P.

**FOLIO** (lat. *folium* – list, list papira) – Termin iz štamparske tehnike, koji označava

format papira (21×33 cm) dobijen presavijanjem. Danas se *f.* naziva format DIN A4 (21×29,7 cm). S.S.

**FOLKLOR** (eng. *folk-lore* – narodna mudrost, nauk; nauka o narodnom predanju) – Termin koji prvi predlaže V. Dž. Toms 1846. povodom novog izdanja *Nemačke mitologije* J. Grima. Po Tomsu, *f.* treba da obuhvati poznavanje naroda, tradicionalnih verovanja i sujeverja, narodnih predanja, običaja, izreka, poslovice i balada – dakle, samu građu. Termin kasnije dobija i značenje nauke o toj građi. Novo značenje preuzima većina evropskih naroda tek posle 1880. Kod Anglosaksonaca *f.* može biti pojam za tradicionalno anonimno stvaralaštvo koje prvenstveno pripada području kulturne etnologije (R. D. Džejmson) ili socijalne antropologije (u Engleskoj, počev od E. Tejlora, teži se pre svega izučavanju primitivnih kultura), zatim označava umetnost reči i predstavlja način usmenog, tradicionalnog umetničkog izražavanja, obuhvatajući pripovetke, mitove, predanja, anegdote, zagonetke, poslovice, pesme (Dž. Foster, V. R. Bascom). Po E. Tejloru *f.* je sveobuhvatni pojam za anonimnu narodnu tradiciju u koju spada: a) materijalna kultura (likovno oblikovanje, zanatstvo, kostimi, arhitektura); b) *f.* pokreta i igara, kao prelazni stupanj od materijalnog ka idejnom stvaralaštvu; c) »f. ideja«, koji obuhvata običaje, verovanja, narodnu medicinu, religiju, razna zanimanja itd.; i d) *f.* kao umetnost reči, i to izdvojenih (imena mesta, ljudi) i reči u vezanom govoru (pripovetke, epska i lirski poezija, poslovice, zagonetke). Kod romanskih naroda prihvaćeni eng. termin *f.* naginje ka etnografiji. U Nemačkoj termin *Volkskunde* uglavnom odgovara anglosaksonskom pojmu *f.* U Finskoj *f.* obuhvata područje usmene literarne tradicije i, kao i u ostalim skandinavskim zemljama, izdvaja se od etnologije. U rus. nauci posle oktobarske revolucije *f.* zamenjuje raniji, u 19. v. uobičajeni naziv → **narodna književnost**. Označava narodnu usmenu umetnost reči obuhvatajući i elemente narodnih običaja i verovanja (V. I. Čičerov). Neki sovjetski naučnici negiraju anonimnost kao jednu od opštepriznatih karakteristika *f.* stvaralaštva (J. M. Sokolov) i pri tom ističu poznate stvaraoce, profesionalce iz naroda. Kod nas pojam *f.* obuhvata narodnu umetnost reči, oblikovanja, pokreta i muzike. Različiti prilazi *f.* sa romantičarskog, lingvističko-filološkog, mitološkog, komparativnog stanovišta, otvarali su različita područja razmatranja. U 20. v. zaoštravaju se

diskusije o poreklu i nastanku *f.* stvaralaštva, o uticajima društvenih slojeva na stvaranje *f.*, o odnosima tradicije i individualnih snaga (F. Hofman Krajer, H. Nojman, Dž. Majer, N. D. Kravcov itd.). Kritički razmotrivši sadržinu termina *f.* u evr. nauci, V. J. Prop je ubedljivo razlučio materijalnu od duhovne narodne kulture, definišući *f.* isključivo kao *duhovno*, još uže, kao *književno*, *poetsko* stvaralaštvo (neodvojivo od muzike), koje ima svoju istoriju i poetiku. Propov pojam *f.* odgovara nem. *Volksdichtung*, fr. *traditions populaires*, ital. *tradizioni popolari*. Iz tako jasno definisanog *f.* proizlazi i dosledna primena termina *folkloristika*, koji označava samostalnu književno-istorijsku naučnu disciplinu.

Lit.: G. Gomme, *Ethnology in Folklore*, 1892; A. H. Krappe, *The Science of Folk-Lore*, 1930; Ю. М. Соколов, *Русский фольклор*, 1941; Funk-Wagnalls, *Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend*, 1949; G. Cocchiara, *Storia del folklore in Europa*, 1952; М. К. Азадовский, *История русской фольклористики*, 1—II, 1958, 1963; E. Legros, *Sur les noms et les tendances du folklore*, 1962; A. Dundes, *The Study of Folklore*, 1965; *Фольклор как искусство слова*, (ред. П. И. Кравцов), 1966; В. Е. Гусев, *Эстетика фольклора*, 1967; П. Ф. Богатырев, П. О. Яковсон, «Фольклор как особая форма творчества», (у knjizi П. Г. Богатырев, *Вопросы теории народного искусства*, 1971); *Типологические исследования по фольклору* (Сборник статей памяти В. Я. Проппа), 1975; Б. Я. Пропп, *Фольклор и действительность*, 1976; М. Bošković—Stulli; *Usmena književnost*, 1978. N.M.

**FORMA** (lat. *forma* — oblik, lik) — Način na koji činjenice, materijalne i duhovne, kao i njihovi odnosi, postoje u književnome delu, način na koji su u njemu eksponirane. *F.* je zato osnovni i centralni pojam u književnoj teoriji, i od njenoga poimanja i određenja zavisi poimanje i određenje prirode književne tvorevine. Dovodjenjem činjenica u posebne odnose, njihovim uvođenjem u književni red ili poredak ostvaruje se novi oblik, koji sobom nosi sada novo, književno → **značenje**. U istoriji književnih teorija upravo su oblik i značenje često tumačeni kao dva odeljena pojma ili dve strane književne tvorevine, više se insistiralo na posebnosti nego na korelativnosti ovih dvaju pojmova. A pojam *f.* se ne može ni zamisliti ni odrediti ako se istovremeno ne misli i na drugi korelat — na → **sadržinu**. Sadržina koja ulazi u književnu tvorevinu posredovana je u *f.* i pomoću *f.* i na taj način i nastaje osobena književna semantika. Stoga izgleda da sadržina pre toga nije ni imala nikakve *f.*, da je tek u književnom delu oformlje-

na. Gledano iz čisto književnoga aspekta, to i jeste tako. Ali to jeste tako samo ako se insistira na razlici između neknjiževne činjenice koja kasnije postaje književno delo. U samome pak književnom delu problem → **sadržine** i *f.* i određenja *f.* postaje sasvim drugačiji, jer se *f.* više ne može odvajati od sadržine; prava sadržina književnog dela, njegova semantika, u stvari je sam način postojanja svih činjenica koje su ušle u delo. Formalizovanje sadržine je njena književna semantizacija. Tako se *f.* dela ne može ni zamisliti ni odrediti izvan i nezavisno od sadržine dela. Za evropsku književnu teoriju problem *f.* započinje Aristotelovom konstatacijom u *Pesničkoj umetnosti*: »Raspravljamo o pesničkoj umetnosti samoj i o njenim oblicima, šta je svaki u suštini, i kakav oblik treba davati pesničkom gradivu, ako se hoće da pesničko delo bude lepo«. Smisao ove početne odredbe pobliže se određuje u Aristotelovoj analizi pesničke umetnosti kao osobitog vida podražavanja ne pojedinačnog u prirodi i istoriografiji, nego nečega što je opštije, što poseduje opšteljudski smisao. I već u tvrdnji da »pesništvo prikazuje više ono što je opšte, a istoriografija ono što je pojedinačno«, »da pesništvo ne izlaže ono što se istinski dogodilo, nego ono što se moglo dogoditi, i što je moguće po zakonima verovatnoće ili nužnosti«, — sadržano je jasno određenje *f.* u književnosti. Kasnije je problem *f.* uglavnom razmatran kao problem usaglašavanja sa tipom izabrane sadržine, odnosno problem usaglašavanja oblika književnih rodova i vrsta sa izabranom sadržinom. Time je uglavnom zaokupljen i Horacije u svojoj poslanici Pizonima koja je poznata pod naslovom *O pesničkoj veštini*. Aristotelovo određenje nekih osnovnih zakona egzistiranja poetske *f.* definitivno je učvršćeno i razvijano kao kanon u srednjem veku, renesansi i kasnije, što je omogućilo nastanak i razvoj preskriptivno koncipiranih poetika, retorika i teorija književnosti. Ovakvo shvatanje *f.* uveliko je omogućilo da se *f.* razume kao odeljena strana dela, odnosno da se shvata kao → **spoljašnja f.**, kao niz više tehničkih momenata u ostvarivanju književnoga dela. Celokupna struktura dela — od najnižeg nivoa, zvukovne instrumentacije, metra i ritma, pa do najvišeg, podele na glave i činove u drami i uopšte kompozicije — tako je rasepljena na dve strane, a formalna strana je uglavnom izučavana u poetici, koja je postala naukom u književnoj tehnici. Ovakvom izdvajanju i određivanju *f.* uveliko je u novije vreme pridonelo i Hegelovo određenje umetnosti kao »ideje u čulnoj for-

mi«. No ovakvo poimanje *f.* se sa različitih strana i različitim argumentima osporava još od početka 19. v., veoma radikalno već u romantičarskoj koncepciji tzv. → **organske f.** a kasnije i u Kročeovim shvatanjima koja ukidaju razliku između intuicije i ekspresije, sadržine i *f.* Drugi pokušaj sličnog prevazilaženja »Hegelovog nasleđa« nalazimo kod fenomenologa, posebno kod R. Ingardena, koji korelate *f.* i sadržine zamenjuje korelatima »predmet« (činjenica ili uopšte materijal) i »način« (egzistiranja u književnom delu). A još početkom v. rus. formalisti su sadržinu zamenili *materijalom*, a *f.* *konstruktivnim principom* i književno delo razumeli kao dinamički organizovanu celinu. Tako je J. Tinjanov pisao: »Tek smo nedavno odbacili čuvenu analogiju: forma – sadržina = čaša – vino. Ali sve prostorne analogije koje se primenjuju na pojam forme značajne su po tome što su samo prividne... Usudujem se tvrditi da reč 'kompozicija' u devet desetina slučajeva skriva stav prema formi kao statičkom elementu«. I upravo zahvaljujući rus. formalistima i nekim kasnijim, sličnim nastojanjima – kao što je M. Šorerovo određenje *f.* kao »tehnik« i sadržine kao → **grade** došlo se do razgraničenja između dva tipa odnosa *f.* i sadržine. Prvo, kada se taj odnos posmatra genetički, kad podrazumevamo da je sadržina nešto što postoji i pre svog književnog uobličenja, reč je o prelasku neknjiževne sadržine u književnu *f.* I drugo, kad posmatramo taj odnos u određenoj književnoj tvorevini, tada se može reći da *f.* nije ništa drugo do način postojanja činjenica i njihovih odnosa u delu, dakle samo značenje književnog dela.

Lit.: В. Шкловский, *О теории прозы*, 1925; G. V. F. Hegel, *Estetika*, 1955 (prev.); Aristotel, *О pesničkoj umetnosti*, 1955 (prev.); Horacije, *Satire i epistule*, 1958 (prev.); R. Ingarden, *Studia z estetyki*, 1958; B. Kroče, *Estetika*, 1962 (prev.); S. Petrović, *Kritika i delo*, 1963; J. Тынянов, *Проблема стихотворного языка*, 1965; Velek – Voren, *Teorija književnosti*, 1965 (prev.); G. V. Taljagub, *Savremena estetika*, 1968 (prev.); H. Prang, *Formgeschichte der Dichtkunst*, 1968; Petrè – Škreb, *Uvod u književnost*, 1969; J. Lotman, *Predavanja iz strukturalne poetike*, 1970 (prev.); isti, *Структура художественного текста*, 1970; *Poetika ruskog formalizma*, 1970 (pripr. A. Petrov). Z.K.

## FORMALIZAM → Ruski formalizam

**FORMULA** (lat. *formula* – pravilo; pravna izreka) – 1. Stalne, konvencionalizirane riječi ili skupine riječi koje se redovito, često posve mehanički i bez svijesti o izvornom, dubokom značenju, upotrebljavaju u određenim tipičnim

situacijama. *F.* potječu obično od nekog pojedinca, ali ih je jezična zajednica prihvatila i sankcionirala kao osobito sretno formulacije nekih važnih pojmova ili misli. Kod *f.* česta je → **rima**, → **asonanca**, → **aliteracija** i druge → **retoričke figure**. Osobito su česte *f.* u pravu, kultu, magiji, ali i u svakodnevnom životu (pozdravi, političke i druge krilatice i sl.), a u književnosti izraz su težnje za arhaiziranjem jer su općenito prevladavale u starijim razdobljima književnosti, osobito u usmenoj (narodnoj) poeziji i prozi (→ **usmena književnost**). – 2. U poredbenom proučavanju tradicionalne usmene epske poezije upotrebljava se termin *f.* u užem, specijalnom značenju: skupina riječi koje se redovito ponavljaju pod istim metričkim uvjetima da bi izrazile istu bitnu ideju (po M. Periju). Danas postoji više modifikacija te definicije pri čemu se naglašavaju pojedini njezini elementi: ponavljanje, jednakost metričkih uvjeta, granice istovjetnosti bitne ideje. Z.D.

**FOTOTIPIJA** – Poseban način kliširanja originalnog crteža (prenošenje fotografskog snimka originala, kopiranjem sa negativa na cink, da bi se, dejstvom kiselina, od linija crteža dobio reljef spreman za štampu). Z.B.

**FRAGMENT** (lat. *fragmentum* – odlomak, ostatak) – 1. Deo teksta ili rukopisa nekog književnog dela koje je ostalo nedovršeno ili nije sačuvano u celini (književnosti starog istoka, orgoman deo antičke književnosti; naša narodna poezija iz ranijih vremena često je zabeležena samo u *f.*; u književnoj zaostavštini mnogih pisaca nalazimo *f.* započetih dela). – 2. Namerno nezavršena dela ili odlomci takvih dela koje je pisac ostavljao iz raznih uzroka: najčešće kod romantičara, kao znak bezgranične složenosti teme i problematike i mogućnosti za beskrajno nastavljanje dela (Novalis, Žan Paul, L. Kostić). – 3. Odlomak iz književnog dela – obično izabran u svrhu analize ili ilustracije – koji najčešće ima izvesnu samostalnost značenja i umetničkog dejstva. Ako se književno delo posmatra kao → **organska forma**, onda se podrazumeva totalna uzajamna zavisnost svih njegovih delova, a to znači da određivanje funkcije svakog *f.* vodi zaključivanju o strukturi dela kao celine. U kritičkoj praksi, međutim, razlike u vrednovanju i interpretaciji najčešće proizilaze iz različitih izbora onih *f.* književnog dela koji se u njemu smatraju bitnim i karakterističnim.

Lit.: D. F. Rauber, *The Fragment as Romantic Form*, 1969. S.K.

**FRAZA** (gr. φράσις — izraz, govor) — U najširem smislu riječi: što je rečeno, jezični iskaz, rečenica; u užem smislu *f.* znači osobitu uzrečicu kojeg jezika, dakle isto što i frazeološka sraslica, frazeološka cjelina ili frazeološka svezza. (V. i → **idiom**). U generativnoj gramatici N. Čomskog *f.* znači sintagmu razine riječi: tako se rečenica (S) *Dobar učenik čita knjigu* opisuje kao spoj subjekatske (NP — *noun phrase*, »imenska fraza«) i predikatske sintagme (VP — *verb phrase*, »glagolska fraza«), dakle: S → NP+VP. U fonetici se *f.* definira kao najviša jedinica (druge su: taktovi, slogovi i glasovi), odijeljena pauzama, zaokružena smislom i s određenom shemom → **intonacije**; kao takva *f.* može obuhvaćati i više rečenica. Od onog prvog značenja (*f.* kao formalno-gramatička jedinica, odnosno rečenica bilo koje vrste) razvilo se u običnom govoru značenje prema kojemu je *f.* svaki naduven izraz bez prava sadržaja, isprazan govor (»fraziranje«, »frazer« — u srhv., prema fr. *phrase, phraseur*). M.K.R.

**FRAZELOGIJA** (prema gr. φράσις — izraz, govor i λόγος — govorenje, razlaganje) — Znanost o → **frazama** ili → **idiomima**, tj. osobitim uzrečicama kojega jezika, npr. uzrečicama tipa *s neba pa u rebra*; često se i inventar takvih uzrečica u jeziku nekog autora, ili stručnog područja (tzv. stručna *f.*) naziva *f.* Tu se pod *f.* podrazumeva osebujni izbor i poredak riječi. M.K.R.

**FRAZIRANJE** (rus. фразировка; < gr. φράσις — način izražavanja) — 1. Zvučno-ritamska linija stiha kao rezultat rasporeda → **granica reči** i → **akcenata**. U vezi s tim obično se govori o silaznom *f.* u → **troheju**, a o uzlaznom *f.* u → **jambu**. Međutim, pošto utisak o uzlaznosti i silaznosti *f.* (ili ritma) zavisi od odnosa između rasporeda akcenata i granica reči (odnosno → **akcenatskih celina**), dešava se, manje ili više, u zavisnosti od ritmičkog rečnika pojedinih jezika, da jampski stihovi imaju silazno *f.*, a trohejski uzlazno. Silazno *f.* i u troheju i u jambu nastaje kad granice reči padaju neposredno iza slabog vremena stiha (→ **teze**), odnosno ispred jakog vremena (→ **arze**, → **iktusa**), npr. u troheju ispred neparnih slogova:

Dódc mómče crna óka (B. Radičević)  
 Póranio / Králjeviću / Márko (nar. pesma)  
 Мчатся / тучи, / выются — тучи (Puškin)  
 Ist es / Schnéewohl / óder / sínd es /  
 / Schwáne? (Gete)

U jambu ispred parnih slogova:

Sa sŭrŭh / górá // màgla / stŭžē (V. Ilić)  
 Ирают / вóлны, / вѣтер, / свѣщет  
 (Ljermontov)  
 Die Wínde, / schwángen / léise / Flúgel  
 (Gete)

Pa ipak se zvučno-ritamska linija i ovakvog jamba bitno razlikuje od one u troheju, jer u onom prvom → **tempo** je usporeniji zbog drukčijeg sistema akcenatskih celina i rasporeda akcenata. Otuda je i razumljiv utisak o kontratrohejskom toku jamba. Uzlazno *f.* u oba metra javlja se kad granice reči padaju iza jakog vremena stiha, npr. u jambu iza parnih slogova:

Es sèi / die Zéit / für mích / vorbèi! (Gete)  
 И смѣрть / и áд / со всёх / сторóи  
 (Puškin)  
 Pomózi Bóg! // sáđ bíč, / pa lét, / pa skók  
 (L. Kostić)

Čisto uzlazno *f.* takođe je monotono kao i silazno *f.* Zato su retki takvi stihovi čak i u jezicima sa ritmičkim rečnikom koji ih omogućuje. U srphrv. jambu oni su prava retkost. U ruskom i engleskom jambu *f.* je uzlazno-silazno, u nemačkom i, naročito, srphrv. pretežno silazno. Uzlazno *f.* u troheju nastaje kad se granice reči nadu iza neparnih slogova:

Ты / однá / покóи / даéш (Sumarokov)  
 Hérz, / meín Hérz, / was sóll / das gében?  
 (Gete)

Takve varijante su i u ruskom i u nemačkom retke, a ritmički rečnik srphrv. jezika ih ne omogućuje. *F.* u ruskom troheju je uzlazno-silazno, u nemačkom silazno-uzlazno, a u srphrv. silazno. Zato se neostvareni iktusi, pomeření akcenti na parne slogove i granice reči ispred ovih javljaju kao momenti → **prevarenog očekivanja**, koji doprinose ritmičkoj raznovrsnosti:

Svakom svatu // od svile / kòšulju ...  
 Pošétala // càrica / Míllica ...  
 Те прѣврѣе // по крѣви / junáke  
 Па зàklíktá // од míliná ... (B. Radičević)

Poslednji akcenti u trećem i četvrtom stihu padaju na neparne slogove, pa ipak svojom dužinom i uzlaznom intonacijom odupiru se silaznom ritmu. — 2. U širem značenju govor u zvučanju, u prvom redu način primene → **pauza**, → **tempa** i dinamike (npr. u izražajnom čitanju, → **deklamaciji**, → **recitaciji**). — 3.

Sinonim za raspored → **granica reči**, kao i za ostala sredstva raščlanjavanja govora i poveživanja njegovih delova, razume se, u tekstu, a ne u zvučanju.

Lit.: → **Granice reči**.

Ž.R.

**FRAZOVIK** – Vrsta rus. slobodnog slika, koji se često sreće u ruskoj narodnoj poeziji kao prethodnik akcenatskog stiha. Od proze se izdvaja i formom i sintaksiškom strukturom. Primeri *f.* mogu se naći u *Spevu o Igorovom pohodu*, pesmama V. Žukovskog, A. Feta, A. Bloka, M. Kuzmina, V. Majakovskog i dr.

M.J.

**FRONTISPIS** (fr. oblik od lat. *frontispicium* – naslovna strana) – Naslovni list knjige, sa imenom pisca i naslovom dela, kao i podacima o mestu izdanja, izdavaču ili stamparu i o godini izdanja. Prvobitno, štampane knjige nisu ih imale, nego je tekst dela počinjao odmah, na prvom listu, a podaci koji dolaze na *f.* saopštavani su obično na kraju, u tzv. → **kolofonu**. Ulaze u običaj od kraja 15. v. Često su bili ilustrovani, u 16. v. tehnikom drvoreza, a od 17. v. tehnikom bakrореza. Tada su mogli dostići i veoma visoki stupanj umetničke lepote.

Z.B.

**FROTOLO** (ital. *frottola*) – Šaljiva pesma, sačinjena od sentencija i poslovice složenih bez ikakvog reda (na ital. *frotta* – gomila). Najčešće je satiričnog karaktera. Ovo je veoma stara lirska vrsta, koja se u ital. književnosti javlja od najstarijih vremena. Savršeni književni oblik dao joj je Petrarca. Izgubila se postepeno posle 16. v. (→ **barceleti**).

Lit.: A. Della Corte, *Le relazioni storiche della poesia e della musica italiana*, 1936.

M.Di.

**FU** (kin.) – Specifična vrsta kin. književnosti, na granici poezije i proze; u evropskim opisima naziva se rimovanom prozom, pjesmom u prozi i sl. Tekst više ili manje razvijene ritmičke organizacije, u glavnom svom dijelu rimovan. U doba prvoga svog procvata, za vlasti dinastije Han (206. g. prije n.e. – 220. g. n.e.), u pravilu duga opisna pjesma visokog stila, vrlo često pohvalna pjesma vladaru; po formalnim odlikama suprotstavlja se pjesništvu vrste → **shih** i opisuje se kao »ono što se ne pjeva nego glasno kazuje«. Kasnije, naročito za vlasti dinastije Sung (960–1279), najpoznatiji tekstovi vrste *f.* pretežno su proznoga karaktera (nalik na crticu evropske književnosti 19. v.), ali ih ima i izrazito lirskih a vrlo su raznolike po temi i raspoloženju.

Lit.: G. Margouliès, *Histoire de la littérature chinoise – Poésie*, 1951; B. Watson, *Early Chinese Literature*, 1962; Liu Wu-chi, *An Introduction to Chinese Literature*, 1966; K. И. Гольгина, »Жанр фу и его толкование в традиционной китайской теории литературы (XVIII–XIX век)«, *Теоретические проблемы изучения литературы Дальнего Востока*, 1970.

S.P.

**FUGITIVISTI** (fr. *fugitif* – koji izmiče, nestaje) – Pisci i pesnici koji neguju fugitivnu poeziju (*poésie fugitive*), poetski žanr koji podrazumeva jednostavna kratka ostvarenja kao epigram, madrigale, šansone, i sl. Početkom 20. godina formirala se u SAD grupa oko časopisa »The Fugitive«, koji je izlazio do 1925. Grupi su pripadali Dž. S. Ransom, D. Davidson, V. S. Keri i drugi pesnici i kritičari, i ona je pogotovu književnost na am. jugu usmerila u pravcu tradicionalizma, regionalizma, anticivilizatorskih i antiprogresivnih shvatanja, i znatno uticala kako na razvoj književnosti tako na književnu kritiku (→ **nova kritika**).

Lit.: J. M. Bradbury, *The Fugitives*, 1958. Z.K.

**FUNDAMENTALNA POETIKA** → **Filozofija pesništva**

**FUNKCIJA** – U nauci o književnosti termin *f.* se koristi na više načina: kao funkcija elementa u strukturi literarnog teksta, kao funkcija književnog dela u obuhvatnijim sistemima i, u najširem smislu, kao istorijski varijabilna *f.* književnosti u društvu. Naročito sa prodorom semiotike u nauku o književnosti postavilo se pitanje funkcije znaka u odnosu na faktore procesa komunikacije, pa su u praskom strukturalizmu razrađeni prvi modeli znakova, s tim što se kao posebno podsticajno pokazalo Jakobsonovo shvatanje *f.* Znak vidimo u odnosu prema onome koji se može služiti znakom, u odnosu na ono na što znak ukazuje i u odnosu na druge znakove. U prvom slučaju govorimo o pragmatškoj *f.*, u drugom o semantičkoj *f.*, a u trećem slučaju o sintaktičkoj *f.* znaka. One su osnova za razmišljanje kako o poetskoj *f.* tako i o interpersonalnoj *f.*

Lit.: R. Klopfer, *Poetik und Linguistik*, 1975.

Z.K.

**FUNKCIJA KNJIŽEVNOSTI** – Bitna značajka književnosti kao društvene pojave koja prati razvoj ljudske društvene zajednice od prvih početaka. Tamo gdje se → **usmena književnost** sačuvala do danas u nepomućenu obliku, još se uvijek mogu nazirati obrisi prvotne *f. k.* U takvim sredinama književnost odgaja, »osigurava pristajanje uz prihvaćene kulturne

norme, i stalnost u nizu generacija«; — ona je »važan mehanizam za održavanje stabilnosti kulture« (Raskom). Vrlo je vjerojatno da je, pored toga, književnost služila i kulturi smijeha. Tako je književno djelo od prvih svojih početaka »angažirano«, ono se zalaže za »nešto« i u isti mah protivi se svemu što je »tome« nasuprot. Od časa klasnoga raslojavanja društva književna proizvodnja zadobiva klasno obilježje, ona se zalaže za etiku, ciljeve i interese onoga društvenog sloja iz kojega je nikla, kako to naročito jasno pokazuju junačke pjesme kao izraz etike družine u vojnoj demokraciji, i srednjovjekovni viteški roman sa svojim preziranjem seljaka i građanina, kao izraz feudalne kulture. U klasnom društvu ne može biti besklasne umjetnosti, ali, kako je upozorio Lunačarski, književnik može stajati na granici nekoliko klasa, i u svojim djelima izražavati interese ne samo jedne klase. U novovjekovj gradanskoj kulturi borbeni se klasni značaj književnoga djela stao označavati terminima → **tendencija** i → **angažman**; Lenjin je od književnosti tražio i → **partijnost**. Postavlja se pitanje na koji način književnost vrši svoju društvenu funkciju. Književna vrsta → **poslovice** pokazuje da je neposredna didaktika od prvih početaka predstavljala jednu vrstu *f. k.*; otkako se književnost stala služiti stihom, didaktička je poema, od antike nadalje, tvorila znatan dio književnoga stvaranja, sve do časa dok književne vrste, osim lirske pjesme, nisu prešle na prozu. Ipak neposredna didaktika nije bitna *f. k.*; književnost vrši svoju društvenu funkciju prikazujući u pojedinim svojim vrstama model onakva svijeta kakav književni stvaralac drži stvarnim; to vrijedi i za bajku. U unutrašnjoj umjetničkoj skladnosti toga modela svijeta, koji po sebi može biti i izrazito neskladan — kao npr. u Kafkinim djelima, nalazi se osnova umjetničke značajnosti *f. k.*; u unutrašnjoj protivurječnosti toga modela nalazi se osnova lošega društvenog djelovanja → **trivijalne književnosti**. Svako književno djelo oblikuje svojom strukturom određen model svijeta, pa bila to i lirska pjesma od nekoliko stihova. Ako socijalan stav (»position sociale« — Sartrov termin) književnoga djela nije izrazito istaknut, on može proći i nezapažen, a može se i krivo shvatiti. Međutim književnikovo poštenje i umjetnička istina njegova djela počivaju u tom što će on prikazati umjetnički skladan model onakva svijeta kakva doživljavaju oštroumni i dalekovidni članovi onoga društvenog sloja kojemu je on književni predstavnik, bez umjetnoga uljepšavanja i nasilnoga uskladjivanja.

Lit.: J. — P. Sartre, *Situations II*, 1948; Lenjin, *O književnosti*, 1949 (prev.); A. Dundes, ed., *The Study of Folklore*, 1965; Ю. М. Лотман, *Структура художественного текста*, 1971; P. Matvejevitč, *La poésie de circonstance*, 1971; *Književna kritika i marksizam* (zbornik), 1971; M. Bahtin, *Svavalaštvo Fransoa Rablea*, 1978 (prev.); H. A. Pausch, *Kommunikative Metaphorik*, 1976. Z.Š.

## FUROR POETICUS → Pesnički zanos

**FUROR SCRIBENDI**, lat. (*furor scribendi* — bes pisanja) — Spisateljski zanos, → **entuzijizam**; antičko shvatanje da se ne može pisati bez posebnog stanja u koje dovodi božanstvo odobrovoljeno → **invokacijom**. Kao mnogo korišćena forma poznije antičke retoričke stilistike, parodirana je već u Petronijevom *Satirikonu* (1. v.). Motiv je bio plodan u srednjem veku i renesansi, a u periodu romantizma je doveden do mistifikacije. Up. → **furor poeticus**. S.S.

**FUSNOTA** (nem. *Fussnote* — napomena pri dnu) — Napomena uz tekst, štampana pri dnu ili na početku strane, za razliku od → **marginalija** koje se štampaju sa strane uz tekst. *F.* je od teksta odvojena prazninom ili crtom, i štampana obično petitom. Ako ima više *f.*, njihov red se određuje ili brojevima ili zvezdicama čiji se broj povećava. *F.* je odlika stručnog i naučnog teksta i u književnim tekstovima je reda. U savremenoj književnosti, međutim, uz eksperimentisanje sa žanrovima i naglašenu »dokumentarnost« teksta, *f.* se sve češće pojavljuje, kao oznaka »prerušavanja« teksta, ironičke distance i umnožavanja mogućnosti čitanja. Rodonačelnik ovakve struje je Borges, čije priče obiluju fiktivnim *f.* i drugim pseudonaučnim aparatom uz tekst. S.S.

**FUTURIZAM** (od lat. *futurum* — buduće, budućnost) — 1. Književni, umetnički i politički pokret, zasnovan proglasom *Manifesto futurista* ital. pesnika F. T. Marinetija, objavljenim 20. 2. 1909. u pariskom listu *Figaro*. U tom proglasu Marineti zahteva radikalnu obnovu ital. umetnosti i književnosti, s tim što će se potpuno prekinuti sa svim tradicionalnim vrednostima. *F.* je izrazito antiintelektualistički, antilogički, antiakademijski i antikulturno nastrojen i ustaje protiv svih postojećih institucija. Veličajući borbu i opasnost, *f.* ustaje u odbranu rata. Impresioniran je tehnikom i njenim dostignućima. Ital. futuristi bliski su fašizmu. S druge strane, očigledna paralela postoji i sa → **dadaizmom**.

Lit.: E. Falqui, *Il futurismo e il novecentismo*, 1953; Ch. Baumgart, *Geschichte des Futurismus*, 1966; U. Apollonio, *Der Futurismus*, 1972; C. Chiellino, *Die Futurismus-Debatte*, 1978.

Z.K.

2. Književni pokret u Rusiji i SSSR-u 1910–1919, ime preuzeo od ital. *f.* Dok prva grupa »egofuturista« (I. Severjanin i dr.) uvodi samo leksik zapadnoevropske civilizacije i neologizme, nastavljajući liniju impresionističke (→ **impresionizam**) melodiozne, »pjevne« poezije, dotle druge grupe futurista predstavljaju početak rus. → **avangardne književnosti**. To su: Месанин поезии (V. Šeršenović i dr., → **Mesaniin poezije**), Центрифуга (S. Bobrov, B. Pasternak, N. Asejev i dr., → **Centrifuga**) i Гилея или → **kubofuturisti** (V. Majakovski, braća Burljuk, V. Kamenski, V. Hljebnikov, A. Kručonih i dr.). 1917. avangardni futuristi staju na stranu revolucije, ali pretendiraju na monopol u književnosti, pa padaju pod udar Lenjinove kritike. Kasnije obnavljaju svoju djelatnost pod imenom → **LEF**. Rus. *f.* istupa protiv dotadašnje književnosti, posebno → **realizma** i → **simbolizma**, želeći, programatski, stvoriti umjetnost nove tehničke civilizacije. Za razliku od ital. *f.* ruski *f.* u praksi gubi naglašeni urbani karakter i često ističe načelo barbarizacije umjetnosti (Hljebnikov, Kručonih), a njegova socijalna buntovnost dovodi ga u vezu s revolucijom (Majakovski i dr.). Rus. *f.* ipak ističe autonomiju umjetnosti,

smatrajući da revoluciju valja provesti u samim umjetničkim oblicima, posebno u materijalu riječi. Odatle borba za novu semantiku i leksik, uvođenje neologizama, vulgarizama u pjesnički jezik (Majakovski) sve do → »**zaumnog jezika**« (заумный язык, Kručonih, Hljebnikov) i napuštanja smisla. Rus. *f.* u zajedništvu s drugim umjetnostima (posebno su značajni dodiri i veze s likovnom avangardom) traži dehijerarhizaciju umjetničkih oblika i sljevanje umjetnosti sa »životom«; odatle poziv »izlaska umjetnosti na ulice« (Majakovski) i pokušaji preoblikovanja svakodnevice u vrijeme revolucije (Maljevičevo slikarstvo, Tatlinove konstrukcije, plakati Lisickog, masovni spektakli, estradna agitacijska poezija Majakovskog i dr.). Najveće je značenje imao rus. *f.* za nove stilove u rus. poeziji, stvarajući novu poetiku utemeljenu na disonanciji, razvijenoj metaforici, semantičkim pomicanjima (rus. сдвиг) i toničkom stihu (Hljebnikov, Majakovski, Pasternak, Asejev i dr.).

Lit.: *Литературные манифесты*, 1929; *Brjusov, Blok, Majakovski, Poezija i revolucija*, 1959; N. Bogdanović, *Futurizam Marinetiija i Majakovskog*, 1963; *Манифесты и программы русских футуристов*, 1967; V. Sklovski, *O Majakovskom*, 1967 (prev.); V. Markov, *Russian Futurism*, 1968. I. Ambrogio, *Formalismo e avanguardia in Russia*, 1968; A. A. Hansen-Löwe, *Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*, 1978.

A.F.

# G

**GAJA SIJENSIJA** (lat. *Gaya ciencia, Gaia sciensa*, prov. *Gai saber*, – vesela nauka) – Naziv za školu majstorskog pjevanja iz Tuluze (14. v.) u kojoj su uvježbavane pobožne pjesme posvećene Bogorodici. N.K.O.

**GALANTNA KNJIŽEVNOST** (fr. *galant* – ugladen, ljubazan) – Pomodni pravac u evropskoj književnosti s kraja 17. i početka 18. v., pre svega ljubavna lirika, sklona frivolnosti, za koju je ljubav društvena razonoda. Motivi su pretežno erotski, a stil formalistički, kitnjast i ugladen, sa neobičnim epitetom i duhovitom poantom. *G. k.* nastaje u pariskim salonima markize de Rambuje, de Sable i dr., gde se okuplja otmeni svet, neguje ugladena konverzacija, i gde reč *galant* izražava ideal i stil toga društva. Glavna tema galantnih pesnika (Devio, Voatir i dr.) je čuina ljubav, izražena elegantnim i ornamentalnim stihom. Bukolički tonovi u inače intelektualnom lirizmu svedoče o živoj tradiciji → **pastorale**, → **Arkadije** (Sanacaro, Montemajor). Dok je motive pružalo samo fr. društvo, stil se formirao pod stranim, pretežno ital. uticajem (→ **marinizam**). Od lirskih oblika najviše se neguje sonet i njemu sličan madrigal, a naročito je omiljen epigram u aleksandrincu. I u galantnom fr. romanu ljubav je osnovna preokupacija. Pastoralni roman D' Irfea, *Astrée*, pruža ideal lakog života, M. de Skideri prikazuje galantno društvo → **precioza**, a intrige na dvoru tema su psihološkog romana *Princeza de Klev* (*La princesse de Clèves*, 1678) maktrize de Lafajet, glavne predstavnice ove vrste. U eng. književnosti preciozni stil vodi poreklo od Dž. Lilija, čiji je roman *Euphues* (1580) pisan

izveštačenim stilom, punim metafora i antiteza (→ **jufjuizam**). Dok je u Francuskoj *g. k.* proizvod društva, u Nemačkoj je to literarna moda po fr. i ital. uzoru. Ugledajući se na Hofmansvaldaua, glavnog predstavnika marinizma kod Nemaca, pesnici ovog pravca neguju galantnu društvenu liriku frivolno-ljubavne tematike i konvencionalno-empatičnog stiha. U antologijama onoga vremena (Nojkirh, 1695. i Menantes 1718–20) zastupljeni su pesnici galantne lirike (Absac, Kongel, Hunold i dr.), koji su pevali da zadovolje otmeno društvo, kao i njima bliski → »**dvorski pesnici**« (Kanic, Beser, Kenig). Nem. galantni roman bio je u stvari nastavak → **herojsko-galantnog romana** → **baroka**, s tim što se ograničio samo na ljubavne avanture. Pod uticajem te tradicije i fr. romanopisaca, uspeha imaju A. Boze sa romanom *Liebes-Cabinet der Damen*, 1685 (*Ljubavna odaja dama*), *Der Liebe Irrgarten*, 1696 (*Lavirint ljubavi*) i H. P. Hunold sa romanom *Die verliebte und galante Welt*, 1700 (*Zaljubljeni i galantni svet*), a naročito sa romanom o dvorskim skandalima *Adalie*, 1702. Glavna tema ovih romana je frivolni splet ljubavnih veza, život kao »lavirint ljubavik«.

Lit.: H. Singer, *Der galante Roman*, 1961; F. Heiduk, *Die Dichter der galanten Lyrik*, 1971.

M.Đ.

**GALICIZAM** (fr. *gallicisme* od lat. *gallicus* – galski) – Prenošenje osobina fr. jezika u neke druge jezike, prenošenje reči, izraza, rečeničke konstrukcije. Fr. način izražavanja, preuzimanje fr. uzrečica (često u nas i u Rusa), bilo u originalu (*en face, comme il faut*), ili donekle preinačeno (garaža). S.P.



**GALIJAMB** (gr. Γάλλοι — Gali i → jamb) — Oblici uzlaznog jonskog tetrametra (→ jonski stih) sa stalnom → **dijarezom**, kojim su se služili sveštenici boginje plodnosti Kibebe, zvani Gali. Zbog mogućnosti zamene ili promene mesta slogova različitih po dužini, dozvoljava razne varijante. Obično se navodi najfrekventniji Katulov oblik: UU—U—U— // UU—UUUUU sa primerom: »Super alta vectus Attis celeri rate mariax.

Lit.: → **Metrika, antička.**

Ž.R.

**GALIMATIJAS** (fr. *gallimatias* — zbrka, nejasan govor) — 1. Zbrka reči, nerazumljiv, besmislen govor. U jednoj staroj fr. komediji advokat u žurbi umesto *gallus Mattiae* (Matijin petao) kaže *galli Mathias* (petlov Matija), i otada g. su reči i rečenice gramatički ispravno sklopljene, ali logički besmislene. Često se upotrebljava u komedijama da bi se neko predstavio smetenim i smešnim. — 2. Po Montanju, g. je besmislena, zbrkana kritika. Sl.P.

**GATALICA** — 1. Gatarica, gatara, žena koja gata (značenije zabeleženo u 17, 18, 19. v. — prema *Rječniku JA*). — 2. »Knjiga u kojoj su kojekakve pripovijetke ili gatnje« (Karadžić, *Rječnik*, 1818). — 3. Za Vuka Vrčevića — vrsta narodne pripovetke (*Narodne humoristične gatalice i varalice*, 1885): »Na sijelu se kaže u svako doba godine ajde da se gatamo, — a uz mesojede ajde da se gonctamo.« Jemeršić poredi g. »sa → **šaradama** i rebusima živućim u izobraženom narodu«. Glavna im je namena zabavljanje. »Zagonetke umataju u malo riječi neki objekt koji se izriče odgonetanjem, a gatalicom se opisuje čitav događaj« (P. Jemeršić, »Narodne humoristične gatalice i varalice«, *Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena*, 1904, IX, 161). Prema Jemeršiću, mogu se podeliti na: a) računске; b) na one u kojima se prave razne kombinacije premeštanjem poznatih predmeta; c) na one u kojima se traži razlog za pripisivanje prednosti jednoj vrlini, nasuprot drugoj; i d) na igre rečima, zasnovane najčešće na → **ekvivoki**.

Lit.: → **Basma.**

N.M.

**GATKA** (od glag. *gutati*) — 1. → **Zagonetka** (kod Petra Hektorovića, *Ribanje i ribarsko prigovaranje*, 1568); u 18. v. u rečniku-Delabele: »Gatke prilikuju više zagonetkama i pitalicama«, V. Vrčević, *Srpske narodne pripovijetke ponajviše kratke i šaljive*, 1868. — 2. → **Bajalica, vradžbina** (kod fra Pavla Posilovića, u jednom tekstu o »nemoćniku«, *Naslućenje*

*duhovno*... , 1639); u sličnom značenju takode u Bosni: T. Dragičević, »Gatke bosanske mladarije«, *Glasnik Zemaljskog muzeja*, 1907, XIX. — 3. → **Priča**. Kod Karadžića u *Rječniku* 1818 — u značenju individualne slike jednog događaja: »to je njegova *gatkax*. Pod »razumljivim i lako ponjatnim gatkama« podrazumeva pripovetke uopšte Atanasije Nikolić (*Srpske narodne pripovetke*, 1842). U predgovoru drugom izdanju pripovedaka 1853. Karadžić poistovećuje g. sa pripovetkom, ali i sa bajkom. »Pripovijetka u narodu našem osobito po južnijem krajevima najviše se zove priča... a gdješto i gatka.« — 4. → **Bajka**. »Ženske su pripovijetke one u kojima se pripovijedaju kojekakva čudesa što ne može biti (i po svoj prilici samo će za njih biti riječ gatka, nemački »Märchen«).« (V. Karadžić, 1853.). Naziv g. za fantastičnu priču je i najrasprostranjeniji. Upotrebljavala ga je i većina proučavalaca narodne književnosti kao sinonim za »bajku« (I. Radetić, M. K. Dragutinović, T. Ostojić, D. Bogdanović, A. Gavrilović, P. Popović, V. Đurić, M. Sova). — 5. U značenju → **etiološka pripovetka** kod A. Radića, (»Osnova za sabiranje i proučavanje građe o narodnom životu«, *Zbornik za narodni život i običaje*, 1897, II), što ima posledica i na terminologiju u samom *Zborniku*.

Lit.: → **Narodna pripovetka, → bajka.** N.M.

#### GAYA CIENCIA → Gaja sijensija

**GAZEL, GAZELA** (ar. *gazal* — ljubavna pesma, ljubavno-elegijska poezija) — Najrasprostranjenija pesnička vrsta u istočnim poezijama. Formalni prethodnik g. je ljubavni prolog (*nasib*) predislamske → **kaside**, a kao zasebna pesnička vrsta javlja se u arapskoj poeziji tek posle pojave islama. Persijanci su ga usvojili i kod njih je g. dobio klasičan oblik, a preko njih je od 13. v. prešao i u tur. književnost. G. je kratka pesnička forma; obično ima pet do petnaest distiha (→ **bejt**) sa shemom rima *aa ba ca... na*. U prvom distihu, koji se zove *matla* (ar. *matla'*), rimuju se oba polustiha; poslednji distih, nazvan *makta* (ar. *maqta'*) sadrži pesničko ime pesnikovo. Po upotrebi je g. izrazito lirski oblik, prvenstveno poezije ljubavno-erotske i mističke, ali i refleksivne pa čak i panegiričke. U istočnoj lirskoj poeziji zauzima otprilike ono mesto koje na Zapadu zauzima sonet. — G. je evropskim pjesnicima bio poznat možda već u 11. v. (ako se, naime, kao posuđenica iz arapskog smije shvatiti riječ *gazel* koja u jednoj prov. pjesmi dolazi kao naziv, očigledno,

za svjetovno ili ljubavno pjesništvo), ali su ga evropskoj poeziji na značajniji način posredovali tek njem. romantičari (prvu pjesmu tog oblika piše F. Šlegel 1803, udomaćili su ga početkom devedesetih godina pjesme Rikerta, Platena i dr.). U nas obično poznat pod imenom *gazela* (kod Slovenaca i *gazelica*), oblik u slov. poeziju uvode *Gazele* F. Prešerna (1833), i zatim se njime koriste mnogi pjesnici, neki i u novije doba (D. Kette, O. Župančič, I. Gruden, A. Vodnik i dr., jednu parodiju oblika piše 1936. J. Rob); od četrdesetih godina 19. v. oblik se, razmjerno rijetko, javlja i u književnosti srp. (A. Andrić) i hrv. (S. Vraz), a u 20. v. susreće se i kod bosanskih muslimanskih pjesnika (Mirza Safvet). U njem. poeziji, uz opisani osnovni izvorni oblik, u g. je razmjerno čest i onaj poseban oblik istočnog g. u kome rima ulazi za nekoliko slogova u unutrašnjost stiha, a njoj uvijek — u oba stiha prvog dvostiha i dalje u svakom parnom stihu — slijedi dodatak od jedne ili nekoliko riječi, koji se ponavlja svaki put u istom ili neznatno promijenjenom vidu. F. Prešern je pisao g. obaju tipova; drugog je tipa, sa rimom i dodatkom, npr. prva:

»Pesem moja je posoda tvojega imena /  
mojega srca gospoda, tvojega imena; /  
v nji bom med slovenske brate sladki glas  
zanesel /  
od zahoda do izhoda tvojega imena. /  
Na posodi v zlatih črkah slava se bo brala /  
od naroda do naroda tvojega imena. /  
Z nje svitloba bo gorela še takrat, ko bova /  
onstran Káronov'ga broda, tvojega imena. /  
Bolj ko Délíje, Koríne, Cintíje al Lavre /  
bi biló pozabit' škoda tvojega imena.«

Neki pjesnici, i njem. i naši, postupaju s oblikom i slobodnije; npr. tako što rimu potpuno zamjenjuju dodatkom odnosno običnim ponavljanjem riječi na kraju odgovarajućih stihova (tako čine i A. Andrić i S. Vraz u najpoznatijim svojim g., »Pod svojom vladom drži čovek sve« i »Ždrał putuje k toplom jugu — u jeseni«); ili čak tako što dodatak koriste potpuno kao pripjev koji se dodaje, izvan osnovnog metra pjesme, poslije svakog dvostiha (tako npr. u jednoj svojoj g. Vraz).

Lit.: M. Garcin de Tassy, *Rhétorique et prosodie des langues de l'Orient musulman*, 1873; H. Tschersig, *Das Gasel in der deutschen Dichtung und das Gasel bei Platen*, 1907; E. G. Browne, *A Literary History of Persia* III, 1920; A. Slodnjak, »Prispevki k poznavanju Prešerna in njegove dobe. III. Problem gazela«, *Slavistična revija*, 1951; И. С. Брагинский, »О возникновении газели в таджикской и персидской литературе«, *Советское востоковедение*,

1958, 2; J. Rypka, *Dějiny perské a tádžické literatury* 1963<sup>2</sup>; *Iranische Literaturgeschichte*, 1959; *History of Iranian Literature*, 1968; *История персидской и таджикской литературы*, 1970; M. Skladankowa, »Ghazal«, *Zagadnienia Rodzajów Literackich*, 1968, 2, 21; *История персидской и таджикской литературы*, 1970. M.Đu — S.P.

**GEISTESGESCHICHTE** → Duhovonaučni (duhovnoistorijski) metod

**GENERATIVNA METRIKA** → Teorija stiha

**GENERO CHICO**, šp. (*henero chico* — mali žanr) — Oznaka za kratke komade u prozi, samostalne jednočinke ili prizore koji na komičan, često karikaturalan način, posredstvom tipičnih lica koja govore sočnim jezikom, prikazuju zbivanja iz svakidašnjeg života. Ovaj, tipično šp. žanr, nastao je sredinom 16. v., kada je negovan u vezi s komadima iz života nižih društvenih slojeva (→ *Comedia de capa y espada*; → *Comedia de ruido*; → *Medučin*). Kasnije se razvija uporedo sa → *Sainete* i → *Entremés*, doživljavajući novi procvat krajem 19. v. Zatim ga, kao laku zabavu, istiskuju *astracanadas*, to jest prizori neverovatnih zapleta zasićeni igrom rečima.

Lit.: C. Vian, *Il teatro chico spagnolo*, 1957; → jednočinka. T.V.

**GENETIČKI METOD** (prema gr. — γέννωμαι — nastajem, γενέτης — otac, začetnik) — Metod kritičkog istraživanja koji se sastoji u utvrđivanju porijekla i nastanka naučnih ili umjetničkih fenomena. Ne zadovoljavajući se deskripcijom, g. m. traži puteve i načine uticaja, veza i duhovne srodnosti među fenomenima iz različitih domena naučnog saznanja ili umjetničkog stvaranja. G. m. kojim se ispituje nastanak i rast pojedinih duhovnih, umjetničkih ili političkih pokreta, oslanja se na sve moguće izvore — usmene i pisane — koji nam ukazuju na eventualne puteve i orijentaciju jedne pokretačke ideje, od začeca do njene pune potvrde ili realizacije. U domenu književne istorije i istorije umjetnosti g. m. osvjetljava umjetničku i literarnu činjenicu na osnovu istraživanja uticaja, veza i izvora koji su prethodili njenom formiranju i uslovili njen nastanak. Jedan vid takvog istraživanja literature odnosi se na biografsku eksplikaciju, tj. na sagledanje djela u svjetlu biografskih datosti i podataka o samom autoru. Zagovornici takvog stava (počev od Sent-Beva), a i od ranije (Johnson, *Lives of the Poets*), smatraju da su kritička analiza i sud o djelu mogući tek na osnovu podrobnog proučavanja ličnosti

pisca. Drugi aspekt *g. m.* oslanja se na mogućnosti psihološkog određenja bitnih tokova kreativnog procesa — od inspiracije do formalne strukture djela (J. Prévost, *Baudelaire, essai sur l'inspiration et la création poétique*). Oživljavanjem interesa za psihoanalizu javljaju se i pokušaji genetičkog istraživanja prema kome bi djelo bilo samo psihoanalitička rekonstrukcija ličnosti pisca, odnosno socijalne sredine u kojoj je djelo nastalo (Š. Moron, Ž. Starobinski i djelimično Sartr u eseju o Boderu). Treći oblik *g. m.* obuhvata tekstualno i književno-istorijsko proučavanje veza i uticaja koji su postojali među piscima iz iste ili različite epohe (G. Lanson). U ovakvim istraživanjima najčešće smo suočeni sa brojnim primjerima pozajmica i knjiških uticaja; traženje izvora obično potiskuje ispitivanje uzroka i piščeve duhovne orijentacije. Najzad, *g. m.* dolazi do svog punog izražaja pri određivanju veza i uticaja između literarne činjenice i socijalno-političkih i istorijskih fenomena. Bilo da književnost definiše kao puki odraz društvene stvarnosti, ili kao najviši izraz klasne svijesti, *g. m.* u sociološkoj kritici marksističke orijentacije nastoji da potvrdi pretpostavku o društveno-istorijskoj uzročnoj zavisnosti umjetničkog djela od opštih ekonomskih i političkih uslova života u jednoj epohi. Vulgarno-materijalističkoj → **teoriji odraza** suprotstavlja se marksističko shvatanje po kome je u umjetnosti sve socijalno, iako se sve ne može u sociološki odrediti, to jest umjetnički kvalitet nema sociološki ekvivalent (Lukač, A. Hauer, L. Goldman).

Lit.: P. Morcau, *La critique littéraire en France*, 1960; → **pozitivistički metod**; → **filološki metod**. N.Ko.

**GENETLIJAKON** (gr. γενεθλιακός — rodendanski) — Antička, u prvom redu rimska, rodendanska poezija. Iako su i Heleni proslavljali rodendanski praznik, prinošenjem žrtve, davanjem poklona, sastavljanjem horoskopa (gr. ὁ γενεθλιακός — čovek koji sastavlja horoskop), pa i pesmom (npr. neki → **epigrami** u Palatinskoj antologiji; Kalimah), ova vrsta → **obredne** i → **prigodne pesme** razvila se kod Rimljana, i to tek pred kraj stare ere. Dok je kod Grka klasičnog vremena rodendan uglavnom bio privatna, porodični praznik, kasnije sve više dobija javni karakter. Tako se slave rodendani helenističkih kraljeva, rimskih careva i, čak, rodendan grada Rima (Horacijevom pesmom »Carmen saeculare«), odakle vuku poreklo kasniji različni sakralni i svetovni jubileji. Rimsku rodendansku liriku, po sadržini vezanu uz kult Genija (lat. *Genius*,

kod Grka: ἀγαθὸς δαίμων dobri demon), različitog metra i strofe i mahom punu helenističke mitološke simbolike (→ **helenizam**, → **aleksandrijska škola**), nalazimo kod Tibula, Propercija, Horacija i Ovidija. G. kod kasnijih pesnika (Persije, Stacije, Marcijal, Ausonije) puna je → **retorike** i opštih mesta (→ **topos**). I čuvenu Vergilijevu »Četvrtu eklogu« (→ **ekloga**), mesijansku pesmu koja prethodi rađanju »božanskog dečaka«, neki ubrajaju u ovu vrstu. Pored pesme, postojao je u antičkoj retorici i prozni oblik rodendanske čestitke (tzv. λόγος γενεθλιακός). Poznata i kao *carmina natalicia* (lat. *natalis dies* — »rodendan«), ova poezija je znatno uticala na kasnije evropske književnosti.

Lit.: W. Schmidt, *Geburststag im Altertum*, 1908; E. Cesareo, *Il carne natalizio nella poesia latina*, 1929; R. Pfeiffer, *Kallimachus*, 1953. K.M-G.

**GENIJE** (lat. *genius* — pojedinačno božanstvo svakog čoveka, stvari ili mesta) — Ima dva osnovna značenja: — 1. najviši stepen stvaralačke obdarenosti koja se ispoljava u sposobnosti originalnog shvatanja (intuicija), kombinovanja (fantazija) i stvaralačkog oblikovanja; — 2. onaj ko je obdaren tim sposobnostima. Reč je, prema Litreu, prvi upotrebio Bifon. Dekart piše o »le malin génie« kao o mitskom biću, kao o zlom duhu koji nas može obmanjivati i u najočiglednijim stvarima i u najevidentnijim istinama (*Meditationes de prima philosophia*, 1641). Platon dokazuje u *Ijonu* kako pesnik kazuje velike i lepe stvari koje i sâm ne razume, jer stvaralačko nadahnuće je »božansko bezumlje«. U nem. pesništvu i filozofiji 18. v. naročito u doba → **Sturm und Drang**, pa sve do romantike, *g.* predstavlja izuzetnog i superiornog čoveka kao ideal vremena (*Geniezeit*). Kant naziva genijalnog čoveka »miljenikom prirode« (*Günstling der Natur*), po njemu, *g.* se pojavljuje kroz urođenu duševnu dispoziciju pomoću koje priroda propisuje pravila umjetnosti. Gete nadovezuje svoje shvatanje na Hamana i Herdera, kao i na kult *g.* u doba → **Sturm und Drang-a** i smatra da je *g.* najviše obdarenje za oblikovanje. Slično misli Šiler da se *g.* manifestuje u stvaralačkoj naivnosti. I po Nićeu dečji mentalitet je jedan od glavnih izvora genijalnog stvaralaštva. U novije vreme činjeni su pokušaji da se *g.* dovede u vezu s ludilom, npr. Lombrozo. Mada stvaralački nagon katkad zaista obuzima genijalne ljude na način koji je srodan nekom psihopatološkom procesu, ipak genijalni ljudi nisu uopšte bolesni izuzetak.

Lit.: A. Brentano, *Der Genie*, 1892; Wolf, *Versuch einer Geschichte des Genie-Begriffs in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts*, 1923; W. Lange – Eichbaum: *Das Genieproblem*, 1930; E. Kretschmer, *Geniale Menschen*, 1957<sup>5</sup>; R. Brain, *Some Reflections on Genius*, 1960; R. Currie, *Genius*, 1974; W. Schmidt-Dengler, *Genius*, 1978. M.D.

## GENOLOGIJA → Književni rodovi i vrste

**GENOTEKST – FENOTEKST** – Dok g. označava uslovljenost teksta književnim rodом kome pripada (lat. *genus* – rod), *f.* (gr. φαινόμενον – pojava) se odnosi na razmišljanje o definitivnom oblikovanju rečenica u tekstu. Po mišljenju fr. poststrukturalista (Ž. Lakan, Ž. Derida, J. Kristeva) g. nastaje iz nepovezanih slika i predstava u sferi podsvesti, dok se *f.* već gradi od jezičkih znakova.

Lit.: J. Link, *Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe*, 1979. Z.K.

**GEORGIKE** (gr. γεωργικά – »rasprava o zemljoradnji, o seoskom gazdinstvu«) – Podvrsta (antičkog) didaktičkog epа, u kojoj se, više ili manje sistematski, daju stručna uputstva za zemljoradnju, stočarstvo, vinogradarstvo i druge poslove na seoskom gazdinstvu. Svome prototipu, Hesiodovom spevu *Dela i dani* (Ἔργα καὶ ἡμέραι oko 800. st.e.) ova vrsta didaktičkog speva dužuje neke osnovne crte: vezanost za epiku, heksametar, katalošku i digresivnu kompoziciju, moralističko-propovedničku ozbiljnost. Mada Aristotel (*Poetika* 1, 1447, b 16) isključuje didakt. spev iz sfere pravog pesništva, ovaj hibridni i marginalni oblik poezije cveta u doba helenizma. U 3. i 2. v. p.n.e. Menekrat iz Efesa i Nikandar iz Kolofoна pišu spevove o seoskim poslovima: *Dela* (Ἔργα), *O zemljoradnji* (Γεωργικά), *Gajeње pčela* (Μελισσοργικά). U Rimu 1. v. Lukrecije i Vergilije potpuno ostvaruju spoj nesaglasnih didaktičko-tehničkih i poetskih elemenata koji umetnički tek opravdava literarni oblik didaktičke poeme. Vergilije, u *Georgikama* (*Georgica*, 29. st.e.) stavlja tradicionalni oblik Hesiodove i helenističke poeme o zemljoradnji u službu novih, širih ciljeva. Selektivnim prenošenjem praktičnih uputstava iz tehničkih priručnika Vergilije daje delu samo spoljnu kompozicionu shemu. Tek izlaganja, poetska i simbolična vrednost iskaza određeni su smenom emocionalno intoniranih digresija i tehničko-deskriptivnih odseka kroz koje se očituje filofska usmerenost dela. Nasuprot antireligioznom filofsko-didaktičnom spevu epikurovca Lukrecija (*De rerum natura*), Vergilijeve *Georgike* predočavaju, u

duhu stoicizma, ulogu božanskog providenja u kozmosu i ljudskom životu. U skladu sa Augustovom kulturnom politikom zalažu se za obnovu staroitalskih kultova i morala. Aktualno-političke aluzije prisutne su i u Vergilijevoj negaciji Lukrecijeve teme o neminovnosti propadanja i umiranja u prirodi i u zajednici živih organizama. Strukturalna karakteristika Vergilijevih *Georgika* u celini jeste stalno kretanje od motiva i slika smrti i destrukcije u prirodi i rimskoj političkoj borbi do motiva i slika kreacije i mirnodopske obnove društva. Ovu strukturalnu karakteristiku *Georgika* prevideli su brojni podražavaoci Vergilijevoг dela. U poznijoj antičkoj i novijoj evropskoj književnosti ovoj vrsti didaktičkih poema mahom nedostaje šira (filofska) orientacija i aktualna dimenzija. Opterećene su deskriptivnim i tehničkim elementima. Pisane na lat. i na nacionalnim jezicima, javljaju se od vremena renesanse (u Italiji 15. v. G. Pontano, *De hortis Hesperidum*; A. Poliziano, »Rusticus«. *Silvae* II), naročito u sferi klasicističke poezije (u Francuskoj i Engleskoj 17. i 18. v. R. Rapin, *Hortorum libri*, 1665; J. Vanière, *Praedium rusticum*, 1707; J. Philips, *Cyder*, 1708; J. Dyer, *The Fleece*, 1757; J. Delille, *L'homme des champs*, 1800), u Poljskoj 19. v. (klasicista K. Kozłnian, *Ziemianstwo polskie*, 1830) i dr. Od Vergilijevih *Georgika* duboko je zavisna i Tomsonova poema *Godišnja doba* (*The Seasons*, 1726–30), iako je pisana u duhu reakcije na Drajdenov i Popov klasicizam. Ovo predanje ostavilo je traga i u engl. književnosti 20. v. (V. Sackville-West, *The Land*, 1927).

Lit.: V. Zabughin, *Vergilio nel rinascimento italiano*, 1921–24; L. P. Wilkinson, »The Intention of Virgil's Georgics«, *Greece and Rome*, 1950; K. Büchner, *P. Vergilius Maro*, 1955; M. Rostvig, *The Happy Man I–II*, 1958 (uticaji na engl. književnost); F. Klinger, *Vergil's Georgics*, 1963; D. R. Dudley, »Some Literary Descendants of the Georgics«, *Proceedings of the Virgil Society*, 1964–65; M. Flašar, »Prostor i svet Vergilijeve poezije«, predg. *Eneidi* (prev. Ml. Atanasijević), 1964; J. Mountford, »The architecture of the Georgics«, *Proceedings of the Virgil Society*, 1966–67; L. P. Wilkinson, *The Georgics of Virgil*, 1969. M.F.

**GERMANIZAM** – Reč, izraz ili konstrukcija preuzeti iz nekog germanskog jezika i preneti u neki negermanski, naročito ako su strani duhu toga jezika. Kod nas se najčešće radi o pozajmljivanju iz nem. jezika, bilo da je u pitanju odomaćavanje reči (Masche-mašna, sparen-šparati), doslovni prevod nekog izraza (Herr der Lage sein-biti gospodar situacije) ili

pak prenošenje same sintaktičke konstrukcije (red reči).

D.Mi.

### GERONTIKON → Otačnik

**GESTA** (lat. *gesta* – podvizi) – Termin koji se u antičkoj rimskoj historiografiji retko javlja (Nepot, Livije) kao zamena za *res gestae*. U srednjem veku, i naziv zbirke priča sa pokukama. Najstarija takva zbirka pripovedaka načinjena je u 14. v. na lat. jeziku, od priča različitog, pa i grčkog i orijentalnog, porckla (*Miletske priče*). Ta *Gesta Romanorum*, nastala verovatno u Engleskoj, izvršila su ogromna uticaj na evropsku književnost (u Italiji, na E. P. Bračolinija i njegovu zbirku *Facetiae* (→ *facetije*), na Bokačov *Dekameron*; u Engleskoj na Šekspira, čiji je *Mletački trgovac* dramska obrada priče iz *Gesta Romanorum*). Motivi iz ove zbirke imaju paralele u narodnoj književnosti, npr. u priči *Dram jezika* iz Vukove zbirke. Šiže *g.* nisu herojska; pretežno su to priče sa junacima iz građanskog sloja, o njihovim domišljanjima i lukavstvima koja se opisuju sa sirovom komikom. Stoga se *g.* ne mogu povezati s fr. → *chanson de geste*, dok su bliska → *fabliou*.

Lit.: E. R. Curtius, *Evropska književnost i latinsko srednjovekovlje*, 1971 (prev.). S.S.

**GETINGENSKI LUG** (nem. *Göttinger Hain*; poznat i kao »*Hainbund*«) – Naziv za grupu mladih nem. književnika, većinom studenata Univerziteta u Getingenu, koji su 12. 9. 1772. osnovali »savez prijatelja« i nazvali ga »lug« prema Klopštokovoj odi »Brežuljak i lug«. »Lug« je trebalo da označava boravište germanskih muza, nasuprot grčkom Parnasu. Glavni pripadnici ove grupe, koja nije bila dugog veka, bili su J. H. Fos (1751–1826), L. Kr. H. Helti (1748–1776), J. M. Miler (1750–1814), H. Kr. Boje (1744–1806), braća Štolberg, Kristijan (1748–1821) i Fridrih Leopold (1750–1819) i J. A. Lajzevic (1752–1806). Bliski grupi bili su Birger, Kr. D. Fr. Šubart i M. Klaudijus. Glavni književni dokument grupe predstavlja čuveni *Getingenski almanah muza (Göttinger Musenalmanach)* za 1774. *G. l.* je izdanak nem. → **sentimentalizma** i čini u širem smislu jednu struju → **Sturm und Dranga**, mada mu nedostaju elementi titinizma i iracionalizma. Klopštokovi poklonici, mladi ljudi iz ovog saveza prijatelja, većinom severni Nemci, napadaju Vilanda, duh rokokoa i prosvetiteljstva, fr. uticaje, a zalažu se za otadžbinske ideale, za duh »nemstva«, za prevagu mašte nad razumom i za slobodu ose-

ćanja. Najviši su ideali: sloboda, prijateljstvo, vrlina, domovina. Negovali su uglavnom liriku: → **odu**, → **baladu** i liriku blisku »liudu« (→ **Lied**) i nar. pesmi.

Lit.: G. Fricke, *Göttinger Hain und Göttinger Ballade*, 1937; R. Bäskén: *Die Dichter des Göttinger Hains und die Bürgerlichkeit*, 1937; A. Keilsetat, *Der Göttinger Hain*, 1967. B.Ž.

### GINJOL → Lutkarsko pozorište

**GLAGOLJAŠ** – 1. Naziv sveštenika u Hrvatskoj i Dalmaciji koji služi misu na starosl. jeziku iz knjiga pisanih ili štampanih → **glagoljicom**. – 2. Naziv jednog stsl. glagoljskog spomenika (*Kločev glagoljaš*, *Glagolita Clozianus*) iz 11. v. sa osobinama hrv. redakcije. D.B.

**GLAGOLJICA** – Najstarije slovensko pismo, koje je 863. god. sastavio i oblikovao Konstantin (Kiril) Solunski, verovatno po uzoru na gr. minuskulno pismo, ali u majuskulnoj stilizaciji; za glasove kojih nema u gr. jeziku *g.* ima stilizovane oblike nekih slova iz semitskih alfabetâ. Prvobitna glagoljica je oblog tipa (»makedonska *g.*«), da u 13. v. bude potisnuta uglastim tipom (»hrvatska *g.*«). Promena tipa podudara se i sa konačnim potiskivanjem ovog pisma iz Makedonije, gde se *g.* održavala sve do kraja 12. v. uglavnom na području ohridske škole; posle tog vremena *g.* se ograničava na zapadne jugoslovenske zemlje, i to uglavnom na područje čakavskog dijalekta. Ovde će se *g.* održati zahvaljujući, pored ostalog, i knjigama koje su štampane *g.* (Modruš ili Kosinj, 1483. odnosno 1491, a potom Sinj, 1494). Borba za pravo upotrebe *g.* i slovenskog jezika u bogoslužju bila je od posebnog kulturno-istorijskog značaja za hrvatski narod sve do novijih vremena. U paleografsko-morfološkom pogledu, *g.* je prošla sličan put razvoja kao cirilica u sr. v. razlikujući dva osnovna tipa: ustav i poslovno pismo ili brzopis.

Lit.: V. Štefanič, *Glagoljski rukopisi otoka Krka*, 1960; V. Štefanič, *Glagoljski rukopisi Jugoslavenske akademije* I, 1969; »Slovo« 21, 1971, sa bogatim materijalom simpozijuma o glagoljici iz 1969. godine. D.B.

**GLAS** (prema gr. ἦχος) – U vizantijskoj i staroj slovenskoj književnosti oznaka melodijskog obrasca po kome se crkvena pesma peva. Vizantijska crkvena vokalna muzika građena je u sistemu od osam glasova (→ **oktoih**), pri čemu su prva četiri glasa numerisana od 1. do 4, a druga četiri kao »plagalni« 1. do 4; u slovenskoj crkvenoj muzici glasovi se

numerišu od 1. do 8. Glasovi su postepeno nastajali iz melodija grupisanjem i ponavljanjem izvesnih formula po kojima su melodije građene. Po pravilu, svaka pjesma (→ **tropar**, **stihira** i dr.) obeležena je g. po čijoj melodijskoj formuli tekst treba pevati. Gr. su pesme i sastavljane prema određenom melodijskom obrascu, jer je svaki takav »modus« imao svoje emocionalne sadržaje i asocijacije, koje su određivale izbor »glasa« prilikom sastavljanja pesme, ali i ritamskog niza, kolona, odn. stihova u kome je pjesma imala da bude ispevana.

Lit.: D. Стефановић, »Црквенословенски превод приручника византијске неумске нотације«, *Хиландарски зборник* 1971, 2. D.B.

**GLASOVNA SIMBOLIKA** — Naziv je za pojavu u jeziku da elementi zvukovnoga sklopa riječi, glasovi, tačnije fonemi, ne djeluju samo kao nosioci pojmovnoga značenja, nego samom svojom zvukovnom strukturom mogu biti nosioci određene izražajnosti. O tom svjedoče interjeksije kao br! ili ps! ili infiksi pejorativnog značaja — komendija. Po učenju V. Haversa u indoevropskoj se starini u osnovama riječi vokal »u« simbolizirao područje sakralnosti. Glas se ljudskoga jezika proizvodi određenim kretanjama artikulacionih organa, on proizvodi određen akustički dojam, a u riječi ili rečenici glasovi se mogu ponoviti, jednaki ili srodni, ili se mogu staviti u opreku. Na ovim se činjenicama osniva g. s. i u komunikacijskom i u pjesničkom jeziku. Ustvrdilo se u nauci (Aman) da jezik, težeći za što prirodnijom vezom zvuka i značenja u riječi, mimo općih glasovnih promjena mijenja foneme pojedinih riječi tako da djeluju i g. s. I pomicanje artikularnih organa (njem. *Lautgebärde*, fr. *geste articulatoire*), može zadobiti simboličko značenje. Kad se izgovori spoj glasova »pu«, potiskivanje jezika natrag kao i zaokružavanje i ispupčavanje usnica za artikulaciju vokala »u«, pa pojačavanje te kretnje za artikulaciju bezvokalnoga konzonanta »p« daju dojam da govornik potiskuje iz ustiju nešto napolje: tako osnova »pu« — u indoevropskim jezicima znači nešto odvratno, lat. *pūs* — gnoj, staronjem. *fūl* (f iz prijašnjega p) — gnjilo; ta se grupa glasova javlja u interjeksijskima odvratnosti: njem. *pfui*, fr. *poûh*. Na akustičkom dojmu glasova osniva se → **onomatopeja**. Ponavljanje glasova tvori gramatičko sredstvo **reduplikacije**, a vrlo često služi i onomatopeji. Ta »impresivna fonetika« (Gramon) dolazi do izražaja u pojedinoj riječi samo onda ako može pojačati smisao riječi,

inače ostaje nezapažena: niz triju jednakih vokala »o« ne zapažamo u fr. imenici »zoologie«, ali postaje impresivan u »monotone« (Gramon). U stihovima: »Le carillon de Saint Mamet/tinte quand d'or le ciel se teinte« (Zvonjava s crkve Sen Mame/odzvanja kad se nebo oboji zlatom — Rostand, *Les Musardises*) — glagol »tinter« djeluje kao onomatopeja, a → **homonim** njegov »teinter« ne; no umećući oba glagola u isti stih pjesnik ponavljanjem stvara još jaču g. s. Na osnovu naučne diskusije o »impresivnoj fonetici«, odn. g. s., valja ipak, već na osnovu interjeksija, priznati da pojedini fonemi više tendiraju prema jednoj vrsti izražajnosti nego prema drugoj, ali isto tako valja naglasiti da nijedan fonem nema apsolutno jednoznačne izražajnosti. Njem. pjesnik B. H. Brokes (1680—1747) pokušao je 1721. u pjesmi »Tišina nakon jakoga nevremena« opis nevremena simbolički pojačati upotrebom riječi s glasom »r«, dok u dijelovima pjesme prije i poslije toga opisa nema uopće riječi s »r«; ali da to autor sam ne kaže u bilješci, čitalac ne bi opazio. U lirskoj pjesmi se teži za muzikalnošću koja se postiže skladnim rasporedom glasova; pojedini pjesnici nastoje pored toga jezikom svoje lirike proizvesti izrazite muzikalne efekte mnogostrukim ponavljanjem glasova i jakim oprekama (E. A. Po, R. M. Rilke). Termin »muzikalnost« ne smije se poistovetiti s muzikom, on samo ističe težnju pjesnikovu da g. s. snažno dođe do izražaja pored pojmovnoga značenja riječi i rečenice; isto tako kao što i artikulatorna kretanja i onomatopeja ne mogu izraziti drugo do simboličke sličnosti. V. → **eufonija**.

Lit.: H. Ammann: »Wortklang und Wortbedeutung in der neuhochdeutschen Schriftsprache«, *Neue Jahrbücher für Wissenschaft und Jugendbildung*, 1925; W. Kayser, *Die Klangmalerei bei Harsdörffer*, 1932; M. Grammont, *Traité de phonétique*, 1933; B. Vuletić, »Zvukovna dimenzija poezije«, *Umjetnost riječi*, 1968, XII. Z.S.

**GLASOVNE IGRE** — Obično se smatraju posebnim podrazdjelom → **igre riječima**, ali to nije opravdano funkcijom igre riječima. No pojave u jeziku koje se nazivaju g. i. mogu biti i sam izražaj afektivnosti samovoljnom promjenom riječi (u studentata »faks« mj. fakultet), kao i šaljivom ili satiričkom tvorbom riječi ili stvaranjem novih riječi afektivnoga značenja. Takve g. i. kao izražaj afektivnosti valja strogo lučiti od pojave igre riječima.

Lit.: O. Behaghel, »Humor und Spieltrieb in der deutschen Sprache«, *Von deutscher Sprache*, 1927; Z. Škreb, »Značenje igre riječima«, *Rad*

JAZU, 1949, 278; A. Liede, *Dichtung als Spiel*, 1963; K. Riha, *Über Laute*, 1975. Z.Š.

**GLAVE** (prema gr. κεφάλαια — glave, poglavlja) — Čest naziv za književne sastave u sr. v. koji su po svojoj strukturi zbirka aforizama i sentencija, a po tendenciji pouke asketsko-mističnog karaktera. *G.* je kratak paragraf koji sadrži i razvija određenu misao, najčešće plod isihastičke »teorije« (→ **isihazam**). Naziv se proširuje imenom autora (»Glave oca Nila«) ili bližom oznakom sadržine (»Glave poučiteljne«).

Lit.: H. G. Beck, *Kirche und theologische Literatur im byzantinischen Reich*, 1959. D.B.

### GLEDIŠTE → Tačka gledišta

**GLIKONEJ** (gr. γλυκόνειον) → **Logaedski stihovi** u osmercu, nazvani po imenu nepoznatog grčkog, možda helenističkog pjesnika Glikona. *G.* je u stvari poseban oblik horijampskog dimetra: katalektička tetrapodija sastavljena iz tri troheja i daktila. Osnovni oblik mu je  $\bar{U}U\bar{U}\bar{U}\bar{U}\bar{U}\bar{U}\bar{U}$ . Primer: Ποθοῦς: Ἄρτεμιν Ἰοχίον/θεᾶς ἀμφοῖπολον κόρην (Eur. *If. Taur.* 1097–1114). U ovome primeru *g.* je udružen sa horijampskim dimetrom.

V.Je.

**GLOSA** (gr. γλῶσσα — jezik, govor, narječje) — 1. Nerazumljivi izrazi (→ **arhaizmi**, → **dijalektizmi**, rijetke ili nejasne riječi) koje je trebalo objašnjavati; — 2. Prijevod, odnosno objašnjenje riječi ili mjesta u nekom tekstu; — 3. Sabrana objašnjenja riječi ili mjesta; — 4. Naziv ili naslov djela u kojem su sabrane kritičke bilješke ili komentari; — 5. Novinski polemički komentar feljtonističkog značaja; — 6. Stalna pjesnička forma. Od Aristotela naovamo izraz se *g.* povezuje s nekim pojmom što ga je trebalo objasniti (glosirati). Homerске glose potječu čak iz 5. v. p.n.e., (npr. Demokrit), a naročito su ih gajili aleksandrijsko doba i Rimljani (Varo, Festus, Verius Flakus i dr.). Iznalaženje nerazumljivih izraza godilo je aleksandrijskoj učenosti i tzv. Plutovoj renesansi; služilo je za ukrašavanje pjesničkih tvorevina. U sr. v. glosatorska praksa je obilata i, prema načinu, trojaka: *g.* između redaka naziva se *interlinearna*, *g.* u tekstu je *kontekstualna*, dok je *g.* na rubu teksta *marginalna*. Klasična je filologija takvu djelatnost (*glosografija*) skupljala u *glosarima*; poznati su glosari uz Homera, dok je školska praksa usvojila taj način za objašnjavanje djela klasičā uopće. Glosatorska je djelatnost naročito cvala u samostanima, a danas je ne-

iscrпно vrelo za proučavanje jezika i razvoja kulture. Posebna su izdanja po određenom redu složenih *g.* mogla biti podijeljena alfabetski ili tematski. Odatle pojam prelazi u druge znanstvene discipline, prije svega u pravo, dok je danas ostao u novinarsko-političkoj i feljtonističkoj praksi. Pojam je *g.* najpoznatiji, ipak, u smislu stalne pjesničke forme. Tipično španj. (romanska) pjesnička struktura iz sredine 15. (trajala je do kraja 17. st.), koja razvija (glosira) misao prve → **strofe** (→ **moto**) u toliko strofa koliko moto imade stihova, a na način da se na kraju svake strofe ponavlja po jedan stih iz teme. Prvobitno, tema je bila preuzeta iz drugog autora, kasnije je, neovisno o tome, *g.* postala naziv za intelektualno i reflektivno zaoštrenu pjesničku formu od četiri strofe. Kao takva postala je omiljena u romantizmu i simbolizmu (među Nijemcima Fr. Schlegel, L. Uhland i D. von Liliencron). U našim književnostima *g.* je poznata u slov. i hrv. (Fr. Prešern, S. Vraz i O. Župančić).

Lit.: R. Rietzenstein, *Geschichte d. Gr. Etymologika*, 1897; B. Goetz, »Glossographie«, *Realencyklopädie der klassischen Altertumswissenschaft*; H. Janner, »La glosa española«, *Revista de filología española*, 1943, 27; K. Vossler, *Die Dichtungsformen der Romanen*, 1953. J.P.

**GLOSARIJ** (gr. γλωσσάριον — jezičić, docnije rečnik, zbirka glosa) — Rečnik manje poznatih reči i izraza sa tumačenjem ili prevodom dodat uz neki stari tekst; zbirka → **glosa**. Prvi *g.* se vezuju za tumačenje Homera u doba procvata → **aleksandrijske škole**, a razvoj → **filologije** je do kraja antike dao veliki broj *g.* sa objašnjenjima nejasnih reči, izraza i figura. *G.* se zadržao u upotrebi do kasnog srednjeg v. Docnije, *g.* znači dvojezični, višejezični i etimološki rečnik. Up. → **sholion**. H.K.

**GLOSOLALIJA** (ili *glotolalija*; gr. γλῶσσα, γλῶττα — jezik, i λαλία — razgovor, brbljanje) — Govorljivost: — 1. Nizanje besmislenih slogova, jezik dece, mentalnih bolesnika. — 2. Nadahnutā rečitost kao božanski dar. — 3. Nizanje reči bez smisla npr. u → **kletvama** i → **zakletvama**: »Psi, ksi, ksi psi, svi ste psi« (V. Karadžić, *Poslovice*. 4556). S.S.

**GLOTOGONIJA** (gr. γλῶσσα, γλῶττα — jezik, γονή — rađanje) — Spekulativno interesovanje za poreklo ljudskog jezika, razvijeno u antičko doba i kasnije, naročito u 18. v.; u najnovije vreme ima pokušaja da mu se da karakter naučnog istraživanja. R.B.

**GLOTOLOGIJA** (ili *glosologija*, gr. γλῶσσα, γλῶττα — jezik) — Danas rede upotrebljavan sinonim za → **lingvistiku**. R.B.

**GLUMA** (od opšte slovenskog korena *ghlou* — smejati se, šaliti se, igrati) — Delatnost glumca (mimika, gest, kretanje, razne fizičke radnje, govor, pevanje, igra) uz pomoć maske, kostima, scenskog dekora i rekvizita. Ponekad sam dramski autor u svojim indikacijama (→ **didaskalije**) opisuju spomenute elemente a *reditelji* ih prihvata ili sam slobodno određuje. O izvesnim aspektima *g.* može se govoriti već u praistoriji (maskiranje lovaca, igre iznikle iz rada, magijske, obredne, kulturne igre) i najstarijim civilizacijama. Od pojave raznih → **dramskih žanrova** u staroj Grčkoj delatnost glumca postaje jasno diferencirana od drugih aktivnosti, iako u početku pisac → **tragedija** ima i funkciju glumca u predstavi sopstvenog komada. U nekim žanrovima broj glumaca je postepeno rastao, kao i broj statista, čija se funkcija u raznim slučajevima kreće od pukog prisustvovanja na sceni do prilično složenih zadataka. Nekada je postojala težnja da glumci budu specijalisti u tumačenju pojedinih vrsta uloga, tako su postojali razni »fahovi« (tragičari, heroji, komičari, ljubavnici, naivci, intriganti, starci, poverenici, družbenice, sluge, sluškinje, subrete, rezoneri, karakterni glumci, salonski glumci itd.). Danas preovlađuje težnja da umetnost *g.* ne bude strogo specijalizovana, već da isti glumci mogu da glume razne uloge. Ima shvatanja po kojima se *g.* smatra samo vernim tumačenjem dramskog teksta, kao što postoji i težnja da se od glumaca traži manja ili veća nadgradnja (po sopstvenoj inicijativi ili po zahtevu reditelja) tako da drama može da postane samo povod za predstavu. — Glumac može da glumi sam ili sa drugim glumcima, u → **režiji** sopstvenoj, kolektivnoj ili reditelja pojedinca. U *g.* postoje dva osnovna sistema: 1) sistem identifikacije glumca sa ulogom (*g.* proživljavanja) i 2) sistem spoljnog predstavljanja uz unutrašnju distancu i punu kontrolu (*g.* predstavljanja). Prvi sistem više odgovara iluzionističkom (realističkom i naturalističkom), a drugi anti-iluzionističkom pozorištu. U istoriji pozorišta, Stanislavski je bio najizrazitiji predstavnik prvog, a Breht drugog sistema *g.* Brehtov sistem, vezan za → **epsko pozorište**, polazi od unutrašnjeg doživljaja, ali sa namernim, čestim i pravovremenim distanciranjem da ne bi došlo do naturalističkog poistovećavanja s likom.

Lit.: C. Coquelin, *L'art et le comédien*, 1880; K. S. Stanislavski, *Sistem — Teorija glume*, 1945 (prev.); R. Plaović, *Elementi glume*, 1950; T. Cole, H. Chinoy, *Actors on acting*, 1954; D. Diderot, *Paradoks o glumcu*, 1958 (prev.); E. G. Craig, *On the Art of the Theatre*, 1960; J. Kulundžić, *Fragmenti o teatru*, 1965; B. Breht, *Dijalektika u teatru*, 1966 (prev.); B. Gavella, *Glumac i kazalište*; 1967; J. Grotowski, *Towards a Poor Theatre*, 1968; J. R. Evans, *Experimental Theatre from Stanislavsky to today*, 1970; A. Arto, *Pozorište i njegov dvojniki*, 1971 (prev.); T. Guthrie, *On Acting*, 1971. S.B.

**GLUMAC** → **Gluma**

**GOLIJARDI** (lat. *goliardus*, pejorativno od *familia Goliae* — sledbenik proždrljivog Golijata, junaka starofr. epa.) — Sr. lutajući pesnici u Francuskoj, Engleskoj, Nemačkoj i Italiji u 12. i 13. v. Udruživali su se u grupe, lutali od grada do grada i pevali svoje pesme, često veoma raspusne sadržine, pisane srednjovekovnim lat. jezikom, u ritmu narodne poezije i na muziku sakralnih i narodnih pesama. Motivi su: bezbrižna mladost, ženska lepota, čulna ljubav bez predrasuda, vino. Pisali su i satirične pesme, uperene protiv crkve i pape. Osnovna osobina njihove poezije bila je mladalačka odvažnost i otvorenost misli i izražavanja. Najpoznatija zbirka golijardske poezije su *Carmina Burana*, koje je objavio J. A. Šlemer u Nemačkoj 1847. Po *g.* je nazvan → **golijardski stih**. → **Vaganti**.

Lit.: C. Corrado, *I canti dei Goliardi*, 1928; B. I. Jarcho, »Die Vorläufer des Goliars«, *Speculum*, 1928, 3; O. Rojdestvenskaia (Dobiach), *Les poésies des Goliards*, 1931; H. Wadell, *The Wandering Scholars*, 1932; L. Vertova, *Canti goliardici medievali*, 1949; F. J. E. Raby, *History of Secular Lyric Poetry in the Middle Ages*, 1957. M.D.

**GOLIJARDSKI STIH** (→ **golijardi**) ili **vagantski** → **vaganti** — Šestoiktusni stih sa sledećim → **konstantama**: 13 slogova; jaka → **cezura** iza sedmog sloga; akcenat na petom (daktilski završetak na cezuri) i na dvanacstom slogu (ženska → **klauzula**). Evo ga iz poznate »vinske« pesme:

Méum ést propósitum // in tabérna móri,  
Út sint vína próxíma // moriéntis óri.

U → **skandiranju** ili pevanju ostvaruje se i → **iktus** na početku drugog polustiha, pa i na kraju prvog. Nastao oko 12. veka u srednjovekovnoj latinskoj poeziji. Pod uticajem *g. s.* javio se u 15. v. → **poljski trinaesterac**, posredstvom ovog u 17. veku ruski »тринадцатисложник«, (7//6) u srpskoj poeziji.



Lit.: L. W. Beare, *Latin Verse and European Song*, 1957; D. Norberg, *Introduction à l'étude de la versification latine médiévale*, 1958; С. Петровић, »Пољски тринаестераи — извори и традиције«, *Прилози КЈИФ*, 1976, sv. 1–4; D. Ludvik, *Srednjeveške in staronemške verzne oblike*, 1978. Ž.R.

## GONETALICA → Zagonetka

**GONGORIZAM** (šp. *gongorismo*) — Naziv za jedan od tokova barokne poezije u Španiji čiji najznačajniji predstavnik je L. de Gongora (1561–1627). U Španiji se za isti pojam upotrebljavaju i nazivi *kultizam* (*cultismo*) i *kulteranizam* (*culteranismo*). Srodni književni pokreti postoje i u drugim evropskim zemljama toga vremena (→ *precioznost* u Francuskoj, → *marinizam* u Italiji). G. predstavlja težnju da se u poeziji, koja treba da bude »raj zatvoren za mnoge, vrt otvoren za malobrojne« (Pedro Soto de Rohas), uz pomoć rafiniranih izražajnih sredstava ostvari posebna umetnička realnost. Gongora i njegovi sledbenici, ugledajući se na lat. i ital. jezik, stvorili su poseban pesnički šp. jezik čije su najvažnije karakteristike: obilje neologizama, složena sintaksička struktura rečenice u okviru koje je posebno često zastupljena stilski inverzija, bogatstvo i maštovitost u korišćenju stilskih figura, posebno metafore; muzikalnost stiha. Taj jezik je »pesnički jezik u kome metaforične odrednice neprestano stavljaju irealnu prepreku između uma i samog predmeta« (D. Alonso). Gongorizam je u toku 17. v. imao i mnogobrojne pristalice, i protivnike, kako u šp., tako i u hispanoam. kolonijalnoj književnosti.

Lit.: M. Artigas, *Góngora y el gongorismo*, 1927; D. Alonso, *Estudios y ensayos gongorinos*, 1960; R. Jammes, *Études sur l'œuvre poétique de don Luis de Góngora*, 1967; J. L. Aiborg, *Historia de la literatura española, II Época barroca*, 1970; J. M. Blecua, *Sobre poesía de la Edad de Oro*, 1970; A. Collard, *Nueva poesía. Concepción, culteranismo en la lírica española*, 1971; J. de Entrambasaguas, *Estudios y ensayos sobre Góngora y el Barroco*, 1975. Lj.S.

**GORGIJANSKE FIGURE** (gr. σχήματα γοργιανεία, lat. *figurae gorgianae*) — Termin antičke → *retorike*, nazvan po retoru Gorgiji (oko 485—oko 385. pre n.e.). Kao putujući govornik i učitelj veštine ubedivanja izgradio je tip umetničke proze koja na slušaočevu dušu deluje kao lekarsko sredstvo na ljudsko telo (sam Gorgija, u *Pohvali Heleni*). Najizrazitije stilske figure, za koje mu Diodor pripisuje otkriće, jesu → *antiteza*, → *homojoteleuton* i *parisosa*, nazvane zajedno *g. f.* Njima Gorgija

postiže antitetičnost delova rečenice, pojedinih rečenica i broja slogova, sazvučje slogova na početku i na kraju rečenice, i najzad rimovane završetke rečenica: to je i prva pojava → *rime* u evropskoj književnosti (→ *homojoteleuton*).

Lit.: J. C. Robertson, *The Gorgian Figures in Early Greek Prose*, 1893; F. Zucker, *Der Stil des Gorgias nach seinen inneren Form*, 1956. S.S.

**GOTSKI ROMAN** — Vrsta romana punih strave i napetosti koji su bili naročito popularni u Engleskoj poslednjih decenija 18. v. Izraz »gotski« upotrebljavan je u tom periodu za živopisne ruševine i starine. Neki eng. pisci koji su se pod uticajem predromantičarskih struja počeli okretati srednjovekovnoj prošlosti prihvatili su taj izraz, i on se ustalio kao naziv za nova interesovanja, suprotna stavu klasicista, koji su srednjovekovne spomenike smatrali primitivnim i varvarskim. Uskoro zatim atribut »gotski« počeo se primenjivati na romane pune jeze, mračnih zapleta i tajanstvenih događaja, uglavnom zbog toga što se radnja mnogih od njih zasnivala na srednjovekovnim motivima ili se dešavala u srednjovekovnom ambijentu. U tom smislu ovaj naziv je prvi upotrebio H. Volpol, koji je drugom izdanju svoga veoma uticajnog romana *The Castle of Otranto* (*Otrantski zamak*, 1764) dao podnaslov »gotška priča«. G. r. nastao je pod uticajem dela opata Prevosa i nem. folkloru, mada je i u ranijoj eng. književnosti bilo nagoveštaja romana strave i tajanstvenosti. Najtipičniji primeri g. r. su dela En Redklif. Najduži vek, ako se uzmu u obzir brojne poznije verzije i derivati, imao je *Frankenštajn* Meri G. Šeli.

Lit.: E. Margraf, *Der Einfluss der deutschen Literatur auf der englischen Schauerroman*, 1901; A. M. Killen, *Le roman terrifiant ou roman noir de Walpole à Ann Radcliffe*, 1924; E. A. Baker, *The History of the English Novel*, 1951; J. Klein, *Der gotische Roman*, 1975. V.K.

**GOVOR** — 1. U najširem lingvističkom smislu, fonetsko-akustička manifestacija čovekove sposobnosti služenja → *jezikom*, tj. komuniciranje među članovima jezičke zajednice putem artikulisanih verbalnih signala proizvedenih aktivnošću govornih organa. U savremenoj, strukturalnoj ili sistemskoj koncepciji jezika, jezik i g. stoje u odnosu → *kôda* i → *poruke*, ili *sistema* i *procesu*; g. je u suštini jezik u akciji, odnosno aktiviranje jezičkog sistema da bi se proizveo neki na njemu zasnovan i njime omogućen tekst. — 2. U dijalektološkom smislu, lokalni ili društveni varijetet nekog narečja, često podvrsta → *di-*

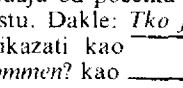

**jalekta**; npr. sarajevski g., istočno-hercegovački g., šatrovački g. U našoj dijalektologiji odomaćena je podela štokavskog dijalekta na ekavski, ijekavski i ikavski g. — 3. U retoričkom smislu, jezički iskaz javnog i prigodnog karaktera, prevashodno predviđen za usmeno kazivanje, iako može biti i napisan da bi bio pročitani (→ **beseda**). Kao osobito cijenjen vid govorne vještine, a unekoliko i kao zasebna književna vrsta, g. je kompoziciono kodifikovan u vreme početaka gr. → **retorike**, uz kasnije modifikacije koje su uneli Aristotel, Ciceron, Kvintilijan i dr.

Lit.: → **Lingvistika**, → **retorika**.

R.B.

**GOVOR PRIPOVEDAČEV** — U usmenom je kazivanju neposredno ostvaren prisutnošću samoga pripovjedača: u štampanom djelu → **epske književnosti g. p.** dolazi do izražaja u njegovom afektivnom učešću u zbivanju djela, npr. uzvičnim rečenicama koje prekidaju tok pripovijedanja, u humorističkoj ili ironičkoj distanciji njegova pripovijedanja kao i u njegovu oslovljavanju čitaoca. E. Zola je u svom eseju o Floberu postavio zahtjev da se g. p. ne smije čuti u djelu te da ono mora da se pripovijeda u neku ruku samo od sebe. Prividan je samo g. p. ako je epsko djelo ispričano u prvom licu, jer se to fiktivno Ja ne mora poklapati sa samim pripovjedačem, a redovito se i kazuje u djelu da u prvom licu pripovijeda fiktivan lik. Po nekim autorima g. p. se široko shvaća kao *stav* pripovjedača prema opisanim pojavama i ličnostima i kao njegov sud o životu.

Lit.: Л. И. Тимофеев, *Теорија књижевности*, 1950 (prev.); E. Lämmert, *Bauformen des Erzählens*, 1954; W. Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk*, 1964, 10; Tz. Todorov, *Les catégories du récit littéraire*, 1966; J. Ihwe, *Literaturwissenschaft und Linguistik*, III, 1972. Z.Š.

**GOVORNA MELODIJA** — Melodija (gr. μελωδία — zapjev, pjevanje, pjesma) govora, tj. sveukupna melodijska strana govora ili većih govornih cjelina, dizanje i spuštanje glasa u toku govornog čina. G. m. je karakteristična za svaki iskaz, za svaki jezik, pa i za svakoga govornika. Tako u našem jeziku, u upitnoj rečenici, npr., g. m. i jačina naglo padaju od početka prema kraju, dok u njem. rastu. Dakle: *Tko je došao?* može se grafički prikazati kao , a njem. *Bist du gekommen?* kao . Usp. i → **intonacija**, → **modulacija**, → **melodija stiha**.

Lit.: R. Peacock, *Probleme des Musikalischen in der Sprache*, 1952. M.Kr.

**GOVORNE IGRE** → **Igre rečima**

**GRACIOSO** (šp. *gracioso* — oštroman, duhovit) — Junak šp. komedije, naročito Zlatnog doba, kasnije nezamenljiv u »malome žanru« (→ **genero čiko**), javlja se pod raznim imenima (*Bobo*, *Simple*, itd.). G. se odlikuje realističnim, narodskim zdravim razumom, govori sočnim, narodskim jezikom, te je često u neskladu s glavnim zapletom i parodira ga.

Lit.: Ch. D. Ley, *El Gracioso en el teatro de la Peninsula (Siglo de oro)*, 1950. T.V.

**GRACIOZNO** → **Ljupko**

**GRADACIJA** (lat. *gradatio* — pojačavanje) — Termin antičke → **retorike**, danas upotrebljavan u dva značenja: — 1. Jedno od najvažnijih načela → **kompozicije** književnoga djela koje treba da stalnim pojačavanjem estetskih dojmova uzdrži napetom pažnju čitaocu ili gledaocu; — 2. Termin za *figuru* → **ponavljanja**, zapravo produženu → **anadiplozu**, u kojoj se u nizu rečenica stalno vraćaju iste riječi na kraju prve i na početku iduće, npr.: »Kaže ropstvo, krije verigu, / Ište zdravje u nemoći, / Kami u cvitju, cvit na snigu, / Snig na suncu, sunce u noći, / Vjeru i ljubav tkogod scijeni / U nekrepkoj naći ženi.« (Gundulić, *Suze sina razmetnoga*, I, 361–366). Ta je figura dobila i ime *lanac* (lat. *catena*). — 3. Danas se termin g. upotrebljava za svaku figuru postupnoga pojačavanja izražaja, a da se pojedini izrazi ne moraju ponoviti: »Sve će se želje tu da probude, / dušine žice sve da progude / Zadićemo svetske kolute, / bogove silne, kamoli ljude; / zvezdama ćemo pomerit pute / suncima zasut seljske stude, / da u sve kute zore zarude, / da od miline duši polude, — / Santa Maria della Salute!« (L. Kostić). Z.Š.

**GRADUS AD PARNAS(S)UM** (lat. uspon na → **Parnas**) — Lat. i gr. rečnik sa oznakama metričkih kvantiteta, rima, sinonima, epiteta i sl., kao pomoć pesniku-početniku. G. a. P. je proizvod pozne srednjovekovne → **filologije** (jedan od prvih poznatih rečnika te vrste je rečnik rima iz Dantea i Petrarke Peregrina Moreta 1528. g.), vidan primer shematizovane poctike i antičkog shvatanja originalnosti. Ovakvi rečnici, naročito rečnik (leksikon) rima, bili su česti u doba → **baroka**, a za naučna proučavanja dragoceni su i danas. V. i → **rimarij**.

Lit.: J. A. Sandys, *History of Classical Scholarship*, 1906<sup>2</sup>; F. Jandebour, *Reimwörterbücher u. Reimwortverzeichnis*, 1926. S.S.

**GRADA** – 1. Pod g. u književnosti široko se podrazumijeva sav onaj materijal koji se nalazi van književnog djela (u prirodi i životu, u literarnoj i kulturnoj tradiciji) i koji tek posredstvom jednog poetskog čina postaje književnoumjetničko djelo. Ovakvo široka i neodređena odredba posljedica je složene strukture književnog djela, čiji su svi slojevi korelativno povezani i teško se mogu razdvajati i posebno definirati. Otuda se pojam g. povezuje i sa ostalim »sadržajnim« elementima književnog djela: → **temom**, → **motivom**, → **sadržinom**. Po nekim novijim shvatanjima g. u književnom djelu ne znači »sirovu g.« iz života ili iz prirode, nego jednu priču, jednu → **fabulu** (eng. *plot*), koja se već oblikovala van književnog djela i koja se kao unutrašnji doživljaj, kao izvještaj o nekom suvremenom događaju, kao historijska, mitska ili religiozna priča, kao već stvoreno književno djelo drugog pisca ili kao samostalno izmišljena radnja novo obraduje. »Tako se pod književnom g. podrazumijeva jedan stvoreni supstrat koji je uzet iz onoga što važi kao g. u prirodnom svijetu i što je već prošlo kroz duhovnu obradu« (E. Frencl). Pisac za svoje djelo uzima, dakle, raznovrsnu g. koju mu pružaju život, prošlost, tradicija i jezik. On je erpe iz različitih izvora. Sve do 18. v. kao g. služili su prvenstveno literarni izvori i kulturna tradicija (mitologija u antičkoj i kasnije u renesansnoj i klasicističkoj književnosti; hronike, ljetopisi, istoriografska djela u Šekspirovim dramama itd.). Romantički pisci su u usmenom predanju i narodnoj književnosti našli bogat izvor tematsko-sižejne g. Istorijski izvori predstavljaju osnovnu g. piscima istorijskih romana. Tako je Puškin za svoju *Kapetanovu kćer* proučavao istoriju Pugačovljeve bune, a kod nas se Šenoa za svoje romane iz hrv. prošlosti (*Seljačka buna*, *Zlatarevo zlato*) obilno koristio arhivskim materijalom. M. Šamić je pokazao u kolikoj mjeri se Andrić služio istorijskim izvorima (arhivskom g., memoarima, pismima) da bi u *Travničkoj hronici* ostvario što autentičniju sliku svijeta koji je opisivao. Realistički pisci su često iskorištavali novinske hronike, kao Flober za *Gospodu Bovari*; Dostojevski se često koristio sudskim hronikama u dnevnoj štampi. Realisti su i inače g. za svoja djela pronalazili u savremenom životu svoga društva, u svijetu koji su neposredno poznavali, pa ih nije privlačila starija, obrađivana književna g. i tradicionalni motivi kulturnog naslijeđa, kao što je slučaj sa mnogim ranijim i kasnijim piscima. Naročitu pažnju skupljanju g. iz savremenog života posvećivali

su naturalistički pisci u drugoj polovici 19. v. »Oni su zaista istraživali život, skupljali i bilježili detalje s ulice i tržnice, iz gradskog i seoskog života, proučavali ljudske sudbine na osnovu razgovora i sudskih rasprava, sistematizirali i upoređivali svoje rezultate« (Flaker). Naturalisti su vjerovali da je g. ne samo tematsko-sižejna već i bitna unutarnja okosnica djela. Tako je Zola isticao da je »piscu prva briga da pribilježi sve što može doznati o svijetu koji želi naslikati... Romansirer će imati samo da logički rasporedi događaje« (*O romanu*). Ali se u tome vidi i osnovni nedostatak ne samo naturalističkog metoda nego i pogrešnog uvjerenja da »sam život piše romane«. Književno djelo se ne stvara samo izborom i logičkim rasporedom g., iako mu to može dati neka osnovna obilježja. Jer g. ostaje mrtva i umjetnički irelevantna materija sve dok se ne uobliči, dok se kvalitativno ne preobrazi i ne ostvari »univerzalnu vrijednost idealnog oblika« (A. Alonso). G. koju pisac upotrebljava značajna je u književnosti po tome koliko je svojom posebnom prirodom postala izraz jedne »dublje misli« – pjesnikovog doživljaja svijeta, koji ponovno oživljava u umjetničkom djelu. Pojam g. treba otuda obazrivo uzimati u obzir prilikom književnokritičkog vrednovanja. G. se oblikuje u književnoumjetničku formu, pretvara se u nju, nestaje u njoj. Otuda je taj element relevantniji kada se uzima kao → **tema** ili kao → **motiv**, pri čemu istraživanje g. postaje predmet → **komparativne književnosti**, a njeno tumačenje se vezuje za istoriju g. ili motiva iz društvene istorije ili klasične mitologije (Cezar, lažni car Dimitrije, Napoleon; Ifigenija, Orest, Amfitrion itd.). – 2. Jedan od osnovnih zadataka nauke o književnosti je skupljanje g., njeno sređivanje i proučavanje (utvrđivanje autorstva, izvornosti, uticaja, vanjskih faktora koji su djelo odredili, istorijskih, filozofskih, društvenih, moralnih i političkih pretpostavki koje su u njega ušle). Proučavanje g. često je neophodno za kritičko ispitivanje i istorijsko razumijevanje književnih djela, ali ovo značajno istraživačko usredređenje može ponekad, naročito u nekim pozitivističkim pristupima, i da odvede istraživača daleko od osnovnih ciljeva istorijskog i kritičkog shvatanja književnosti.

Lit.: A. Alonso, »The Stylistic Interpretation of Literary Texts«, *Modern Language Notes*, 1942, 9; E. Zola, »O romanu«, *O realizmu*, 1948 (prev.); M. Schorer, »Technique as Discovery«, *Hudson Review*, 1948, 1; A. Flaker, »Novela i roman«, *Uvod u književnost*; R. Velek i O. Voren, *Teorija književnosti*, 1966 (prev.); M. Šamić, *Istorijski izvori*

»Travničke hronike« Ive Andrića, 1962; Elizabeth Frenzel, *Stoff-, Motiv- und Symbolforschung*, 1963; F. Jost, *Grundbegriffe der Thematologie*, 1974; W. Theile, *Stoff und Poetik*, 1975. Z.L. -- D.Ž.

**GRADANSKA DRAMA** (fr. *drame bourgeois*, eng. *Domestic Drama*, nem. *Bürgerliches Trauerspiel*) – Vrsta drame čija se radnja razvija u izrazito građanskoj sredini, a može nastati iz sukoba građanske klase u razvoju s aristokratijom, iz konflikta unutar tog samog društvenog sloja ili iz sudara sa sve snažnijom pojavom radničke klase. Ove tri načelne mogućnosti smenjuju jedna drugu u istorijskom razvoju i uporedo odražavaju razvoj građanske klase. Prve primere g. d. nalazimo već u eng. renesansnoj drami (*Arden od Feveršama*, nepoznatog autora, oko 1590, *Žena ubijena blagošću*, T. Hejvuda, 1603). S usponom građanske klase i s pojavom građanske kulture javlja se potreba da se na scenu iznesu etička načela i problemi ovog sloja i to u ozbiljnoj drami (a ne samo u formi komedije, kako je do tada činjeno), jer je istovetnost pogleda na svet ličnosti predstavljениh na sceni i gledalaca bila od znatno većeg moralnog efekta nego hladno divljenje prema junacima velikog klasičnog pozorišta. G. d. se prvo razvija u Engleskoj (gde je uobičajeno korišćenje termina → **domaća drama**), jer je u njoj građanska klasa znatno ranije ojačala, i njenim se prvim, autentičnim primerom može smatrati Liloov *Londonski trgovac* (1731). Liloova drama i Ričardsonovi romani slične sadržine izvršili su snažan uticaj i na kontinentu. Već početkom 18. v. dva osnovna žanra tradicionalnog pozorišta – komedija i tragedija – bivaju zamjenjeni, u tekućoj dramskoj produkciji, jednim novim žanrom → **plačevnom komedijom**, koja je tematski pripremila pojavu g. d.; već se u delima Nivelde de la Šosea *La Fausse anthropathie* (*Lažna netrpeljivost*, 1733), *Le préjugé à la mode* (*Predrasuda u modi*, 1735) i *L'Ecole des amis* (*Škola za prijatelje*, 1737), sreću situacije koje će pozorište u svom daljem razvoju preuzeti i obilato koristiti. No metodičan razvoj žanra odvija se tek u drugoj polovini 18. v., uporedo s pojavom novih filozofskih i društvenih doktrina koje su bile plod građanskog pogleda na svet. Teoretičar g. d. biće Didro: *Entretiens sur le Fils naturel* (*Rasprava o Vanbračnom sinu*, 1757) i *O dramskoj poeziji* (*Dissertation sur le poème dramatique*, 1758). Didro želi da uobičajenu sliku karaktera zameni predstavljanjem socijalnih uslova i da tako stvori jedno novo, »ozbiljno« pozorište, ne više u stihu, već u

prozi, čiji će cilj biti pre svega da pouči. Didroovi stavovi će izazvati snažnu reakciju kod tradicionalnih duhova: njegov *Vanbračni sin*, štampan 1757, biće izveden u *Francuskoj komediji* tek 1771, a njegov *Otac porodice*, napisan 1758, videće scenu 1761. Volter, neprijatelj ovog »bastardnog čudovišta«, sam će napisati nekoliko tipičnih g. d.: *L'Enfant prodigue* (*Rasipni sin*, 1736), *Nanine* (1749), *L'Ecosaise* (*Škotlandanka*, 1760). U Nemačkoj se među pretečama ovog novog žanra nalaze Gotšed, koji se koristi terminom *građanske tužne igre* (*Bürgerliches Trauerspiel*) i Gelert (teoretičar »Weinerliches Lustspiel«), ali Lesing je taj koji u potpunosti prihvata Didroovu građansku polemiku i njegov dramski model, osobito tezu o podređivanju karaktera socijalnim prilikama, i koji se zalaže za nem. dramu u prozi, a po fr. uzoru. Lesingova *Emilija Galoti* (1772) predstavlja model g. d., u kojoj sukob između građanske klase i aristokratije dobija tragične razmere. Iz vremena → **Sturm und Dranga**, koji se u izvesnom smislu oglašuje o g. d., primerom ovog žanra mogu se smatrati Lencove drame *Hofmeister* (*Domaći učitelj*, 1774) i *Soldaten* (*Vojnici*, 1776), kao i Šilerova *Spletka i ljubav* (1783), u kojoj je, po Lesingovom uzoru, naslikan sukob između građanstva i aristokratije. Iz Didroovog *Oca porodice*, te uzorite g. d., nastaje u Nemačkoj niz sentimentalnih »porodičnih komada« (*Familienstücke*) Iflanda i Kocebua, koji su dugo vladali nemačkom scenom, sve do polovine 19. v. Nem. romantičari, osobito A. V. Šlegel, zameraju didroovskoj školi što je izvela na scenu »filištra«, čiji su problemi bez većeg moralnog i filozofskog dometa. Mlada Nemačka obnavlja građanske teme, ali od njih stvara komedije, a ne g. d. Konačno, 1844, s Hebelovim remek delom, *Marijom Magdaleonom*, g. d. ulazi u fazu kritičkog odnosa prema građanskom duhu, u čiju je pohvalu nastala: malograđanski moral i pedantski etos dužnosti i časti okreću se protiv samih njihovih nosilaca i ovde ka sukobu unutar građanskog sloja, individua postaje žrtva sopstvenog društva (O. Ludvig). Na trećem stupnju svog razvoja, koji se poklapa s pojavom realizma i naturalizma, g. d. otkriva životnu laž samozadovoljnog građanstva (Ibzen, Krileža) i često zastupa zahteve radničke klase (Hauptman); na taj način g. d. postaje socijalna drama u užem smislu. Najzad, kritika građanskog društva dobija razmere groteske i karikature s pojavom → **ekspresionizma** i → **nadrealizma** (Vedekind, Kajzer, Gol).

Lit.: A. Eloesser, *Das bürgerliches Drama, seine Geschichte im 18. und 19. Jahrhundert*, 1898; F. O. Nolte, *Early Middle Class Drama*, 1935; J. Pinatal, *Le drame bourgeois*, 1938; R. Mortier, *Diderot en Allemagne*, 1954; A. Nicoll, *A History of British Drama*, 1962; L. Pikuik, *Bürgerliches Trauerspiel und Empfindsamkeit*, 1966; A. Wierlacher, *Das bürgerliche Drama*, 1968; P. Weber, *Das Menschenbild der bürgerlichen Tragödie*, 1976; B. Kahl-Pantis, *Bauformen des bürgerlichen Dramas*, 1977. M.Mi.

**GRAĐANSKA TRAGEDIJA** → **Gradanska drama**

**GRAFOMANIJA** (gr. γράφω — pišem, μανία — ludilo, ludost) — Ludilo pisanja, prekomerna i preterana, tj. bolesna potreba za pisanjem, pri čemu se ne vodi računa o stvarnoj književnoj ili naučnoj vrednosti onoga što se napiše. *Grafoman*, čovek koji boluje od g.; *škrabalo*, *piskaralo*. K.M.G.

**GRAMATIČAR** (gr. γραμματικός — onaj koji zna slova; docnije, gramatičar, čovek koji se bavi jezikom i književnošću) — Pisci gramatičkih gr. i lat. dela, koja su se uglavnom ograničavala na učenje o slovima, akcentima, interpunkciji, i šire na morfologiju. U izučavanje *gramatike* ulazili su i neki elementi retorike, a sintaksa se redje obrađivala. Premda su o jeziku i njegovim pravilima razmišljali već *sofisti*, i zatim Platon i Aristotel, gramatika se iz filosofije jezika izdvojila tek u helenističko doba, sa razvojem filologije i potrebom da se utvrde stariji tekstovi. Gr. g. u pravom smislu te reči, kao Apolonije Diskol ili Dionisije Tračanin, bavili su se pre svega klasifikacijom i terminološkim određenjima. Ona su tako dobra da se i danas upotrebljavaju u gramatici. Prateći jezičku praksu pod pretpostavkom o povezanom i logičnom nastanku kategorija, oni nisu jezik posmatrali istorijski ni komparativno — sem kada su lat. g. prenosili sisteme i termine gr. gramatike u svoj jezik. Pisci gr. i lat. gramatičkih spisa (gr. τέχνη, lat. *ars*), tj. udžbenika, sastavljali su ih često u obliku odgovora i pitanja, a ponekad radi lakšeg učenja, i u stihovima; neke od tih formula uče se i danas u nastavi lat. jezika. Naročita zasluga g. je u tome što su u primerima sačuvali odlomke inače izgubljenih starijih književnih dela.

Lit.: H. Koller, *Die Anfänge der griechischer Grammatik*, Glotta 37, 1958, 5–40; H. Steinthal, *Geschichte der Sprachwissenschaft bei den Griechen und Römern*, repr. 1961 (1890–91<sup>2</sup>). S.S.

**GRAMATIČKA RIMA** — Prosti oblici → **rime**, koji se javljaju na osnovu gramatičkih

paralelizama. Cesto su to neprave rime (asonancne, konsonancne, približne itd.). Karakteristična je za usmenu poeziju i obično za prvo razdoblje pisane poezije, npr. ruske i srpske. Evo nagomilane imeničke i glagolske g. r. u usmenoj poeziji: *gorama — vodama — strjelama, — stranama: pjevajući — kopajući — kukajući*. Primer takvih g. r. iz dva Orfeltnova katrena: *vāzmūti — prēvrāti, prēvāriše — zatōčiše; moje — svoje, žalosti — hrabrosti*.

Lit.: → **Rima**. Ž.R.

**GRANICE REČI** — Granice između reči ili → **akcenatskih celina** u raščlanjenom govornom lancu, koje u stihu predstavljaju jedan od ritmičkih signala. Razlika između pojmova g. r. i granica akcenatskih celina vidi se npr. u ovom retkom obliku usmenog *trohejskog* → **deseterca**: »Sirōtinja: te je / pozdravila«, u kome je na → **cezuri** g. r. sačuvana, a granica akcenatskih celina pada iza druge enklitike, podudarajući se sa pomerenom → **polukadencem** iza šestog sloga. Zato se kaže da je cezura stalna (ponekad pokretna) *granica reči*. Termin potiče od O. Brika (»словесные разделы«, »словоразделы«) a B. Tomaševski ga je afirmisao statističkim ispitivanjem. Odnos između varijanti rasporeda g. r. i varijanti rasporeda akcenata veoma je složen i nedovoljno proučen. Smatra se da je uloga g. r. važnija u variranju ritma trosložnih nego dvosložnih → **metara**. G. r. sa kojima se podudara kraj stope zovu se → **dijareze** (bilo stalne bilo pokretne). Kao opozicija terminu dijareza upotrebljava se termin *cezura* u drugom značenju: padanje granica stopa unutar reči. U tom smislu → **polustihovi** u srphrv. trohejskim stihovima po pravilu su odvojeni stalnom dijarezom, dok polustihove u jambu obično razdvaja — cezura, sekući »stopu«. Kao i → **klauzule** i g. r. mogu da se klasifikuju prema završecima reči koje prethode granici (muške, ženske, daktilske, hiperdaktilske). — U srphrv. stihu g. r., naročito cezura, imaju značajnu ulogu ritmičkih signala. Ipak ni iz doslednog trohejskog rasporeda granica ne mora da rezultira metričko-ritmički organizovan stih. Tako npr. trohejski deseterac tipa 4//4+2 (»Boga / moli // Jugovića / majka«) prestaje da bude stih u strukturi 2+4+2+2 (»Majka / Jugovića / boga / moli«), iako sve g. r. padaju ispred neparnih slogova (jakog vremena stih). S druge strane, stih »Bre / viknuše // ti / laki / čauši« predstavlja običnu pojavu, iako u njemu, osim iza četvrtog sloga, g. r. padaju ispred *burnih* slogova. Od odnosa između rasporeda akcenata i g. r. zavisi → **fraziranje**

kao zvučno-ritamska linija stiha. Neki izjednačavaju g. r. sa → **pauzama**, iako postoji bitna razlika: svest registruje sve g. r. u stihu, ali pauze na njima, čak ni na cezuri ne moraju da se ostvare. Često se g. r. izjednačavaju sa → **fraziranjem**.

Lit.: P. Jakobson *O češkom stihu* ... 1923; O. M. Брик, »Ритм и синтаксис«, *Новый Лезф.* 1927, 3–6; *Michigan Slavic Materials*, 1964, 5; Г. А. Шенгели, *Трактат о русском стихе* 1923; Б. В. Томашевский, *О стихе*, 1929; P. Jakobson, »Болгарский пятистопный ямб в сопоставлении с русским«, *Сборник в честь проф. Л. Мулетич*, 1933, 108–117; Isti, »Über den Versbau der serbo-kroatischen Volksepen«, *Archives Néerlandaises de Phonétique Experimentale*, 1933, VIII–IX, 135–144; K. Тарановски, Руски дводелни ритмови, 1953; Isti, »Принципи српскохрватске версификације«, *Prilozi KJF*, 1954, XX, 1–2; M. Franičević, »O nekim problemima našega ritma...«, *Rad JAZU*, 1957, 313, 5–187; И. Н. Голенищев-Кутузов, »Словораздел в русском стихосложении«, *Вопросы языкознания*, 1959, 4; С. П. Бобров, »Синтагмы, словоразделы и литаврды: понятие о ритме содержательно-эффективном и о естественной ритмизации речи«, *Русская литература*, 1965, 4; 1966, 1; K. Тарановский, »Основные задачи статистического изучения стиха«, *Poetics-Poetika-Поэтика*, II, 1966, 173–196; 36. *Теория стиха*, 1968; M. Л. Гаспаров, *Современный русский стих*, 1974; Ж. Ружић, *Српски јамб и народна метрика*, 1975, pos. str. 62, 81–90, 245–254. Ž.R.

**GRECIZAM** (lat. *graecismus*) – Riječi, izrazi, morfološke tvorbe i sintaktičke konstrukcije preuzete iz gr. u koji drugi, isprva osobito u lat. jezik. Pri tome se kao g. shvaćaju samo takve posuđenice kod kojih govornici još osjećaju gr. porijeklo; kad se s vremenom svijest o tome izgubi, kao kod naših riječi *rubac*, *kit*, *hiljada*, *andeo* i dr., onda se više ne govori o g. Z.D.

**GROBLJANSKA POEZIJA** (eng. *Graveyard Poetry* – grejvјard poetri) – Naziv jedne struje u eng. predromantičarskoj književnosti 18. v. u kojoj motiv groblja, grobnice ili groba služi kao polazna tačka za razmišljanja o neizbežnosti smrti i prolaznosti ovozemaljskih stvari. Pesme ove grupe predstavljaju reakciju na racionalizam prethodnog perioda i nadovezuju se na opšte tendencije poezije → **sentimentalizma**, naročito na onu njenu struju koja je pogodovala širenju kulta melanholije. Naglašavanje jezovitih fizičkih pojedinosti povezanih sa smrću, sahranjivanjem i truljenjem često se u g. p. prepliće s idejama hrišćanske apologetike i širim meditacijama o čovekovoj sudbini. Posle objavljivanja nekada veoma popularnih spevova *Grob (The Grave)*, 1742. R.

Blera, i *Žalopojka, ili noćne misli o životu, smrti i besmrtnosti (The Complaint or Night Thoughts on Life, Death, and Immortality)*, 1743. E. Janga, motivi g. p. bili su preneti i u druge evropske književnosti, naročito nem. i fr. Najlepsi plod ove predromantičarske struje je »Elegija napisana na seoskom groblju« (»An Elegy Written in a Country Churchyard«), 1751, T. Greja.

Lit.: J. L. Kind, *Edward Young in Germany*, 1906; F. Baldensperger, »Young et ses Nuits en France«, *Etudes d'histoire littéraire*, 1906; A. L. Reed, *The Background of Gray's Elegy*, 1924; Д. Живковић, »Одједи *Нoћних мисли* Едварда Јанга код Стерије и код српских песника у првој половини XIX века«, *Зборник за историју књижевности Одељења литературе и језика САНУ*, 1972. V.K.

**GROTESKA** (ital. *grottesco* od *grotta* – spilja) – Karikaturalno-fantastična i iskrivljena slika stvarnosti, koja ne izaziva komična, već zastrašujuća osjećanja. Naziv je dobila po podzemnim razvalinama antiknih terma i palata, nazvanim spiljama, a naročito po palati Titusa u Rimu, gdje su nađene neobične slikarije na kojima su neprirodno i paradoksalno spajani biljni, životinjski i ljudski dijelovi, te je u početku vezana isključivo za slikarstvo. Kao izraz suprotstavljanja općeprihvaćenim shvaćanjima i vjerovanjima i kao znak otuđenosti od svijeta, naročito je prisutna u epohama u kojima se razbija vjera u racionalne i prirodne osnove na kojima je izgrađen svijet i u kojima fantazija gradeći sliku raspadanja određene duhovne strukture prelazi sve granice prirodno mogućeg i racionalno prihvatljivog. Te epohe su kasni srednji vijek, → **romantizam** i savremena književnost, počevši od njenog velikog prethodnika Bodlera. Međutim, g. je najizrazitije prisutna u → **ekspresionizmu** i → **nadrealizmu**, kao i u savremenoj književnosti alienacije i apsurdna. Inače, na groteskne oblike nailazimo već kod Bokača, Rablea i Servantesa. Među romantičarima o g. je posebno pisao V. Igo u predgovoru *Kromvelu*, a najpoznatiji su pisci i pjesnici u čijim djelima nalazimo njene elemente u njem. književnosti Žan Paul i E. T. A. Hofman, u anglo-američkoj Bajron, E. A. Po i Dikens, a u rus. Gogolj. Noviji majstori g. su kod Nijemaca, između ostalih, F. Kafka, H. Man, B. Breht, G. Gras, Drenmat, među Rusima Andrejev, Bulgakov, Englezima, odnosno Americancima M. Tven i O. Haksli, a među ostalim evropskim piscima Pirandelo, Čapek, Beket i Jonesko (→ **drama apsurdna**). U našoj literaturi sa g. se susrećemo već u narodnoj književnosti, i

to u pripovijetkama. Tako je, npr., kod V. Karadžića objavljena, pripovijetka *Mededović*, po nekim svojim strukturalnim elementima g. U jugoslov. književnostima takođe možemo naići na g. kod nekih pisaca. Tako se, npr., kao groteskne slike mogu shvatiti mnoge situacije u alegorično-satiričnim pripovijetkama R. Domanovića («Danga», «Stradija», «Mrtvo more» itd.). Sa g. se susrećemo i u prozi sloven. pisca S. Jenka, u kojoj u suštini tragične ličnosti igrom slučaja dolaze u groteskne situacije, kao i u njegovom parodičnom epu *Ognjeplamtič*, u kojem se groteskni dojam ostvaruje dosljednom degradacijom i banalizacijom emocionalnosti i misaonosti karakterističnih za romantizam. Ipak, o g. u našim književnostima više možemo govoriti tek od → **moderne**. Tada ona postaje bitan elemenat u Matoševoj prozi, a neke njegove pripovijetke, kao «Iglasto čeljade», tipične su g. Njeni elementi su prisutni i u prozi I. Cankara, a najizrazitiji su u *Kući Marije Pomoćnice*. Na groteskne situacije, nešto kasnije, nailazimo i u Andrićevom *Putu Alije Đerzeleza*, a kod Križe, naročito u pripovijetkama ciklusa *Hrvatski bog Mars* i u romanu *Povratak Filipa Latinovića*, g. postaje čak dominantna. Sa g. se, također, susrećemo i kod R. Petrovića, a njenih elemenata ima i u prozi M. Nastasijevića, zatim kod S. Kolara, P. Šegedina, O. Davića, R. Marinkovića, C. Kosmača i M. Bulatovića. Naravno, u raznim epohama i kod raznih pisaca oblici g. se mijenjaju, kao što je različita i njena funkcija u djelu. Ipak, za g. je karakteristično da otvara svoje posebne uvide u prirodu realnosti tako što na alogičan i paradoksalan način dovodi u vezu obično nespojive, dispartate, elemente, naročito komično i jezivo ili komično i tragično, te tako depatetizira ono što predstavlja, i otkriva u tome neki sarkastični nesklad. U postizanju takvog umjetničkog dejstva g. se često služi i fantastičnim, pretjeranim karikiranjem koje dovodi oblik do izobličenja, a smisao do besmisla.

Lit.: K. F. Floegel, *Geschichte des Grotteskkomischen*, 1788; Th. Wright, *A History of Caricature and Grottesque in Literature and Art*, 1875; H. Schneegans, *Geschichte der Grotteske und Satire*, 1894; M. Untermann, *Die Grotteske*, 1929; R. Pernusch, *Das Grotteske*, 1954; M. Dimić, *Das Grotteske in der Erzählung des Expressionismus*, 1960; M. Dimić, «O grottesknom», *Putevi*, 1960, 7–8. G. Mensching, *Das Grotteske in modernen Drama*, 1961; W. Kayser, *Das Grotteske*, 1961<sup>2</sup>; W. von O'Connor, *The Grottesque*, 1962; G. R. Tamarin, *Teorija grotteske*, 1962; L. B. Jennings, *The Ludicrous Demon*, 1963; I. Drewitz, «Grotteske Literatur», *Merkur*, 1965; A.

Clayborough, *The Grottesque in English Literature*, 1965; Th. Cramer, *Die Grotteske bei E. T. A. Hoffmann*, 1966; A. Heidsieck, *Das Grotteske und das Absurde im modernen Drama*, 1969; F. K. Barasch, *The Grottesque*, 1972; F. Heuer, *Das Grotteske als poetische Kategorie*, 1973. J. M.

**GRUPA 47** (nem. *Gruppe 47*) – Naziv za grupu zapadnonem. književnika koju je 1947. osnovao H. V. Rihter. *G. 47* je obrazovana radi pomaganja novih talenata i tendencija u zapadnonem. književnosti. Osnovni oblik rada su godišnja zasedanja, na kojima članovi čitaju svoja dela. Mada nije imala čvrst program («Gruppu 47 karakteriše zbir njenih disharmonija» – V. Jens), grupa je pre svega okupljala književnike modernog izraza i naprednih društvenih pogleda. *G. 47* je odigrala veliku ulogu, naročito u prvih petnaest godina posle 2. svetskog rata, kada su njeni članovi izgrađivali književnost na potpuno novim osnovama i borili se protiv konzervativizma u književnim shvatanjima; danas, međutim, *G.* kao organizovani književni činilac ima mnogo manji značaj. Među članovima *G.* nalaze se, ili su se nalazila, najpoznatija imena savremene zapadnonem. književnosti, kao što su H. Bel, G. Gras, Z. Lenc, I. Ajhinger, I. Bahman, M. Valzer, U. Jonson, P. Celan, H. M. Encensberger, G. Ajh i dr.

Lit.: *Almanach der Gruppe 47*, 1962; R. Lettau, *Die Gruppe 47*, 1967; S. Mandel, *Group 47*, 1973; F. Kröll, *Die Gruppe 47*, 1977. B. Ž.

**GUSLAR** – *Pevač* narodnih epskih pesama uz pratnju gudačkog narodnog instrumenta *gusala*, poznat kod nas, a i kod drugih slov. naroda (npr. Čeha), od davnina. Svedočanstva o pevanju uz gusle javljaju se već u srednjem veku. U 10. v. bug. prezviter Kozma pominje gusle i «besovske pesme» prostog naroda, a arapski putnici beleže da su Sloveni u to doba upotrebljavali gusle. Za Stevana Prvovenčanog kaže Teodosije (13. v.) da je za stolom razveseljavao »guslama, kao što je običaj samodržaca« (V. Latković). Naziv instrumenta pominje se na našem jeziku u jednom dokumentu iz dubrovačkog arhiva (1547), pisanom na ital. jeziku, gde je opisan *slepi guslar* i *guslanje* u Dubrovniku (M. Pantić). *Gusle* i *guslare*, koji pevaju »stare pisme« pominje i A. Fortis (1774), a I. Lovrić (1776) opisuje »glazbeni instrument uz koji se pjeva«, načinjen »od jedne same žice, sastavljene od mnogo spojenih konjskih struna«, kao i gudalo. I. Lovrić uočio je i stvaralački, a ne samo improvizacijski, udeo *slepih guslara*. Tokom 19. v. kod nas je preovladao u književnosti i govoru

oblik *guslar* (u Karadžićevom *Rječniku* 1818. god. unesene su ove reči: *guslanje*, *guslati*, *gusle*), ali se dugo čulo i *guslač*. → **Narodna epska pesma** najčešće se peva uz gusle pa je g. isto što i *pevač*. V. Karadžić piše da je početkom prošlog veka bilo mnogo g. južno od Save i Dunava, naročito u planinskim predelima. To su najčešće sredovečni ljudi, većinom učesnici u bojevima i ljudi koji su dosta putovali, kiridžije. Od davnina je poznat guslar-slepac, koji se pevanjem prehranjuje. Profesionalni guslari-slepci neguju pevanje narodnih epskih pesama, kao i poseban način pevanja da bi isprosilili milostinju (→ **slepačke pesme**, → **klanjalica**). Ovakvih pevača bilo je i u krajevima preko Save i Dunava, a među njima su poznate i slepe žene-guslarke. Još jedan vid profesionalnih pevača-guslara održao se do početka ovog veka u Bosanskoj Krajini. To su pevači muslimanskih pesama krajišničkog tipa (→ **krajiške pesme**), koje su držali begovi-mecene. Najčuveniji i najbolji pevači-guslari, od kojih je beležio Karadžić

bili su: Filip Višnjić, Starac Milija, Starac Raško, Stojan Hajduk, Đuro Milutinović, slepe pevačice Živana, Jeca i Stepanija. G. su stvarali i prenosili našu epsku tradiciju a ima dokaza da su u prošlosti profesionalni g. učili pevati i gudeti (tzv. slepačka akademija u Irigu; slepa Živana iz Zemuna bila je učiteljica, »majstorica« guslarke Jece). Vrsni g. i stvaralac Filip Višnjić postao je simbol narodnog pesnika, sinonim ustaničke epske poezije prvog srpskog ustanka. Visokim kvalitetom izvorne poezije i snažnom epskom uobraziljom, Višnjić je trajno, istorijski i poetski, obeležio jedno vreme, pobunjenički i slobodarski duh naroda.

Lit.: B. С. Караџић, *Српске народне пјесме*, IV, 1833 (Predgovor); V. Latković, »O pevačima srpskohrvatskih narodnih epskih pesama do kraja XVIII veka«, *Prilozi za književnost, jezik, istoriju i folklor*, 1954, knj. XX, sv. 3–4, str. 184–202; A. B. Lord, *The Singer of Tales*, 1960; M. Pantić–Surer, *Filip Višnjić – pesnik hune*, 1956; М. Панџић, »Народна песма и њени певачи у Дубровнику у 15. и 16. в.«, *Зборник Мат. срп. за књиж. и језик*, XIX/1, 1971; В. Недић, *Вукови певачи*, 1981. R.P.



---

# H

---

**HAGIOGRAFIJA** (prema gr. ἅγιος – svet, γράφο – opisivati) – Izraz kojim se u nauci o književnosti tokom 19. i 20. v. često označava književni rod sr. biografije svetih lica (→ **žitije**). Za razliku od → **biografije** u antičkom i modernom smislu, *h.* je kulturni i poučni tekst, kojim se slika ideal svetog hrišćanskog života. Natprirodni događaji i dejstva (čuda) važan su element hagiografije, mada se ona i pored toga smatra dragocеним specifičnim istorijskim izvorom. Opis čuda je najčešće autentično svedočanstvo o sredini i pojedinoštim svakodnevnog života, o naravima, načinu života, običajima.

Lit.: Л. А. Дмитриев, *Жанр севернорусских житий*, ТОДРЛ, 1972. 27. D. V.

**HAIKU** – Skraćena i stilizovana forma japanske Haikai poezije ili Henga (lančano povezanih stihova). Reč *h.* pojavila se već u 1663. i 1683, kada su izašle dve značajne knjige o Haikai poeziji. Za vreme Edo Ere (1600–1867) *h.* je postao uobičajeni izraz, ali još nije definisan; što se odigralo tek za vreme Meidi Ere (1867–1912), kada je Mašaoka Šiki (1867–1902) osnovao Japansku Školu Poezije. Tada je reč *h.* definitivno zamenila termin *hokku*, koji se dotad upotrebljavao. *H.* se obično definiše kao kratka pesma od tri stiha od ukupno 17 slogova, raspoređenih prema sledećem metričkom ritmu: 5:7:5. U evoluciji *h.* poezije još uvek se naziru oblici i sadržine bliski izvornim stihovima *henga* i *hokku*. Pored osnovne versifikacione strukture: 5:7:5 postoje takode stihovi sa takozvanim »suvišnim slogovima« i »nedovoljnim brojem slogova«. Ima stihova sa »pauzom« (dijare-

zom) i bez »pauze«. Dijareza je obično na kraju prvog, ili na kraju srednjeg stiha. Što se sadržine tiče, postoje stihovi gde se pauza u smislu poklapa sa pauzom forme, ali postoje i stihovi sa cezurozom bez prekida smisla. Kada je pauza forme u sredini stiha, predah u smislu se poklapa sa njom. Prve *h.* pesme, u smislu *haikai*, mogu se naći već krajem Muromaci Ere (1392–1573). Početkom Edo Ere (1600–1867) primećuje se znatan razvoj, a pogotovu od 1663. Prve čuvne škole *h.* osnovali su Basōvi savremenici: Macunaga Teiteku (1571–1653) (Teimon škola) i Danrin (Danrin škola). U to vreme piše *h.* i čuveni prozni pisac Tihara Saikaku (1642–1693). Za vreme Genroku Ere (1688–1704) Macuo Basō je odstranio komične elemente, unoseći nove nijanse čiste profinjene lepote i jedinstvene senzibilnosti. Apoteozom Basōovog stila smatra se ova pesma: »Puru ike ja – kawazu tebi komu – mizu no oto« – Staro »jezerce« – uskoči žaba! – Zvuk vode«. Ovaj *h.* se zove Basōov »večni stih«. Deset Basōovih učenika su stvorili svoje pesničke škole, a u Meidi Eri je osnovana Japanska škola *h.* M. Sikija. Jedan od najčuvenijih pesnika *h.*, svih doba, bio je Kobajaši Issa (1847–1915).

Lit.: R. H. Blyth »Haikai, and Haiku«, *The nippon gajutsu shinkokai*, 1958; Haiku, 4 vols, 1949–1952; A. Miyamori, *An Anthology of haiku: ancient and modern*. Tr. and annotated by Maruzen, 1932; M. Crnjanski, »Pesme starog Japana«, *Letopis Matice srpske*, 1927, knj. 311, str. 127–147; M. Crnjanski, »Haikai«, *Letopis Matice srpske*, 1927, knj. 312, str. 292–303; Đ. Vladimirić, »Japanska haiku poezija«, *Enciklopedija moderna*, 1967, str. 3–4, 35–46; I. Sekulić, »Povodom Antologije ja-

*punskih pesama* M. Crnjanskog«, *Sabrana dela*. VII, str. 82–85. D. R.

**HAIN-TENI** (malgaški *hain-teny* — mudre reči) — Improvizovani pesnički dvboj rečima između dvojice mladih. Živi kao pesnička zabava na raznim poselima na Madagaskaru. U ovakvom pesničkom turniru dolazi do izražaja maštovitost, dosetljivost, sposobnost improvizacije. Ko je u svemu tome uspešniji, postaje pobeđnik. Slične su igre poznate u Grčkoj, kod Indonežana, kod Eskima i drugih naroda sveta (→ **tencona**).

Lit.: J. Paulhan, *Les Hain Tenys merinas*, 1939<sup>2</sup>. R. J.

**HAJDUČKE PESME** (hajduk od tur. *haydud*, *haydut* — drumski razbojnik, ili mađ. *hajtó* — gonič stoke) → **Narodna pesma** (→ **Junačka pesma**) u desetercu koja opeva podvige i događaje iz života hajduka. Prema podeli V. Karadžića spadaju u pesme srednjih vremena. U njima su hajduci shvaćeni kao borci protiv Turaka, iako hajdučiju kao pojavu sretamo i ranije, u vreme srednjovekovnih feudalnih država, a i kasnije na područjima van događaja tur. vlasti, gde su se akcije odmetnika često usmeravale ka sticanju plena. Pod Turcima broj hajduka se povećavao ukoliko je njihova uprava bila teže podnošljiva. Njihov broj raste počev od 16. v. sve do početka prvog srpskog ustanka. U narodnoj poeziji, osobito u 19. v., epskom idealizacijom izgrađen je lik hajduka prvenstveno kao hrabrog ratnika i antiturskog borca. Krug *h. p.* je jedan od najbrojnijih u našoj epici, a sačinjavaju ga, pored pojedinačnih pesama (o starom Vujađinu, Malom Radojici, Kostreš Harambaši i dr.), uglavnom brojne grupe pesama o najpopularnijim, istorijski poznatim hajducima 16. i 17. v., o Starini Novaku, Mihatu Tomiću i Baju Pivljaninu. Uz njih, kao harambaše, opevaju se podvizi članova njihovih družina, te se oko ovih ličnosti i određene tematike počela vršiti posebna ciklizacija unutar velikog kruga *h. p.* U njima hajduke karakteriše, pored ogromne snage i junaštva, izdržljivost, lukavstvo i čvrstina da se i najteže muke podnesu. Ovi junaci su popularni na celom području srpskih epika, a brojne pesme o njima nalazimo počev od najstarijih deseteračkih zbirki, pa sve do zapisa prve polovine 20. v. → **Bugarštice**, osim pojedinačnog pomena imena, ne pevaju o hajducima. O Starini Novaku ili Debeliću Novaku pevaju i maked., bug. i rum. narodne pesme. Up. → **klefske pesme**. (V. i *Narodni junački ep; Narodna epska pesma*).

Lit.: П. Поповић, *Преглед српске књижевности*, 1919<sup>3</sup>; В. Ђурић, *Српскохрватска народна епика*, 1961; S. Nazečić, *Iz naše narodne epike*, I, 1959; Sv. Koljević, *Naš junački ep*, 1974; R. Samarđžić, *Usmena narodna hronika*, 1978. V. N.

**HAMARTIA** (gr. ἁμαρτία — pogreška, zabluda) — Po Aristotelu, uzrok zbog kojeg dramska radnja ima tragičan završetak, odnosno uzrok junakovog »prelaska iz sreće u nesreću«. Tragični junak čini neku veliku pogrešku iz neznanja, u zabludi, time se ogrešio o božanske (sudbinske) sile, koje nad njim vrše odmazdu odvođeći ga u neminovnu propast, a ova, izazivajući osećanja straha i sažaljenja, vodi ka → **katarsi**. Tipičan primer *h.* predstavlja Sofoklov Edip koji ubija oca i ženi se majkom u neznanju. Aristotelovo učenje o junakovoj → **tragičkoj krivici** osnov je većine potonjih tumačenja tragedije.

Lit.: O. Hay, »Hamartia«, *Philologus*, 1928, 3; → **tragedija, antička**. T. V.

**HAMASA** (ar. *Hamāsa* — hrabrost, junaštvo) — Naslov izvesnog broja pesničkih → **antologija** u ar. književnosti. Ove antologije obuhvataju izabrane izvode po osećanju samog antologičara, a sredene su ili po rodovima ili po temama. Prvobitno, *al-Hamasa (stihovi o ratnim podvizima)* je bio naslov prvog i najdužeg poglavlja čuvene i najstarije antologije pesnika Abu Temama (231 – 846), pa je kasnije tek preuzet kao ime za cela dela. Toliko je postao uobičajen da je često potiskivao i ime neke antologije koje joj je sam autor dao. Termin se susreće i u pers., tur. i urdu literaturi. M. Đu.

**HANSVURST** (nem. *Hanswurst*) — Komično lice, prvobitno tip lukavog, debelog (nem. *Wurst* — kobasica) salcburškog seljaka, glavni lik u komediji bečkog baroknog i narodnog pozorišta. Nastao kao samostalna figura oko 1700. g., *h.* vuče korene iz srednjovekovne → **pokladne igre**, komedije eng. putujućeg pozorišta i → **kommedije dell'arte** i predstavnik je komike narodnog vica i lakrdije. Gotšed je svojom reformom nemačke drame u 18. veku proterao *h.* iz nemačke komedije.

Lit.: E. Heyck, *Hanswurst*, 1928; W. Meyer, *Wesen und Werden des Wiener Hanswursts*, 1932; H. Hohenemser, *Pulcinella, Harlekin, Hanswurst*, 1940; O. Rommel, *Die Alt-Wiener Volkskomödie*, 1952; A. Nicoll, *The World of Harlekin*, 1963; W. Zitzenbacher, *Hanswurst und die Feenwelt*, 1965; E. Catholy, *Komische Figur und dramatische Wirklichkeit*, 1966; W. Promies, *Der Bürger und der Narr*, 1967. D. Mi.

**HAPLOLOGIJA** (gr. ἁπλόος — jednostavan, jednostruk, λόγος — reč, govor) — Vrsta → **sinkope** ili slogovne disimilacije (razjednačavanja) pri kojoj se reč — najčešće složenica — pojednostavljuje izostavljanjem jednog od dva uzastopna jednaka sloga; npr. mineralogija m. minera/ologija, tragikomedija m. tragiko-komedija, Tankosić m. Tankokosić. Ova redukcija, češća kod običnijih reči, zaobilazi sasvim retke učene ili knjiške reči, pa tako ni sam termin *h.* ne ilustruje pojavu koju označava.

R.B.

**HARDŽA** (ar. *harğa*, šp. *jarcha*) → **Muvešeh**

**HARLEKIN** → **Arlekin**

**HARMONIJA** (gr. ἁρμονία, nem. *Harmonie*, eng. *harmony*, fr. *harmonie*, ital. *armonia*, rus. *гармония* — sklad, saglašavanje delova u jednoj celini; sazvučje, saglašavanje prema estetskim zakonima) — *Uopšte h.* predstavlja (organsko) jedinstvo u mnogostrukosti, odn. posebnu vrstu poretka, čiji se različiti delovi uzajamno potpomažu i susstiču u jednom zajedničkom rezultatu. Ideja *h.* nalazi se već u osnovi pitagorejskog učenja o harmoniji sfera, održava se zatim neprekidno dalje i javlja u novom obliku u novom veku, i to u Šeftsberija, Bruna, Lajbnica, Getea i u nemačkom idealizmu. — *Posebno* estetičko značenje, u muzici pre svega, kao estetski kvalitet koji nastaje istovremenim slušanjem više muzičkih tonova; otuda *h.* znači i muzičku nauku o upotrebi akorada. Shćeno se može govoriti i o harmoniji boja u slikarstvu. — U naše doba, u vezi s razvojem moderne umetnosti, postaje očigledno da su naš sluh, kao i naš vid, istorijski promenljivi, pa se u mnogome dovode u pitanje klasične predstave o *h.*

M.D.

**HEDONISTIČKO SHVATANJE KNJIŽEVNOSTI** → **Funkcija književnosti**

**HEFTEMIMERES** (gr. ἑφθήμερης — koji je sastavljen od sedam poludelova) → **Cezura** iza sedme polustope, što u → **heksametri** znači iza četvrte → **arze** (muška cezura): — UU—UU—UU— // UU—UU—U, npr. u šestoakcenatskom prevodu M. Đurića *Ilijade* (I, 251):

Štono se / zajedno / rodiše / s njim // i od/rastoše / nekad.

Često dolazi uz cezuru → **pentemimeres** i → **kata triton trohejon**. U → **jampskom trimetru** *h.* seče četvrtu stopu: U—U— / U—U //

— / U—UU, npr. u silabičko-tonskom prevodu M. Đurića Euripidove *Medeje*: »Bada-va, dečo mōja, // jā othranih vās«. Ž.R.

**HEKSAMETAR** (gr. ἑξάμετρον — šest mera) — Stih od šest metričkih jedinica. Najpoznatiji i najvažniji je daktilski heksametar (*versus heroicus*), koji se sastoji od šest stopa → **daktila** (—UU), s tim što u šestoj uvek nedostaje jedan slog (→ **katalektičan stih**). Ta poslednja stopa može da bude → **spondej** ili → **trohej**, ali nikada *daktil*. Shema klasičnog *h.*: — UU/—UU / —UU / UU / —UU —U. Najduži oblik ima 17 slogova, a najkraći — 13. Primer iz lat.: *Omnia / Pontus efrant, dee/frant quoque / litora / ponto*. Daktili u prve četiri stope mogu biti zamenjeni spondejima, a u petoj spondej dolazi samo izuzetno, i tada se stih zove → **spondijak**. Naizmeničnom upotrebom tih dveju stopa izbegava se jednoličnost. Kako je *h.* suviše dugačak za izgovaranje u jednom dahu, on redovno ima → **cezure** i → **dijareze**. *H.* je u antici bio zakoniti oblik epske, bukolike, didaktične i satirične poezije. Većina najznačajnijih pesničkih proizvoda starine ispevana je u tom metru: *Ilijada*, *Odiseja*, *Eneida*, *Bukolike*, Ovidijeve *Metamorfoze*, Horacijeve *Satire* i *Pisma* itd. U kombinaciji s → **pentametrom** *h.* se nalazi u → **elegijskom distihu**. — Mnoga nastojanja da se u → **silabičko-tonskoj versifikaciji** oživi *h.* ostala su bez uspeha, uglavnom zato što je veoma teško naglaskom zameniti kvantitet. Zato se umesto spondeja upotrebljava akcenatski trohej. Pored prevoda starih pesnika, među najpoznatija dela ispevana heksametrom u silabičko-tonskoj versifikaciji jesu Geteov *Herman* i *Doro-teja*, Klopštakov *Mesija* i *Evangelina* Longfeloua.

V.J.

Srp. i hrv. književni prevodioci i pesnici eksperimentisali su sa *h.* oko 100 godina. Zahvaljujući filologu i prevodiocu T. Maretiću i, u isto vreme V. Iliću, 80-tih godina 19. v. pobjedio je akcenatski princip. V. Ilić je stvorio najritmičniji pandan antičkom *h.*, čime je uticao i na hrv. pesnike, naročito na Kranjčevića i Nazora. Pokazalo se da neakcentovane dužine u srphrv. jeziku ne mogu da organizuju ritam u *h.* Osim toga, tome stihu ne odgovara, naročito na njegovom početku, ritam parnosložnih → **akcenatskih celina** (dveju dvosložnica i četvorosložnice). Ritam *h.* se gotovo redovno ostvaruje na osnovu šest akcenatskih celina, i to trosložnih, dvosložnih i jednosložnih, rede petosložnih, ili, u drugom polustihu, četvorosložnih, uz to sa ravnotežom »polustihova« (po tri akc. celine u svakom, često u simetriji, npr.

3+3+2//3+3+2). To je zapravo oblik šestoktuskog → **deonog stiha**. Ukupan broj slogova se kreće od 13 do 16 (retko 17), a broj neakcentovanih slogova između akcenata je po pravilu 1–2, retko 3. 0 ili 4 (na mestu neostvarenog → **iktusa**. Cezura je pokretna (iza 6, 7, ili 8. sloga), a sa njom se podudara izrazit sintaksičko-intonacioni signal (→ **polukadenca**). Evo dveju Ilićevih varijanti u kojima se na krajevima polustihova simetrično nalaze dvo-sloznice (3+3+2 // 3+3+2 ili 2+3+2 // 3+3+2): Jelen se / u gòri / prenu // i žurno / podiže / glavu... / Deda / uzco / lulu // i s pažnjom / o dlan je / bije... Polustih se često završava i jednosloznicom: I zima / dođe / već // i svojom / studenom / rukom / Pokida / nakit / sav // i goru / obnaži / svu. Ilić je u svoj *h.* uključio i neke osobine *pentametra*.

Lit.: → **Metrika, antička**.

Ž.R.

**HELENIZAM** (nem. *Hellenismus*, termin istočnjara G. Drojzena, prema st. gr. ἑλληνισμός – podražavanje helenskog načina života, prihvatanje helenske civilizacije; korišćenje čistog gr. jezika i stila) – Središnje razdoblje → **antike**. Počinje vladavinom i osvajanjima Aleksandra Makedonskog (336–323. pre n.e.) koja su učinila kraj političkoj samostalnosti helenskih gradova-državica (poleis), razbila konačno njihove uske granice i prokrčila put širenju helenske kulture u prostoru od Sicilije do Indije, od Nubije do Bosfora i Skitije. Nosioci helenističke civilizacije bili su obrazovani ljudi i stručnjaci nastanjeni po velikim gradovima (Aleksandrija, Antiohija, Pergamon itd.), novim administrativnim i privrednim centrima prostranih država Aleksandrovih naslednika (diadoha) koje kontrolišu i stara, delom još aktivna kulturna središta Helade (Atina). Stoga kraj *h.* stavljamo u 30. g. st. e., kada je Rim zavladao i poslednjem od tih monarhija, Egiptom. Prostorne i vremenske granice kulturnog zračenja helenizma još su šire. Na zapadu preko Rima seže do Španije i traje do kraja antike; na istoku se, u Vizantiji, produžava do pada Carigrada; a pod ovim dvostrukim uticajem obnovljeno je u Ital. humanizam 14–16. v. (rimski uzori – Ciceron itd.; vizantijski učenjaci – Visarion, Pliton). – Kao ni → **antiku** u celini, tako ni njeno helenističko razdoblje ne možemo svesti na jedinstvenu formulu, nego samo ukazati na neke od njegovih (često antitetičkih) istaknutih odlika. Premeštajući se iz starih sedišta prema istoku i zapadu, kultura ovoga doba ne meri više suprotnost Heleni-varvari merilom

narodnosti, već usvajanjem grčkog jezika i obrazovanosti. Javlja se ideja svetljudske kulture zasnovane na klasičnoj helenskoj (kiničar Diogen stvara pojam kozmopolita; stoičari proglašavaju sve ljude, pa i robove, jednakim), a jedinstveni jezik, tzv. opštegrčki dijalekat (→ **koiné**) potiskuje jezički partikularizam starih helenskih oblasti i državica. Romantičnom zanimanju za kulturnu istoriju (Dikajarh) i minulu veličinu Helade (*atidografi*) pridružuje se povećani interes za negrčka plemena (Skite, Tračane, Kelte), za rimsku državu (Polibije) i orijentalne civilizacije (Egipat, Vavilon, Fenikija, Indija), čiju povest pišu opštegrčkim »dijalektom« i domoroci (Maneton, Berosos). Njegovo usvajanje napreduje po istočnim gradovima tako da se u egipatskoj Aleksandriji, za potrebe helenizovanih Jevreja, na gr. prevode i spisi *Staroga zaveta* (tzv. Septuaginta). Posledice helensko-orijentalnog sinkretizma najjače se osećaju u religiji i filozofiji. Helenistički svet prihvata orijentalne kultove, misterijske religije i božanstva (dajući im gr. imena), dok istovremeno ostvaruje najviše domete u nauci i tehnici. Pored racionalizma i materijalizma, skepse i agnosticizma, u obrazovanim se krugovima, naporedo sa astrologijom, šire neki vidovi filozofske religioznosti. Helenizam modifikuje stare (akademija, peripatos) i stvara nove filozofske pravce (stoa, epikurejstvo, kinizam). Ovi nastoje da daju čoveku pouke o »ispravnom« načinu življenja. Praktičnu, intelektualističku etiku šire filozofi propovednici, a i školstvo, mada u ovome vodeću ulogu ima → **retorika**. Stoga posredne i neposredne tragove filozofije i retorike nalazimo svugde u helenističkoj literaturi, dok sama filozofija, u ovome dobu specijalizacije, istupa iz uže oblasti umetničke književnosti. Pored popularno-filozofske »utešnice« (lat. *consolatio*), među čijim je začetnicima akademičar Krantor, i pored pseudoistorijske biografije, koju neguju filolozi peripatos, filozofija sada izgrađuje još samo književni oblik → **dijatribe**, kiničko-stoičke propovedi u prozi ili mešavini proze i stiha (Bion, Menip). U umetničkoj književnosti *h.*, naročito na svome početku, pokazuje snažan kreativni impuls. Samo se umetnička reč, kao i filozofska, odriče neposrednog učešća u socijalnom i političkom životu koji određuju diadoške monarhije. Najznačajnija tvorevina helenističke dramske književnosti, nova antička komedija (Menandar, Difil), još je vezana za Atinu. To je komedija karaktera i refleksije, i nešto manje intrige; prikazuje trgovačko građanstvo i njegov uski krug (stare i mlade gospodare, kućne robove i hetere); u

dramskoj tehnici nastavlja Euripida (prolog, redukcija i nestanak hora), a oslanja se na filozofsko izučavanje i klasifikovanje ljudskih tipova (Teofrast). U egipatskoj Aleksandriji → **epilij** (mali mitološki spev) i → **elegija** (Kalimah), a izuzetno i → **ep** (Apolonije Rodanin), združuju romantičarsko prikazivanje prošlosti, ljubavnu tematiku i realistički detalj sa filološkom učenošću, većim karakterisanjem likova i majstorskom tehnikom. Pesnici pišu za kružoke kultivisanih znalaca i teže zanatskom savršenstvu. Daju stoga prednost malim, redukovanim oblicima. (Ovo uživanje u ljupkom i malenom dopunjeno je u helenističkoj likovnoj umetnosti i arhitekturi anti-tetički sklonošću za golemo i predimenzionisano.) U obnovljenom i književno osamostaljenom epigramu ogleda se ceo, šaroliki, a opet skućeni život obrazovanog helenističkog čoveka, čas traženo jednostavno (Kalimah, Asklepijad), čas komplikovano retorično (Leonida iz Tarenta). Omiljena je realistički data žanr-sličica. Ona u → **idili** (Teokrit), kroz scene iz neupadljivo idealizovanog pastirskog i ratarskog života, svedoči o zamoru i otuđenosti helenističkog velikovarošanina. Oslobođen kao ličnost nasledne vezanosti za jednu čvrstu i ograničenu zajednicu (polis), a suočen kao podanik sa privrednom i organizacijom nepregledne monarhičke države, helenistički čovek najviše želi mir i trajnu bezbednost privatnog opstanka. Njegov rafinovani individualizam u prividnoj je suprotnosti sa daleko-sežnom jednoobraznošću umetnosti različitih krajeva prostranog helenističkog sveta. Ova je proizvod na helenskom nasleđu razvijenog školstva, bogate izdavačko-knjižarske mreže i filoloških studija, koji podržavaju tradicionalizam i klasicističke težnje. Odatle u glavnim oblicima helenističke poezije dominira helenski racionalizam, smisao za jedinstven oblik i samodisciplinu, i pored retoričnosti koja u njoj uzima maha. Orijentalni uticaj oseća se nešto više u prozi, i to ne toliko u baroknim težnjama → **azijanizma** (Apolonije Molon na Rodu), koliko u tematici i motivima zabavne i popularne književnosti (u romanu, pripoveci, bajci i apokaliptičkim spisima). Retorizovana (»dramska« ili »tragična«) historiografija učesnika u Aleksandrovim pohodima stvorila je osnovu Romana o Aleksandru (najstarija fragmentarno poznata verzija oko 100. g. st.e.). Iz 2. v. st.e. je verovatno Roman o Ninu, tematski blizak početku Ktesijine Povesti Persije (oko 400. g. st.e.), a ima znakova da je i Haritonov, nama u potpunosti sačuvani ljubavno-avanturni roman Hajreja i Kaliroja

nastao u poznom h., a ne tek u doba Rimskog carstva, kada je ovaj rod bio veoma popularan u dvojezičkoj gr.-lat. literaturi. Ova je književnost samo u stoleću po padu poslednje helenističke monarhije bila jače određena lat. (italsko-rimskom) komponentom. Pokoreni grecizirani Istok oporavio se već krajem 1. v. n.e. i aktivisao je svoj ogromni ekonomski i kulturni potencijal tako da mu je, konačno, pripalo i vodstvo u Rimskoj imperiji. Ipak, njegovu književnost pisanu na gr. jeziku sastavljali su rimski državljani svesni svoje pripadnosti dvojezičnoj gr.-rimskoj ekumeni. Stoga je i treba odvojiti od helenističke i posmatrati kao deo dvojezične književnosti i civilizacije Rimskoga carstva, mada ima ispitivača koji je obrađuju u sklopu h.

Lit.: F. Susemihl, *Geschichte der griechischen Literatur in der Alexandrinerzeit* I–II, 1891–92; W. S. Ferguson, *Hellenistic Athens*, 1911; P. Wendland, *Die hellenistisch-römische Kultur*, 1912<sup>3</sup>; J. B. Bury (i dr.), *The hellenistic Age*, 1923; U. v. Wilamowitz–Moelendorf, *Hellenistische Dichtung in der Zeit des Kallimachos* I–II, 1924; J. Kaerst, *Geschichte des Hellenismus*, 1926<sup>2</sup>; P. Roussel, *La Grèce et l'Orient*, 1928; R. Cohen, *La Grèce et l'hellenisation du monde antique*, 1934; U. Wilcken, *Alexander der Grosse*, 1931; M. Rostovtzeff, *Social and Economic History of the Hellenistic World* I–III, 1941; W. W. Tarn, *Hellenistic Civilisation*, 1952<sup>2</sup>; V. Ehrenberg, *Der Staat der Griechen II: Der hellenistische Staat*, 1958; A. J. Toynbee, *Hellenism*, 1959; A. Körte–P. Händel, *Die hellenistische Dichtung*, 1960<sup>2</sup>; M. P. Nilsson, *Geschichte der griechischen Religion* II, 1961<sup>2</sup>; A. B. Ranović, *Helenizam i njegova istorijska uloga*, 1962 (prev.); H. Bengston, *Griechische Geschichte*, 1965<sup>3</sup>; F. Papazoglu, *Istorija helenizma (Epoha Aleksandra Velikog)*, 1967; Б. Степановић, *Историја хеленске књижевности оу Александра до Јустинијана*, 1968. M.F.

**HEMIEP** (gr. ἡμιπέντες – pola epskog stiha) – Prvi deo daktilskog → **heksametra**, čiji je sinonim – epski stih, i to obično sa muškom → **cezurom** (→ **pentemimeres**): – ∪ ∪ / – ∪ ∪ / – //... Dva takva h. daju → **pentametar**, u kome iza prvog h. pada → **dijareza**. V. i → **polustih**. Ž.R.

**HEMISTIH** (gr. ἡμί – pola, jedna strana i → **stih**) – 1. → **polustih**. – 2. Svaki nedovršeni stih, posebno u Vergilijevoj *Eneidi*. Ž.R.

**HENDEKASILABA** → **Jedanaesterac**

**HENDIJADIS** (gr. ἑνδιὰδεις (ἑνδιὰδουῖν) – jedno pomoću drugoga) – 1. Termin antičke retorike za figuru koja nastaje kada se jedna uz drugu nađu dve imenice (rede prideva ili

glagola) istog značenja: »I ja i konj *trudan* i *umoran*« (→ **sinonim**); — 2. Kada se jedan pojam iskazuje dvema imenicama spojenim svezom, umesto pridevom i imenicom. Takav spoj je veoma čest u našim nar. pesmama, oživljava govor i čini ga neobičnim: »kita i svatovi« (Karadžić, II, 151), mesto kičeni svatovi, »sila i ordija« (Karadžić, III, 294), mesto silna ordija, i sl. (→ **enalaga**). Sl.P.

### HENERO ČIKO → Genero chico

**HEPENING** (eng. *happening* — zbivanje) — Pseudoumetnički oblik organizovanja priredbi šezdesetih godina u SAD i u Evropi, koji iznenadnim grotesknim događanjem, efektima usmerenim na spontanu provokaciju i tehnikama koje iritiraju gledaoce dovodi u pitanje uobičajene načine mišljenja i šablone osećanja noseći nešto neočekivano u svakidašnjicu kao protivljenje verovanju da je ova u svemu predvidljiva. *H.* želi da izazove delovanje i asocijacije koje u učesnicima treba da izazovu drukčiji odnos prema svetu, da ih pretvore od pasivnih konzumenata onoga što im se nudi u aktivne učesnike. *H.* je nastao i može se objasniti kao protest protiv denaturizacije i mehanizacije čoveka u potrošačkom društvu, koje živi u uslovima industrijske reklame koja usmerava svest i u uslovima prihvaćenih tabua i konvencija. Njegova širina oblika doseže od sistematski komponovanog, po svom efektu već unapred proračunatog *h.*, preko slobodnije improvizacije, koja svesno ostavlja prostora slučajnosti i mogućnosti za spontanost, do jevtine neozbiljnosti sa često korišćenim, već oveštalim nadražajnim momentima, šablonima i frazama u duhu vremena. Ekstenzivan i pohlepan na senzacije, svesno šokirajući do ekshibicionizma, a ipak u svom često nepovezanim rezultatu uvek daleko zaostajući kako iza teorije tako i iza očekivanja, *h.* je uprkos iskrenosti u nastojanjima ipak neiskren u onom izjednačavanju zbivanja sa umetnošću, što propagandistički obećavaju priređivači *h.* Kao forma spektakla uklapa se u proces dezintegracije stila, prisutne u modernoj umetnosti na svim nivoima. Ona je logički nastavak teatarskih inovacija A. Žarija i A. Artoa, koje svoje ishodište nalaze u → **dadaizmu**, a vode apsurdu. *H.* sadrži u sebi i elemente → **psihodrame**, totalnog pozorišta, pop umetnosti (i drugih aktivnosti *beat generation*), kolektivnog rituala, itd. Z.K.

**HEPIEND** (eng. *happy end* — sretan završetak) — Sretan ili povoljan ishod, odnosno

završetak filma, romana, pripovetke ili drame. Pojam *h.* često se popularno povezuje s delima bez većih umjetničkih svojstava, posebno sentimentalnog i komercijalnog karaktera, kao što su npr. neki holivudski ljubavni filmovi. U suštini je to, međutim, kritički neutralna kategorija, podjednako karakteristična za najraznovrsnije vidove književnosti, od bajki mnogih naroda, do renesansne komedije i nekih oblika građanskog romana 18. i 19. v. (Filding, Dickens i dr.). Negativna kritička upotreba termina *h.* opravdana je onda kad označava umjetnički neuspeo → **rasplet** koji neuverljivo razrešava sva unutrašnja protivrečja svodeći ih na površinski nivo jeftinog »uspjeha«. Z.R.

**HEPTAMETAR** (gr. ἑπτάμετρον — sedam mera) — 1. Stih od sedam → **stopa**. — 2. → **Sedmerac** (fr. *heptasyllabe*; tal. *eptasyllabo*). Ž.R.

### HEPTASTIH → Septima

**HERALDIČKA KNJIŽEVNOST** — Poučna književnost 13. do 15. v. u kojoj se opisuju kneževski grbovi, alegorički tumače i povezuju sa genealoškim temama i slavopojkama kneževske porodice. U nem. srednjovekovnoj književnosti najlepší je primer kod K. fon Vircburga u njegovom epu *Turnier von Nantes* (*Turnir u Nantu*). Kasnije se javljaju profesionalni pesnici, heroldi, odeveni u posebnu nošnju i pod rukovodstvom jednog predvodnika. Ovi pesnici oglašavali su na turnirima u stihovima ime i lozinku svog gospodara, sticali veliko turnirsko iskustvo i znali napamet obimne heraldičke kataloge. Sa pojavom građanstva ovu ulogu preuzimaju razni govornici na svečanostima, na svadbama, streljačkim svetkovinama i sl. Oni služe kao aranžeri tih priredbi i, potpuno zanatski, pripremaju ili recituju napamet naučene prigodne pesme. Kod Nemaca se zovu *Pritschmeister*, po napravi kojom su se oglašavali (Pritsche).

Lit.: H. Rosenfeld, »Norddeutsche Schilddichtung und mittelalterliche Wappendichtung«, *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 1936, 61. Z.K.

**HERMENEUTIKA** (gr. ἑρμηνευτικός — koji se tiče tumačenja, po Hermesu kao tumaču želje bogova i posredniku sa ljudima) — Veština razumevanja i tumačenja (interpretacija), eksegeze nekog teksta, naročito Biblije; naučno izlaganje pravila i pomoćnih sredstava koja otkrivaju smisao koji je autor želeo dati svome tekstu. V. Dilataj je *h.* učinio osnovnom

metodom u humanističkim naukama. Po Hajdegeru onaj koji razume mora na osnovu iskustva da raspolaze nekim znanjem o onome što je predmet razumevanja (hermeneutski krug). U savremenu metodologiju nauke o književnosti *h.* je ušla posebno zahvaljujući H. G. Gadameru, koji je uveo dva pojma: *tradiciju* i *aplikaciju* (tradicija u smislu opterećenosti struktura naše svesti onim što je bilo pre nas, pa nismo ni u stanju da damo objektivni sud, dok aplikacija ukazuje na to da nam se ni delo ne otkriva uvek u svim svojim aspektima). P. Sondi posebno obraća pažnju na istoričnost u hermeneutskoj refleksiji.

Lit.: *Hermeneutika. Teorija tumačenja i razumevanja*, »Delo«, 1973; F. Nemeč, W. Solms, *Literaturwissenschaft heute*, 1979. Z.K.

**HERMETIČKA KNJIŽEVNOST** – 1. Niskokomunikativno literarno ostvarenje. U 3. v. n.e. nastao je u Grčkoj religiozno-mistički pokret, koji je egipatske rukopise teološke sadržine uzeo za osnovu svoga učenja. U središtu učenja bio je egipatski bot Tot (odgovara gr. bogu Hermesu). Od ove veze, koja je slična učenju novopitagorejaca, očuvao se niz poznatih misterioznih dela poznatih pod imenom *Corpus Hermeticum*, prema naslovu prvog od 17 komada dela *Poimandres*. Ova književnost dobija veći značaj za evropsku duhovnu i kulturnu istoriju posle lat. prevoda toga rukopisa (M. Ficino, 1471). »Moderna lirika sili jezik na paradoksalnu zadaću da smisao istovremeno izriče i skriva. Zatamnjenost je postala općim estetičkim principom... Čitaocu pomoći pjesma dospjeva u novu igru značenja, koja ima svoja vlastita prava i onda kada odvodi od piščeve namjere – ionako nefiksirane« (H. Friedrich). Niska komunikativnost u književnom delu postala je osobina velikog dela savremene književnosti i vezuje se, pre svega, za lirsku pesmu parnasovaca, dekadencata i simbolista 19. v. (Rembo, Mallarmé, Valeri). U Italiji glavni predstavnici *h. k.* su Bontempeli, Montale, Ungareti, Kvasimodo. Pisac ponekad svesno teži da smanji komunikativnost svoga dela; ta komunikativnost smanjuje se ako čitalac teško dekodira poruku književnog dela, ako nije siguran da ju je uspešno i pravilno dekodirao ili kada pisac potpuno prepušta čitaocu odluku o tome kako će dekodirati književni tekst. Osobine *h. k.* su: logička nepovezanost pojedinih rečenica, lomljenje gramatičkih struktura, odbacivanje gramatičke korektnosti, zagonetne jezičke kovanice, gusto prepletanje → **tropa**, koji povezuju područja među kojima ne postoji logička veza,

nepovezani red rečenica, napuštanje strukture rečenice. Najdalje je u tom pogledu otišao fr. → **letrizam**. U Nemačkoj sličnim je putem pošla i → **konkretna poezija** (E. Gomringer, G. Rim). Umesto *re-produkcije* koju kod dekodiranja traži stari tip lirske pesme, savremena književnost sa smanjenom komunikativnošću traži od čitaoca *re-produkciju*; ona nužno doводи do prevlasti subjektivne konkretizacije. – 2. Astrološki, alhemijski, magijski spisi koji kao autora navode Hermesa Trismegistosa, mitskog osnivača ove nauke, čije se vreme nastanka pruža do u novo doba (Paracelzus).

Lit.: R. Reitzenstein, *Poimandres*, 1904; S. Romano, *Poetica dell' ermetismo*, 1942; F. Flora, *La poesia ermetica*, 1947<sup>3</sup>; H. Lamer, *Wörterbuch der Antike*, 1952<sup>3</sup>; W. Kayser, *Kleines literarisches Lexikon* 1953<sup>2</sup>; W. Orsini, *Ermetismo*, 1956; E. Frenzel, *Stoff-, Motiv- und Symbolforschung*, 1963; H. Friedrich, *Struktura moderne lirike* (prev.), 1969; Z. Škreb, *Studij književnosti*, 1976. M.St.

**HEROIDE** (fr. *héroïde*, od lat. *heroides* – »legendarne junakinje, poluboginje«) – Izmisljena ljubavna pisma mitoloških, legendarnih ili istorijskih junakinja (Penelopa, Didona, Sapa) i junaka, u obliku zasebnih pesama ili skupina pesama, koje pored »pisama« sadrže i odgovore na njih. Antički začetnik ovog književnog oblika je rim. pesnik Ovidije (43. st. e. – oko 18. n.e.). Njegova *Pisma legendarnih junakinja* (*Epistulae heroidum*) predstavljaju u stihove prenesene retorske → **deklamacije** na pseudo-istorijske teme tipa »Kakvim se rečima mogla poslužiti Andromaha pošto je poginuo Hektor« (Prisc., *Praeexere*.9). U *Pismima legendarnih junakinja* Ovidije donosi reči koje je Arijadna mogla izreći pošto ju je Tesej napustio, reči koje je Penelopa mogla uputiti dugo odsutnom litalici Odiseju i sl. Ova *Pisma*, sastavljena u → **elegijskom distihu**, Ovidije je i uobličio prema retorskim pravilima za predočavanje jakih trenutnih afekata (*allocutiones passionales*). Poreklo *h.* iz oblasti paradne i školske retorike trajno je odredilo ovaj književni oblik i odvojilo ga je ne samo od → **elegije**, s kojom ima zajednički stih i ljubavnu tematiku, već i od stihovne (heksameterske) → **epistole**, u kojoj se, u kozerskom tonu (Horacije), raspravljaju opšta i načelna pitanja. U književnom životu Evrope *h.* su igrale veoma veliku ulogu u 16, 17. i 18. v. Pesme ove vrste počele su se pisati u Italiji već polovinom 15. v. (Basinio da Parma), i to prvo na lat. jeziku, pa onda i na ital. Naročito popularne bile su u fr. knjiž., a pod fr. uticajem moda pisanja *h.* proširila se po celoj Evropi. Kao književni oblik *h.* je konačno nestala oko

1825. god., čak i u Francuskoj i Rusiji, gde je najviše negovana.

Lit.: F. de la Harpe, *Essai sur l'héroïde en général*, 1759; G. Th. G. Ernst, *Die Heroïde in der dt. Literatur*, 1901; H. Dörric, *Der heroische Brief*, 1968. M.F.

## HEROJ → Junak

**HEROJSKA DRAMA** (eng. *Heroic play*) — Vrsta drame koja je nastala u periodu → **restauracije** (1660–1700) i dobila naziv po tome što je na herojskoj osnovi prikazivala ljubavne i viteške sukobe. Smatrana je scen-skim ekvivalentom epske (»herojske«) poeme. *H. d.* je nastala razvijanjem i naglašavanjem nekih elemenata Kornejevih i Rasinovih drama, a delimično se nadovezivala i na komade V. Davenata (1606–1668). Sukobi časti i ljubavi, titanske strasti i herkulovski junaci karakteristični su za ovu dramu. U težnji za epskom uzvišenošću osećanja su uzdignuta do natprirodnog nivoa i izražena su nadnormalnom snagom. U odnosu na ranije drame svi elementi su intenzivirani: stil je bombastičan, retorski i deklamatorski, vladanje ličnosti je izuzetno, a zapleti složeni i naizgled nerazrešivi. Radnja se dešava u vremenski ili prostorno udaljenim mestima — u antičkom Rimu, Troji, Jerusalimu, Meksiku, a egzotika ambijenta je preterano naglašena. *H. d.* je uvek pisana → **herojskim kupletom**. Izvodenja ovih drama bila su praćena podjednako prenaplašenim scen-skim efektima, raskošnim kulísama i kostimima, spektaklima, zvučima bubnjeva i truba. Najpoznatije drame ove vrste pisao je Dž. Drajden, koji je u nekim svojim kritičkim esejima i napomenama odredio i njene teorijske osnove. *H. d.* je bila kratkovečan žanr i posle 1700. više se ne javlja.

Lit.: L. N. Chase, *The English Heroic Play*, 1909; J. Dryden, *Dramatic Essays*, 1931; C. V. Deane, *Dramatic Theory and the Heroic Play*, 1931; A. C. Kirsch, *Dryden's Heroic Drama*, 1965. V.K.

**HEROJSKI KUPLET** (eng. *heroic couplet*) — Eng. metrički oblik, naročito korišćen u → **herojskoj drami**, po kojoj je i nazvan. Sastoji se od dva rimovana petostopna jamba. Nepoznatog je porekla, mada ima pretpostavki da je preuzet iz fr. književnosti ili da je nastao razvojem staroengleskog → **aliterativnog stiha**. U eng. književnosti korišćen je još od 14. v. (Čoser); bio je popularan i u vreme renesanse, a u doba restauracije ojačala je i ranije izražena tendencija da se ovaj stih »zatvori«, odnosno da se misao dovrši u drugom stihu. *H. k.* je bio rado korišćen u didaktičnoj i sati-

ričnoj poeziji. Svojom preglednošću, simetričnošću i jezgrovitošću naročito je privlačio engleske klasiciste. Do savršenstva ga je doveo A. Pop, za čiji su *h. k.* naročito karakteristične → **antiteze**, → **paralelizmi** i epigramatičnost. Ostao je popularan i u 19. v. (Bajron).

Lit.: E. Hamer, *The Metres of English Poetry*, 1930; J. Raith, *Englische Metrik*, 1962. V.K.

**HEROJSKO-GALANTNI ROMAN** — Vrsta baroknog viteškog romana nem. književnosti u kome je obilje događaja i mnoštvo likova, uz veštački splet zbivanja, praćen poučnim refleksijama. Fabula je obično istorija postojeane ljubavi. Pod uticajem romana o Amadisu i alegorično-političkog romana Dž. Barklija (*Amadis*, 1621) i M. de Skideri (*Le Grand Cyrus*, 1653), ovu vrstu romana u Nemčkoj pišu F. Cezen (*Die Adriatische Rosemund*, Jadranska Rozemunda, 1645), A. Cigler (*Die Asiatische Banise*, Azijatska Baniza, 1689), Anton Ulrih (*Octavia*, 1677), a sa najviše uspeha K. Loenštajn koji u romanu *Grossmütiger Feldherr Arminius* (Velikodušni vojskovođa Arminijus, 1689), priča život germanskog vođe Hermana, preplićući ljubavnu istoriju sa istorijom sveta. Pored »učenosti« i pseudoistoričnosti, u *h.-g. r.* je mnogo aluzija na aktuelne događaje, a život na baroknom dvoru prenet je na neko egzotično tlo.

Lit.: → **Roman**; → **galantna književnost**. M.Đ.

**HEROJSKO-KOMIČNI EP** — Narativna pesnička vrsta u kojoj se obične ličnosti i događaji prikazuju uzvišenim i dostojanstvenim epskim stilom u cilju postizanja komičnog ili satiričnog efekta. Postupak karakterističan za *h.-k. e.* prvi put je primenjen u homerskoj poemi *Boj žaba i miševa*, i to delo je posluzilo kao uzor mnogim kasnijim piscima. Najpoznatiji *h.-k. e.* su *La secchia rapita* (*Otelo vedro*), 1622, A. Tasonija, *Le lutrin* (*Naloni*), 1674, Š. Boaloe i *The Rape of the Lock* (*Otmica vitice*), 1714, A. Popa. U 17. i 18. v. ovaj pesnički oblik bio je veoma cenjen i neki pisci smatrali su ga najsavršenijom vrstom satire. U *h.-k. e.* koristi se veliki broj konvencionalnih epskih elemenata: → **ekspozicija**, → **invokacija**, razvijena poredjenja, opisi odeće ili opreme, moralizatorski ili sentenciozni komentari, uzvišene besede, podrobni prikazi bitaka, dostojanstveni opisi mesta i vremena radnje; sama radnja je trivijalna, a njeni nosioci su beznačajni ili prosečni ljudi koji deluju smešno u epskom ruhu. Otuda humor ili satira u *h.-k. e.* proističe iz specifičnog nesklada formalnih i suštinskih elemenata dela. Spevovi



ove vrste namenjeni su obrazovanim čitaocima kadrim da prepoznaju i cene ironične paralele s odeljcima u velikim klasičnim epovima. Prenošenje ovakvog stilskog tretmana u proznu književnost dovelo je do pojave herojsko-komičnog romana. V. i → **epilij**.

Lit.: I. Jack, *Augustan Satire 1660–1750*, 1952; K. Schmidt, *Vorstudien zu einer Geschichte der Komischen Epos*, 1953; U. Broich, *Studien zum komischen Epos*, 1968. V.K.

**HERUVIKA** (gr. χερουβικὸν ὕμνος) – Heruvimska pesma, naročita vizantijska crkvena pesma koja se peva na → **liturgiji**, na temu učešća andeoskog sveta u misteriji iskupljenja Hristovom žrtvom, koja se u svakoj liturgiji »obnavlja«. Vizantijsko pesništvo poznaje nekoliko *h.* prevedenih i na staroslovenski jezik: *Иже чероуѡвѡмы, Да мльчѡтъ ѡвсака тварь, Вскрѡрь Хрѡстось изъ гроба*.

Lit.: A. Baumstark, *Der Cherubhymnus und seine Parallelen*, Gottesminne 6 (1911–1912) 10–22; H. G. Beck, *Kirche und theol. Literatur im byz. Reich*, 1959. D.B.

**HESHAZAM** → **Isihazam**

**HETEROFONIČNA RIMA** → **Rima**

**HETEROMETRIČAN** (gr. ἕτερος – drugi, različit i μέτρον – mera) – 1. U → **silabičkoj versifikaciji** u prvom redu → **strofa** sa raznosložnim stihovima koji se u njoj smenjuju simetrično (npr. 8–4–8–4) ili asimetrično. Javlja se i sinonim → **heterosilabičan**. Po Morieru i *vers libres classiques* su heterometrični. – 2. U → **silabičko-tonskoj versifikaciji** strofa sa raznostopnim stihovima (različitih → **razmera**, dužine) u istome metru (npr. u jambu), koji se smenjuju simetrično ili asimetrično. Ukoliko su to stihovi ili → **stope** različitog → **metra**, onda je reč o → **logačdima** u heterometričnoj strofi. Slobodno (proizvoljno) mešanje stihova različitih dužina (razmera) daje → **mešovite stihove**, termin koji podrazumeva i »raznostopne neregulisane« stihove (вольный стих) i fr. *vers libres classiques* (*vers mêlés*). Ž.R.

**HETERONIM** (gr. ἕτερος – različit i ὄνομα – ime) – Reč koja ima isti oblik kao i neka druga reč, ali se od nje razlikuje po izgovoru i značenju, npr. *grād* (varoš) i *grād* (tuča). *H.* se često upotrebljavaju u → **igrī rečima**. V. i → **homonim**. M.Di.

**HETEROSILABIČAN** (gr. ἕτερος – drugi, različit i συλλαβή – slog) – U metrici stihovi

sa različitim brojem slogova (→ **mešoviti stihovi**), prvenstveno u → **silabičkoj versifikaciji**. Suprotno → **izosilabičan**. V. → **heterometričan**. Ž.R.

**HETEROSTROFIČAN** (gr. ἕτερος – drugi, različit i → **strofa**) – Odnosi se na pesmu sa neujednačenim strofama u prvom redu po broju stihova. Neujednačenost može da se usložnjava različitim → **klauzulama** i vrstom → **metra**. U ovom drugom slučaju delo ima → **polimetričnu** kompoziciju (u → **polimetriji**). Otuda su klasifikacije heterostrofičnosti različite. Ž.R.

**HIFEREZA** (gr. ὑφαίρεσις – oduzimanje potkradanje) – U gr. prozodiji delimično uklanjanje → **hijata** u jednoj reči izostavljanjem kratkog vokala ispred drugog vokala (μυθεεατ > μυθεατ).

Lit.: → **Hijat**.

Ž.R.

**HIJAT** (lat. *hiatus* – zev) – Susret (»sudar«) uzastopnih vokala na granici reči (na kraju prve i na početku druge), ili između više njih, kao i u jednoj reči. Spada u oblast → **prozodije** odnosno → **metrike** i → **poetike**. U jezicima je to obična pojava, ali po nekim poetikama zbog *h.* strada → **eufonija**, naročito u pojedinim žanrovima, ne samo u stihu već i u prozi. U gr. jeziku je frekventniji nego u lat. Pa ipak je u gr. prozodiji *h.* sa dva duga vokala smatran eufoničnim. Inače je uklanjanje različitim postupcima, ukoliko nije već izbegnut biranjem reči. U gr. metrici je *h.* na granici reči odstranjivan: izostavljanjem prvog vokala (→ **elizija**) ili drugog (→ **afereza**), spajanjem vokala u jedan slog u delimično zadržavanje njihovih zvukova (→ **sinalefa**) i sažimanjem (→ **sinereza** i → **kraza**). Gotovo sve to jedni zovu elizijom u širem smislu, a po drugima su to oblici sinalefe. Ova druga je kao termin istorijski prethodila prvoj. U jednoj istoj reči *h.* je pod određenim uslovima tolerisan čak i u gr. metrici. U slučaju potrebe uklanjanje »sedanjem«, odnosno kontrakcijom dvaju vokala u jedan slog (→ **siniceza** i → **sinereza**) ili eliminisanjem kratkog vokala (obično *e*) pred kratkim vokalom (→ **hifereza**). Intervencije iz metričkih potreba čine se i kad nije u pitanju *h.* Tako se javlja elizija krajnjeg kratkog vokala pred **suglasnikom** naredne reči (→ **apokopa**); ispadanje vokala između suglasnika (→ **sinkopa**); rastavljanje diftonga (→ **dijareza**). Svi ti termini su vremenom modifikovani prilagodavanjem prirodi raznih jezika i poetika. U romanskim versifikacijama pitanja *h.* se

detaljno razmatraju, dok ga rus. metričari gotovo ne uzimaju u obzir. U staroj fr. književnosti bio je dopušten. Iako je kasnije zabranjivan, ipak se tu i tamo javljao. Metričari ga razvrstavaju u »prijatne« i »neprijatne«, podnošljive i nepodnošljive, »diskutabilne«, pa i »fluidne«. — U srphrv. stihu *h.* je sasvim običan: *Da takoga nE Ima sokola; Vataj, sine konjE U Intove* (narodna pjesma); *PlanU Aga kanO Oganj živi* (I. Mažuranić); *Udar nade iskrU U kamenu* (Njegoš); *JačA Od smrtI I Od boga* (M. Rakić). Česta odstupanja od uobičajenog izvora u narodnoj poeziji ne nastaju zbog potrebe da se ukloni *h.*, već da se stih svede na određen broj slogova. Postupci su raznovrsni, od elizije do izbegavanja deklinacije: »*Sablj* ostavi, buzdovan ne htede«; »Svađbu 'grafe za nedelju dana«, »Oj boga ti, neznan dobar junak«. U vezi sa takvim pojavama, kao i sa stilom, govori se najčešće o eliziji, sincezi i sinkopi, zatim o aferezi, dijarezi i kontrakciji. Međutim, grafičke intervencije (priredivača zbirki) zamagljuju ili izneveravaju izgovor pevača (ili pesnika). Otuda nespazumi, dileme i različita razvrstavanja istih pojava u stihu. Neke od tih pojava se ubrajaju u »*pesničke slobode*« (→ *licentia poetica*).

Lit.: L. Zima, *Figure u našem narodnom pjesničtvu...*, 1880; T. Maretić, »Metrika narodnih naših pjesama«, *Rad JAZU*, 1907, knj. 168 i 170; isti: »Metrika mušlimanske narodne epike«, *Rad JAZU*, 1935, knj. 253 i 255; M. Grammont, *Le vers français...*, 1947<sup>2</sup>; A. Kolar, *De re metrica poetarum Graecorum et Romanorum*, 1947; N. Majnarić, *Grčka metrika*, 1948; J. Suberville, *Histoire et théorie de la versification française*, 1966; J. Soubiran, *L'éclision dans la poésie latine*. Thèse...., 1966. Ž.R.

**HIJAZAM** (od gr. *χιζαμός* — »ukrštanje« prema obliku slova X) — U → **antici** tog termina nema, a odgovarajući se pojam javlja kod Hermogena (učitelj govornišva, 2. st. n.e.) za ukršteno poredane kolone, ali ne i za pojedinačne riječi. U novije vrijeme *h.*-om naziva se podvrsta → **antiteze** kod koje se dva para riječi (grupa riječi, rečenica), koji korespondiraju bilo sintaktički bilo sadržajno, bez obzira ima li doslovnog ponavljanja, postavljaju ukršteno, drugi par u obrnutom, zrcalnom rasporedu prema prvome, radi jačeg naglašavanja hijastički poredanih riječi i stvaranja dojma simetrije. Podvrsta je *h.*-a → **anti-metabola**. Protivan je *h.*-u → **paralelizam**. *H.* je dosta čest u našoj nar. pjesmi. Primjeri *h.*-a: »Lako maše, al' udara teško« (nar. pjesma); »Teška gvožđa i falake grozne« (Mažuranić). Z.D.

**HIJERATIČAN STIL** (od gr. *ἱερός* — sveti, posvećeni) — Drugo ime za arhaističan stil (→ **arhaizam**), koji je u grčkoj umjetnosti, u opreci s klasičnim stilom, nastojao obnoviti starinski oblike u likovima ljudi i predmeta kao protest protiv realističkoga prikazivanja bogova u obliku ljudi; nikao u 5. st. pre.n.e., cvao je u 4, a onda prešao u Rim. Kako se taj stil očitovao u prvom redu na predmetima u vezi s kultom, nazvan je *h.* Iz likovnih umjetnosti termin je prešao u književnost za oznaku svečanoga stila starinskih oblika. Z.Š.

**HIJEROGLIFI** (gr. *ἱερός* — sveti, *γλῦφο* — urezujem) — Oznaka za svako *slikovno pismo*; npr. za stare egipatske ili hetske sisteme oznaka za pisanje. Međutim, kao tehnički termin obično se odnosi samo na *egipatske h.* (4. milenijum pre n.e.) koje su stari Grci tako nazvali, verujući da su te znake upotrebljavali jedino Egipćani u religiozne svrhe, i to urezivanjem u kamen. Kasnije se razlikovalo kurzivno svešteno (hijeratsko) pismo (oko 2500. g.) i narodno (demotsko, oko 650. g.) koje je bilo znatno pojednostavljeno. *H.* natpisi na spomenicima javljaju se do 5. v. n.e. Egipatsko *h.* pismo sadrži ideograme (tj. logograme, → **ideografsko pismo**) i oznake za slogove (silapsko pismo), iako neki stručnjaci (npr. M. Koen) smatraju da je i tu već postojalo grafičko prikazivanje *pojedinih* konsonanata. *H.* je 1822. dešifrovao Ž. F. Šampolion. V. i → **pismo**. K.M.G.

**HIKAJA** (ar. glagolska imenica od *haka* — *hikāya*) — Reč je značila prvobitno »imitacija«, zatim »mimika«, dok nije semantičkom evolucijom poprimila značenje »pripovest, izveštaj«. Izgleda da je od početka 14. v. u islamskim književnostima prihvaćena kao opšti naziv za »priču, legendu, opis«. Množina *hikajat* (*hikāyāt*) uključuje ceo pripovedački rod. U persijskoj klasičnoj literaturi ovim terminom su se nazivali kratki prozni opisi koji nisu obrazovali posebnu književnu vrstu, nego su se umetali u druge književne sastave (istorijska dela, mističke, didaktičke i sl. spevove). U osmanskim tekstovima *hikaje* (*hikāye*) najpre takođe nije imao specifično značenje. Tek u novije vreme postaje precizan stručni termin i označava, u tur. književnosti, tri određene vrste: u usmenoj pripovedačkoj tradiciji, dugo prozno pripovedanje koje se smanjuje sa stihovima (*hikaje ašika*, → **ašik**); pričanje profesionalnih pripovedača praćeno mimikom (*hikaje medaha*, → **medah**); i najzad, u savre-

menoj pisanoj literaturi, kao i u ar. i persijskoj, ovim terminom se označava novela.

Lit.: *Philologiae Turcicae Fundamenta*, II. 1964. M.Đu.

**HILAROTRAGEDIJA** (gr. ἡλαροτραγωδία — vedra / vesela / tragedija) — Naziv za umetničku, literarnu obradu → **flijačke lakrdije** južnoitalskih Grka. koju je, oko 300. g. p.n.e., u Tarentu, dao Rinton iz Sirakuze (→ **rintonika**). Sačuvano je samo malo fragmenata. Poznati naslovi (kao *Amfitrion*, *Herakle*, *Ifigenija u Aulidi*, *Medeja*) pokazuju da su sadržavale parodije na mitske teme iz gr. tragedije (naročito Euripidove, popularne u → **helenizmu**). U Aleksandriji sastavljao je i prikazivao *h. Sopater* sa Pafa oko 300. g. p.n.e.

Lit.: → **Flijačka lakrdija** M.F.

**HIMENEJ** (*Himen* — bog braka i svadbe kod starih Grka) — Starogrčka → **horska pesma** koju je svadbena povorka pevala uz pratnju kitare ili frule, i uz ples na putu od nevestine kuće do kuće mladoženje. Pesma je pevana u čast boga Himena i obično se završavala refrenom »Himen, o himenajek. → **Epitalamij**, → **svatovska pesma**. S.K.—Š.

**HIMNA** (gr. ὕμνος) — Naziv za svečanu pesmu u slavu nekog božanstva ili heroja. Kao svečana, pohvalna pesma javlja se u kultnoj i hijerarhijskoj književnosti raznih naroda, u primitivnom obliku, ili u razvijenijem, literarnom formi (npr. na starom Orijentu, u indijskoj i persijskoj književnosti). Sam termin *h.* potiče iz antičke, gr. književnosti. Njegova etimologija i prvobitno značenje (možda prosto »pesma«) nisu pouzdano utvrđeni. U *Odiseji* (8, 429) obeležava pesmu o borbama gr. junaka pod Trojom. Još u 5. v. st.e. označava i tužbalicu (Aristofan, *Ptice*, 212) i svatovsku pesmu (Sofokle, *Antigona*, 815). Docije, *h.* je shvaćena kao skupni naziv za sakralne i svečarske pesme različitog tipa (→ **pean**, → **ditiramb**, horski → **prosodijon**, → **partenije**, → **hiporhem**). Kao prve pisce himni antički izvori spominju niz, napola legendarnih i nama potpuno nepoznatih, pesnika: Olena, Pamfosa, Orfeja, Musaja, Antesa, Filamona. — Antička, gr. *h.* (pesma u slavu božanstva i heroja) sastavljena je kako u lirskim razmerima, tako i u → **heksametrima**. Skloni smo pretpostavci da su starije himne koje pripadaju → **horskoj lirici** i da su jedino one pevane prilikom kulturnih svečanosti, uz muzičku pratnju. Već u *Ilijadi* (1, 472—4) spominje se pevanje jednog peana u slavu boga Apolona. Liričari arhaijskog i kla-

sičnog doba grčke književnosti (Alkaj, Alkman, Las, Pindar, Bakhilid) pisali su takve himne u slavu raznih božanstava. Od ove himnike u lirskim razmerima sačuvani su nam samo fragmenti (i to opet takvi koji se mogu obeležiti kao pean, ditiramb itd.). Na drugoj strani, u antici je vladalo uverenje da je heksameterska *h.* starija od himne u lirskim razmerima. Najstarije, nama u celini poznate, grčke himne zaista su u heksametrima. Potiču iz 7. v. st.e. Obeležene su, zajedno sa mnogo mladim pesmama, kao »homerske himne« i sačuvane su u zborniku koji je, verovatno, nastao tek u doba → **helenizma**. Ne znamo sasvim pouzdano u kojim su prilikama recitovane (starije) heksameterske himne. Moguće je da su služile kao uvod u recitovanje junačkih epova prilikom takmičenja → **rapsoda**. Jezikom i stihom, tematikom i načinom kazivanja heksameterske himne oslanjaju se na junački → **ep**. U obimnijim himnama težište je na pripovedanju mitskih poduhvata. Neke svedoče o dubljem poznavanju lokalnih kulturnih predanja (*h.* Apolonu, Demetri). U drugim zapaža se razigranost i frivolnost u obradi mitske priče (*h.* Hermu). Iz lirske himnike 5. v. st.e. neposredno poznajemo samo odlomke. Među njenim glavnim predstavnicima bio je Pindar (fragmenti *Himne Zevsu*). Posredno, ovu himniku poznajemo iz horskih odseka antičke dramske književnosti (npr. himna Zevsu u Eshilovom *Agamemnonu*; himničke horske partije javljaju se i u Aristofanovim komedijama). Epigrafski sačuvana je i jedna himna Demetri, koja se, sa metričkih razloga, pripisuje pesnikinji Telesili iz Arga (oko 500. g. st.e.). Epigrafski nalazi pokazuju da su himne u lirskim razmerima, namenjene neposredno kulturnim potrebama, sastavljane na grčkom jeziku i pevane uz pratnju muzike još i docije, u 4. v. st.e. (himna Higieji Arifrona iz Sikiona, Atina), u doba helenizma (*h.* Asklepiju Isila iz Epidavra, oko 300. g. st.e.) i u doba Rimskog carstva (*h.* Heliju, Nemesidi, Isidi, Prirodi i drugim božanstvima [delimično propracene i notama] Mesomeda sa Krita, 1. polovina 2. v. n.e.). Ove lirske himne, pisane za kulturne potrebe, imale su, uglavnom, neveliku literarnu vrednost. Pored njih javljala se, u doba ranog helenizma, i literarna lirska *h.* (Filiskos sa Kerkire, Kastorion). Razvoj kulta vladara u helenističkom svetu učinio je da su takve *h.* sastavljane i u slavu živih ljudi (himne Antigonu I i Demetriju Poliorketu od Hermokla iz Kizika). — Literarno vrednija i nama bolje poznata je heksameterska (epska) *h.* helenizma. Ona je zauzela istaknuto mesto u rafino-

vanom, artistskom pesništvu → **aleksandrijske škole**. Sačuvane su Kalimahove *Himne* (Zevsu, Apolonu, Delu itd.). Pored heksametarških, javljaju se u ovoj zbirci i neke himne u distisima. Kalimahove himne odlikuju se novom, elegantnom i ljupkom tehnikom pričanja, sklonošću za prikaze dečjeg sveta i detinje prirode (npr. Artemida), učenim poigravanjem sa manje poznatim varijantama mitskih priča. I sačuvani zbornik Teokritovih → **idila** sadrži heksameterske himne božanstvima (dečaku Heraklu, Dioskurima), himničku pohvalu vladaru (Ptolemaju) i himničke odseke unete u pesme druge prirode (male himne Afroditi i Adonidu u → **mimu** *Zene na Adonidovoj svečanosti*). Himnički odseci javljaju se u sačuvanom mitološkom (*Argonautika* Apolonija Rodanina) i astronomskom epu (Aratova, stocizomom nadahnuta, *Fainomena*) ovog razdoblja. Pod uticajem stoičkog panteizma i helenističke, kozmičke religioznosti *h.* upućena mitološkim božanstvima pretvara se u filosofsko-religioznu himnu (Kleantova stoička *Himna Zevsu*). U doba Carstva filosofsko-religiozna himnika, pisana na grčkom jeziku, javila se i u obliku prozne → **besede**. Prototip ovih himničkih beseda predstavlja, donekle, već Platonova (4. v. st.e.) beseda o Erotu (u *Fedru*) i beseda o svemiru i demijurgu (u *Timaju*). Kao smišljeno izgrađivani književni oblik, himnički, prozni → **panegirik** nekom božanstvu javlja se od 2. v. n.e. (*Sveštene besede* retora Aristida, s autobiografskim elementima). Iz 4. v. n.e. sačuvane su prozne himne retora Libanija (Artemidi) i cara Julijana Apostate (Heliju, Majci Bogova). Julijan je bio blizak novoplatoničarima, u čijim je redovima oblik prozne himne upućene božanstvima posebno negovan. Poslednji značajni predstavnik ove himnografije bio je novoplatoničar Proklo (5. v. n.e.). — Na lat. jeziku antička literarna *h.* razvila se pod neposrednim uticajem grčke himnike. Primitivna, italska kulna himnika (*carmen Arvale, carmina Saliaria*) književno se nije razvila. Već je prvi poznati pesnik rimske književnosti, Livije Andronik (kraj 3. v. st.e.), sastavio, po grčkom uzoru, kultnu himnu Junoni (za hor devojaka). Horske partije rimskih prerada grčkih tragedija (3–2. v. st.e.) sadržavale su, takođe, himničke odseke. Sa punim razvojem rimskog pesništva u 1. v. st.e. *h.* pisana prema grčkim uzorima javlja se (u lirskim razmerima) kod Katula (c. 34). Horacija (u *Pesnama; Carmen saeculare*, himna stvarno namenjena horskom izvođenju; → **oda**). Himničke odseke nalazimo i u (heksametarским) epskim delima Lukrecija

(uvodna *h.* svemajci Veneri, *De rerum natura*), Vergilija, Ovidija i njihovih docnijih podražavalaca. — Hrišćanska, literarna himnografija oslanja se, isprva, na pagansku, antičku poeziju i metričke sheme njene → **kvantitativne versifikacije**. Himne Klimenta Aleksandrijskog, Metodija, Grigorija iz Nazijanža, Sinesija iz Kirene (3–4. v. n.e.) sastavljene su u → **jambu**, → **trohejn**, → **anapestu** i → **heksametru**. Ali, glavni razvoj hrišćanske liturgijske himnike na gr. jeziku vezan je za napuštanje antičke, kvantitativne versifikacije i za prelaz na kvalitativnu, → **akcenatsku versifikaciju** (čemu se pridružuje i uvođenje → **rime** u poeziju). U poznoantičkom i ranovizantijskom razdoblju (5–7. v.), ova promena (uslovljena promenom prirode akcenta u jeziku izaziva nagli procvat ritmičke → **crkvene pesme**. Nastanak ove ritmičke poezije, i, posebno, ritmičke himne (→ **kondak**) nisu u svim pojedinostima objašnjeni. Hrišćanska ritmička himnografija zavisna je od orijentalnih, sirijskih (Jefrem Sirijski, umro 373. g.) i hebrejskih (→ **psalam**) uticaja, a, verovatno, i od arijanske (4. v.) i, još ranije, gnostičke (Valentin, 2. v.) religiozne pesme. Ali, hrišćanska ritmička himnografija nastavila je, delimično, i predanje antičke, retorske i filosofsko-religiozne prozne himne, odnosno himničke besede u ritmičkoj prozi. Retorski elemenat u ritmičkoj *h.* je, npr., *rima*, tj. → **homojoteleuton**, koji je izobilno koristilo poznoantičko → **epideiktičko**, pohvalno besedništvo (dok ga je izbegavala antička, metrička poezija). Struktura izraza u ritmičkoj himni ima bliske paralele u svečanoj hrišćanskoj propovedi (→ **homilija**). Ova sadrži himničke odseke i služi se ritmičkom prozom antičke retorike, oslanjajući se, formalno, na proznu himnu retora i filozofa novoplatoničara (vidi »teološke besede« Grigorija iz Nazijanža, npr. 28 c. 31, M 36, 72). — Razvoj hrišćanske himnografije na latinskom jeziku presudno je odredio Ambrosije Milanski (4. v.). Njegova *h.* u kvantitativnom jambu bez rime, bila je namenjena liturgijskim potrebama. Latinska *h.* dobija umetnički složeniji i učeniji, literarniji oblik u Prudencijevoj poeziji (»himička oda«; kraj 4. v.). U poznoj antici, ambrozijanska, liturgijska *h.* prešla je (kao i grčko-vizantijska *h.*) na akcenatsku versifikaciju sa rimom (mahom ritmički jamb, u strofičnom rasporedu). Tokom srednjeg veka termin *h.* obeležava, na Zapadu, svaku pothvalnu pesmu u čast Boga ili nekog sveca, pa i tekstove pesama koje su namenjene određenim delovima liturgije (9. v.: *Veni creator spiritus* [Hrabanus Maurus?]; 13. v.: *Dies irae* [vero-

vatno Toma iz Čelana], *Stabat mater* [Jakopone da Todi?], *Pange lingua* Tome Akvinskog). — U doba → **humanizma**, → **renesanse**, → **baroka**, hrišćanska literarna *h.* ponovo prima antičke pesničke forme. Javlja se u raznim klasičnim razmerima. U → **elegijskom distihu** sastavljene su, npr., himne u zbirci *De laudibus divinis* Đ. Pontana (15. v.), čija je novolatinska poezija služila kao uzor i pesnicima francuske → **Plejade**. Humanistička *h.* često prima oblik Horacijeve svečane → **ode**. Omiljena je safička strofa (popularna već u srednjovekovnoj, crkvenoj poeziji), u kojoj je Horacije sastavio *Carmen saeculare*. Himne ovog oblika obeležavane su i nazivom oda, mada već renesansni teoretičari nastoje da odvoje *himnu* od *ode*, primenjujući termin *h.* na pesme sa hrišćanskom religioznom tematikom. — Literarne *h.*, nadahnute oblicima antičke poezije, sastavljane su od vremena humanizma i na nacionalnim jezicima (u Francuskoj 16. v. Di Bele, P. Ronsar i dr.). Javljaju se još i u kasnim klasicističkim strujama evropske književnosti s kraja 18. i s početka 19. v. (u ruskoj književnosti npr. *Himna premudrosti božjoj u suncu* od Sumarokova i Deržavinova »oda« *Bog*, pored *Himne Suncu*). U doba prosvetnosti *h.* iznosi i nova religiozno-filosofska shvatanja (deizam), govori o prirodi (naučne »ode« Lomonosova *Jutarnje i Večernje razmišljanje o božjoj moći*), moralu, politici i istorijskim događajima. Dublje osećanje i veća sloboda oblika u *h.* javljaju se, naročito, sa prodorom → **sentimentalizma** i → **romantizma** u evropsku književnost. Hrišćanska religiozna *h.* razvila se i u protestantskoj književnosti. Dobija podsticaj i od strane → **pietizma** (u Nemačkoj Klopštok). U krugu nemačke klasičke *h.* se oslanja na Pindara (Gete; i Helderlin). U delima romantičara *h.* peva o ličnim zanosima pesnika, o ljubavi i smrti (Novalis, *Himna noći*; Lamartin), slobodi, patriotizmu (otuda i razvoj → **nacionalnih himni**). Kao izraz snažnog oduševljenja i zanosia *h.* se, u ovom razdoblju, dodiruje sa (modernom shvaćenim) → **ditirambom**. U našoj književnosti *h.* je, npr., Njegoševa pesma *Crnogorac k svemogućemu Bogu*, te Preradovićeve pesme *Nepojamnost Boga*, *Bogu* i dr. V. i → **nacionalna himna**.

Lit.: J. B. Pitra, *Hymnographie de l'église grecque*, 1867; E. Norden, *Agnostos Theos*, 1913 (otisak 1956), 143–277; R. Wünsch, »Hymnus«, *PW RE IX*, 1 (1914) 140–183; K. Viëtor, *Geschichte der deutschen Ode*, 1923 (2. izd. 1961); J. Kroll, »Die Hymnendichtung des frühen Christentums«, *Antike* 2 (1926) 258–81; O. Hellinghaus, *Lateinische H. d. christl. Altertums u. Mittelalters*, (3. izd.) 1934; M.

Meunier, *Hymnes philosophiques*, (4. izd.) 1935; C. S. Phillips, *Hymnody. past and present*, 1940; F. Dölger, *Die byzantinische Dichtung in der Reinsprache*, 1948, 29–37; M. Simmonetti, *Studi sull'innologia popolare dei primi secoli*, Atti della R. Acc. d'Italia, Memorie IV ser. 8 a (1952) 341–485; J. Schirrmann, »Hebrew liturgical poetry and Christian hymnology«, *Jew. Quart. Rev.* 44 (1953–54); J. Sröverffy, *Die Annalen der lateinischen Hymnendichtung*, 1964–65; H. Gneus, *Hymnar und Hymnen im englischen Mittelalter*, 1967; → **oda**. M.F.

**HIMNOD** (gr. ὕμνος — onaj koji peva himne) — Pevač → **himni** u antičkoj Grčkoj. Termin *h.* odnosi se pre svega na pevače najstarijih himni bogovima. *H.* se pratio na kitari dok je govorio stihove. S.S.

**HIMNOGRAFIJA** (prema gr. ὕμνος — himna, svečana pesma, ὑπόθεσις — pisati) — Opšti naziv crkvenog pesništva u srednjovekovnoj, posebno u vizantijskoj i staroj slovenskoj književnosti. Stvarana pretežno pod uticajem hebrejske i sirijske religiozne pesme, vizantijska *h.* je razvila osoben sistem žanrova i svojstven stil. Liturgijska funkcija pesme jedan je od onih elemenata koji su određivali njen žanr. U formalnom pogledu, *h.* se razvijala u dva osnovna vida: → **kondak** (himna u užem smislu reči) i → **kanon**. Pri tome treba razlikovati jednostavne pesničke oblike (→ **tropar**, → **stihira**, → **ikos**, → **irmos**, → **svetilan** itd.) i složene pesničke sastave (prvobitni vid kondaka, zatim → **akatist**, → **kanon**, → **služba**, → **posledovanije** itd.). Od bitnog značaja za razumevanje vizantijske i slovenske *h.* jeste namena himne (himna je namenjena pevanju) i silabičko-tonsko građenje stiha, čime je napuštena kvantitativna prosodija antičkog pesništva. Himna se peva, otuda njena melodijsko-tonska struktura. U vizantijskoj *h.* posebno, ritam pesme zasniva se na određenom brojnom odnosu slogova i naglasku, pri čemu je dužina sloga zanemarena. U staroslovenskoj *h.* samo se delimično poštuju ova načela; u strukturi pesme glavnu ulogu ovde igra prirodni ritam govora. Stoga se ističe i retorska priroda slovenske himnografije. U stilskom pogledu pesnički izraz himnografije uslovljen je himnično-panegiričkom i kulturnom prirodom crkvene pesme. Zastupljene su naročito mnoge zvučne figure i tropi (→ **anafora**, → **epifora**, → **asonanca**, → **aliteracija**, → **polisindet** itd.).

Lit.: Pitra, *Hymnographie de l'église grecque*, 1867; W. Christ — M. Paraniakas, *Anthologia graeca carminum christianorum*, 1871; E. Wellesz, *A History of Byzantine Music and Hymnography*, 1961; R. Jakobson, *Lingvistika i poetika*, 1966 (prev.); Ћ. Трифуновић, *Стара српска црквена поезија*, О Србљаку, 1970. D.B.

**HIPERBATON** (gr. ὑπέρβατον — ono što prelazi) — Figura reči (lat. *transgressio verbi*) — Razdvajanje sintaktički povezanih reči u rečenici (subjekta i glagola, prideva i imenice, i sl.). Označava svako komplikovnije razdvajanje sintaktički povezanih delova, i po tome je blizak → **inverziji**, → **parentezi** i → **anastrofi**. S.S.

**HIPERBOLA** (gr. ὑπερβολή od glag. ὑπερβάλλω = prebacujem) — Termin antikne → **retorike** za figuru preuveličavanja osobina predmeta ili intenziteta radnje, pojačavanja izražaja do ekstrema. Ne poznaju je → **gorjijanske figure**, ali je spominje već Sokrat (4. st. st. e.). *H.* je po svom porijeklu izražajno sredstvo saobraćajnoga govora: Bally vidi u njoj jedno od osnovnih sredstava izražavanja afektivnosti u jeziku kojom se odlikuje svaki prirodni govor, npr.: Poludit ću od te buke, Crknut ću od bijesa. *H.* je bitan stilski element → **patosa**: »Držeš li dalje, čučeš gromove, / Kako tišinu zemlje slobodne / Sa grmljavinom strašnom kidaju« (Đ. Jakšić, »Otađzbina«). Izbjegavanje patosa povlači za sobom i izbjegavanje hiperboličnosti u izražavanju, pa pojedine povijesne stilske formacije po svom odnosu prema patosu ili cijene *h.* ili je odbacuju. *H.* može biti i element → **komike** (→ **karikatura**).

Lit.: C. Bally, *Le langage et la vie*, 1925. Z.Š.

**HIPERBOLIČAN STILSKI KOMPLEKS** → **Stilski kompleks**

**HIPERDAKTILSKA RIMA** → **Rima**

**HIPERDAKTILSKI ZAVRŠETAK** → **Klauzula**

**HIPERKATALEKTIČAN** (gr. ὑπερκαταλεκτικός prema ὑπερκαταλέγω — navodim suviše, povrh) — Stih u antičkoj metrici koji ima više slogova u posljednjoj stopi, nasuprot → **katalektičkom**, koji ih ima manje. V. Je. U → **silabičko-tonskoj versifikaciji** stihovi svih pet osnovnih → **metara**, posmatrani stopno, mogu da budu *h.*, npr. tročlani trohejski jedanaesterac sa dva prekobrojna sloga iza posljednjeg ostvarenog iktusa: »Obvila se // bela loza // vinova.« Ako se 11. slog računa kao šesti iktus (i kad je neostvaren), onda je → **akatalektičan**. Ili jampski jedanaesterac, takođe sa prekobrojnim slogom nakon pete »stope«: »Pod sil/nōm stē/gōm pr/štē kō/sti mō/jek«, tj.: U- / U- / U- / U- / U- / U. To je zapravo stih u kome iza petog → **iktusa** pre-

ostaje jedan nenaglašen slog (»petoipostopni« jamb). Jampski 10-terac kombinovan sa jedanaestercem je, po teoriji stope, → **akatalektičan**, npr. u V. Ilića: »Jā nī/šta vī/še nē/veru/jem, nī/šta! / I! bō/lje rē/či jā/ vēru/jem svē.« (U prvom stihu 4. iktus je neostvaren, a u drugom stihu akcentat se ne podudara sa 4. iktusom na 8. slogu jer je »pomeren« na 7. slog). Pojmovi se pojednostavljuju kad se govori o jednosložnom, dvosložnom, trosložnom itd. završetku, i to računajući od poslednjeg akcentovanog sloga (→ **klauzula**).

Lit.: → **Metrika**, **antička**; → **versifikacija**. Ž.R.

**HIPEROHA** (gr. ὑπεροχή — višak, ono što preostaje) — Termin antičke retorike, blizak → **hiperboli** i označava preterivanje u → **perifrazi**, npr. poređenje koje je nemoguće proveriti. Suprotna *h.* je → **elipsa**. S.S.

**HIPOFORA** (gr. ὑποφορά od ὑποφέρω — nosim ispred nečega) — Termin antikne → **retorike** za fingiran → **dijalog** koji govornik umeće u svoj tekst, bilo da naoko razgovara s nekim, bilo da sam sebe pita i sebi odgovara. Z.Š.

**HIPONAKTEJ** (od gr. ἵππωνάκτητος — ime jonskog pesnika) — Za jedan slog produženi oblik → **glikoneja**, u vidu tetrapodije: — / — UU / — U / —. Nazvan po pesniku Hiponaktu. Javlja se kao završni (zaglavni, klauzulni) stih. Iz njega se izvodi alkejski deseterac, završni stih → **alkejske strofe**, i to zamenom prvog → **spondeja** → **daktilom**. Hiponakt je iz usmene poezije uveo u pisanu poeziju katalektički jampski → **tetrametar**, od koga je u vizantijskoj poeziji postao jampski petnaesterac (→ **politički stih**).

Lit.: → **Metrika**, **antička**. Ž.R.

**HIPONAKTEJSKA STROFA** (od gr. ἵππωνάκτητος — ime pesnika i → **strofa**) — Strofa od trohejskog katalektičkog dimetra (lektija): — U — U / — U — i jampskog katalektičkog → **trimetra**: U — U — / U — U — U. Javlja se u oba redosleda tih dvaju stihova. Nalazi se u Horacija, a kod nas u antičkoj imitaciji kod Mušickog, npr. u »Glasu narodoljubca«:

Serblji ljube, da! svoj rod.  
Više li samim delom, nežel' rečma?

Ili u obrnutom redosledu: »I jedan s drugim grliti se smemo. // Tu nam raste slave cvet.«

Lit.: → **Metrika**, **antička**. Ž.R.

**HIPORHEMA** (gr. ὑπόρρημα) — 1. Starogr. *horska pesma* vedre sadržine i živahnog ritma,

uz koju se izvodi mimički ples. Sastavljena, najčešće, u peonskom, ili u daktilo-trohejskom metru, peva se uz pratnju kitare ili frule, a ponekad je prate oba ova instrumenta. Vezana za kult bogova, *h.* se obično izvodila prigodom ratničkih igara spartanske omladine. Najistaknutiji predstavnici *horske lirike*, Pindar, Alkman, Simonid i Bakhilid pisali su hiporheme. — 2. U staroj gr. tragediji *h.* označava onu pesmu koju su naizmenično, uz igru, pevala dva poluhora, obeležavajući sa radošću preokret nastao u radnji. → **Stasimon**. S.K.Š.

**HIPOTAKSA** (gr. ὑπόταξις — podređivanje) — Gramatički termin za zavisnost jedne rečenice od druge; niz rečenica koje se međusobno nalaze u zavisnom položaju (supr. → **parataksa**). Češća je u književnom jeziku i u prozi, nego u narodnom ili afektivnom saobraćajnom govoru i lirskoj poeziji, gde je gotovo i nema. U sintaksi indoevropskih jezika *h.* se razvila kasno. Ponekad, *h.* može biti samo sadržinska, asindetski izražena (→ **asindeton**), bez vidljivih gramatičkih oznaka. Npr.: »Zapališ vatru, sve oživi i razveseli se.« (D. Čosić, *Daleko je sunce*, 414).

Lit.: P. Guberina, *Valeur logique et valeur stylistique des propositions complexes*, 1954<sup>2</sup>. M.Di.

**HIPOTIPOZA** (gr. ἱποτύπωσις — opis, oris, nact) — Termin antičke → **retorike**; opširno prikazivanje nečega tako jasno i živo kao da je prisutno ili kao da se događa pred našim očima. Termin *h.* upotrebljava se također kao opći naziv za razne vrste opisa, koji se prema predmetu dijele na a) *dijatipozu* (živahan opis nečega kao da je pred našim očima; *h.* u užem smislu), b) *pragmatografiju* (prikaz neke radnje), c) *efikciju* (opisivanje ljudskog tijela i odijela), d) *ikon* (precizan opis nekog fizičkog predmeta), e) *karakterizam* (opis osobina nekog fizičkog predmeta), f) *prozopografiju* (opis izgleda neke žive osobe), g) → **prosopopeju**, h) *viziju* s podvrstama aa) *kronografijom* (prenošenje u neko drugo vrijeme) i bb) *topografijom* (prenošenje na neko drugo mjesto, stvarno ili izmišljeno). Z.D.

**HISTRION** (lat. *histrion* — komedijaš) — 1. Glumac u antičkoj (rimskoj) komediji koji je prvo prikazivao Etrurca, a zatim Grka ili roba, karikirajući neke njihove osobine. — 2. Od 17. v. označava putujućeg glumca, ili češće lakrdijaša. — 3. Danas, glumac uopšte.

Lit.: → **Komedija, antička**. S.P.

**HOLORIMOVANI STIH** (gr. ὅλος — sav i → **rima**) — Stih koji se sav, slog po slog,

rimuje sa prethodnim stihom. Svrstavaju ga u šaljive tvorevine. Francuzi rado navode *h.* distih koji obično pripisuju T. Banvilu:

Dans ces meubles laqués, rideaux et dais  
morose,  
Danse, aime, bleu laquais, ris d'oser des  
mots roses.

Holorimovanje se nalazi i u prozi.

Ž.R.

**HOMERSKO PITANJE** — Obuhvata pitanje ko su stvaraoci → **narodnih junačkih epova** i → **narodnih epskih pesama**, čije korene nalazimo još u Aristotelovoj *Poetici*. Nem. klasični filolog F. Volf osporio je krajem 18. v. postojanje Homera. Zahvaljujući njemu, u folkloristici je postavljeno pitanje u kojoj meri je Homerov udeo u stvaranju *Ilijade* i *Odišeje* bio odlučujući. Tzv. *unitarci* ili *unitaristi* zastupali su tezu o jedinstvu epova i o istorijskoj autentičnosti Homerove pesničke egzistencije. *Analityci* su tragali za nepodudarnostima i neusklađenostima u epovima, dokazivali da se epovi mogu podeliti na manje posebne organizovane celine, na manje ili veće celovite pesme (*Ilijada* se, po njima, sastoji od 18 tzv. *prapesama*), zbog čega njihovu teoriju nazivaju i *teorijom pesama*. Tokom dve stotine godina rešavanja *h. p.* ova su se dva ekstremna gledišta u priličnoj meri približila. Unitaristi su prihvatili da je Homer živeo u vremenu kada je postojala snažno razvijena epska tradicija i da je on iz nje i proizišao, da se koristio postojećim motivima, tematikom, stihom i izražajnim sredstvima. Analytici su priznali postojanje jednog velikog pesnika, ali su se kolebali između mogućnosti da je Homer dao osnovno jezgro epovima koje su kasniji redaktori (*homeroidi*) dopunjavali i proširivali, i mogućnosti da je Homer stvorio epove od postojećih pesama, kao genijalni redaktor. U vreme Vukovih beleženja narodnih pesama Volfova teorija o formiranju epopeja od epizodnih epskih poema nastalih spontano u narodu bila je primenjivana u izučavanjima spevova zapadnih naroda. Grim je povodom Talfjevih prevoda srp. narodnih pesama (*Volkslieder der Serben*, 1825. i 1826) ukazao na srpske epske narodne pesme kao na autentičnu pojavu kojom se može razjasniti nastanak epa, bolje no što to mogu drugi evropski spevovi. Dalja interesovanja naučnika za našu narodnu epsku pesmu u velikoj meri bila su rezultat pokušaja da se odgovori na *homersko pitanje* (A. Serensen, V. Jagić, F. Miklošič), dok su se izučavaoci Homerovih spevova ba-

vili utvrđivanjem njihove sličnosti ili razlika u odnosu na našu epiku. Prateće pojave homerskog pitanja bile su mistifikacije narodnih pesama i pokušaji veštačkog građenja epa. Vuk je bio nepoverljiv prema velikim episkim veštačkim tvorevinama. Samo u jednom trenutku pretpostavio je mogućnost da bi neko učen mogao »od svijui oni mali sobranja jedno veliko delo načiniti«. U nas su, najčešće, objedinjavane pesme o kosovskoj bici u složene epske celine → **lazarice**, a stvaran je i celovitiji ep o Marku Kraljeviću. Zahvaljujući terenskim izučavanjima, naročito M. Murka, G. Gezemana, M. Parija, i A. Lorda, naučnici su na primerima *krajinske*, »*muhamedanske*« epike dokazivali da su Homerovi spevovi živeli u usmenom prenošenju (Pari, Lord) i da se, na primerima ovih pesama, »predstadijuma epa«, može potvrditi proces *epizacije* (A. Šmaus). U okviru *h. p.* posebno je bio izdvojen problem pevača stvaraoca i prenosioca epske pesme. Kao delo pevača sa visokim stepenom individualnih odlika, epske pesme o ustanku Filipa Višnjica pružile su naučnicima dosta argumenata da je Filip Višnjic »jedini koji je sastavio prvi ep u desetercu« (M. Savković, R. Medenica).

Lit.: F. A. Wolf, *Prolegomena ad Homerum*, 1795; K. Lachmann, *Über die ursprüngliche Gestalt des Gedichts von der Nibelungen Noth*, 1816; L. Zima, »Svravanje Omirovih epopeja sa srpskim narodnim pesmama«, *Program Velike gimnazije karlovačke*, 1859; S. Károlyi (Karlo Sas), *A világirodalom nagy eposzai*, I–II, 1881–1882; M. Budisavljević, »Ilijada u ogledalu kosovskih pjesama«, *Školski vjesnik*, 1903, X, str. 323–336; 466–467; 609–618; 716–723; N. Vulić, *Protivrečnosti u Omira i u našoj narodnoj poeziji*, 1925; N. Vulić, »Naše narodne pesme i Ilijada«, *Zbornik u čast Bogdana Popovića*, 1929; M. Murko, *La poésie populaire épique en Yougoslavie au début du XX<sup>e</sup> siècle*, 1929; P. Grgec, »Homerova Ilijada i naše narodno pjesništvo«, *Nastavni vjesnik*, 1930–1931, XXXIX; M. Savković, »Filip Višnjic«, *Prilozi proučavanju narodne poezije*, 1934, I; R. Medenica, »Višnjiceva i naša starinska narodna pesma«, *SKG*, 1935, XLVI, br. 7; I. M. Tronski, *Povijest antičke književnosti*, 1951; M. Murko, *Tragom srpsko-hrvatske narodne epike*, 1951; A. Šmaus, »Studije o krajinskoj epici«, *Rad JAZU*, 1953, knj. 297; A. Schmaus, »Ein epenkundliches Experiment«, *Die Welt der Slaven*, 1956, I, 3; V. Žirmunski i dr., *Istorija zapadnoevropskih književnosti*, 1956 (prev.); A. B. Lord, *The Singer of Tales*, 1960; N. Banašević, »Ranija i novija nauka i Vukovi pogledi na narodnu epiku«, *Prilozi za književnost, jezik, istoriju i folklor*, 1964, XXX, 3–4; B. Glavičić, »Aktualni problemi homerologije«, *Radovi Filozofskog fakulteta u Zadru*, sv. VII, Razdio lingvističko-filološki 1965/1966–1967/1968, 1968; II.

A. Гринцер, *Древнеиндийский эпос. Генезис и типология*, 1974; В. Недић, *Вукови певачи*, 1981. M. Mat.

**HOMILIJA** (gr. ὁμιλία — razgovor, stsl. *beseda*) — Vrsta crkvene propovedi, u kojoj se razvija određena biblijska tema ili se tumači biblijska priča, parabola, odn. pouka. Otuda i opšti naziv za crkvenu → **propoved**. U vizantijskoj književosti i patristici, *h.* je egzegetska propoved pa se i pojedini govori u sklopu sistematskog tumačenja (komentara) Svetog pisma nazivaju homilijama, npr. *Homilije Jovana Zlatoustog na Jevanđelje po Mateju*. U stsl. književnosti izraz *h.* prevodi se najčešće terminom »beseda«, ali to može da bude podvedeno i pod širi pojam »slovo«. Zbirke homilija nazivaju se *homilijari* (→ **panagirik**, **tržastavnik**). → **Beseda**, → **besednik**.

Lit.: R. Aitzemüller, *Mihanović Homiliar*, 1967. D.B.

**HOMO MENSURA** — Protagorin stav koji galsi: »Čovek je merilo svih stvari, postojećih da jesu, a nepostojećih da nisu« (Platon: *Teetet*, 151). Karakterističan je za sofistiku ne samo kao izraz sazajnog i etičkog relativizma, već daleko više kao izraz antropocentričnog načina mišljenja, koji anticipira novovekovna shvatanja. Tako se i u → **teoriji književnosti** i → **književnoj kritici** može govoriti u vezi sa tim Protagorinim stavom o → **antropološkom metodu**, koji se međutim može izroditi u *antropologizam* kao reduktivni način mišljenja, što celokupno fenomenalno bogatstvo prirode (kosmosa) i sveta svodi na čoveka kao na »meru svih stvari«. Tome je blizak i *antropomorfizam*, koji se kao zabluda mora odbaciti u nauci i filosofiji, ali koji u životu umetnosti kao *antropomorfija* ima veliku pozitivnu ulogu. M.D.

**HOMOJARKTON** (gr. ὁμοιος, (v) — sličan i ἄρκτηον — od koga počinje) — Termin antikle → **retorike** za glasovno podudaranje na početku riječi. → **Aliteracija** je poseban slučaj *h.-a.* Supr. → **homojoteleuton**. Primjer za homojarkton: »Pale patke u slano more.« Z.D.

**HOMOJOPTOTON** (gr. ὁμοιοπτώτων od ὁμοιος — sličan, i πτώτος — koji je završen) — Termin antikle → **retorike** za poseban oblik → **homojoteleutona**: nastaje kada se u rečenici ili stihu pojedine riječi završavaju istim padežnim nastavkom: »Sa takvim sećanjima i mislima sede starci...« (I. Andrić, *Na Drini ćuprija*). *H.* može spajati rečenice, dijelove rečenice kao i pojedine riječi, te nije vezan za kraj rečenice. Z.Š.



**HOMOJOTELEUTON** (gr. ὁμοίος — sličan τελευτή — završetak) — Termin antičke → **retorike** kojim se označava glasovno podudaranje završnih slogova dvaju ili više → **kolona** koji ne moraju biti jednaki (→ **izokolon**), ali moraju biti dovoljno blizu da bi uho to ponavljanje zamijetilo. Često se javlja kod → **antiteze**, → **paralelizma**, → **izokolona**. Ako se radi o jednakim nastavcima poklapa se sa → **homooptotonom**. U antici *h.* je jedini oblik → **rime**, ali se upotrebljavao u načelu samo u prozi. Kasnije *h.* je zajednički naziv za sve vrste glasovnog podudaranja na kraju bilo riječi bilo skupina riječi. Rima i → **asonanca** samo su posebni slučajevi *h.-a*, a slična mu je → **paronomazija**. Supr. → **homojarkton**. Primjer za *h.*: Danica je čekala mjeseca (nar. pjesma). Z.D.

**HOMOLOGIJA** → **Izomorfizam**

**HOMOMORFIZAM** → **Izomorfizam**

**HOMONIM** (gr. ὁμός — zajednički i ὄνομα — ime) — Reč koja ima isti oblik i izgovor kao neka druga reč, ali se od nje razlikuje po značenju, npr. *blāgo* (novac) i *blāgo* (stoka). Zbog svog dvosmislenog značenja *h.* se često upotrebljava u → **igri rečima**. Sl. → **heteronim**. M.Di.

**HOR** (gr. χορός — kolo, igranje kola sa pevanjem, krug pevača i igrača) — Grupa glumaca koja u antičkoj drami (→ **tragedija**, **antička**, → **komedija**, **antička**) obično predstavlja narod, komentarišući svojom pesmom događaje i sudbine glavnih junaka. Pojava *h.* vezana je za postanak gr. drame, koja je izrasla iz religioznih obreda maskiranih plesača i pevača, pa se smatra da je prvobitni *h.* bio sastavljen čak i od 50 učesnika. Kod Eshila ih je 12, Sofokle je taj broj povećao na 15, dok ih je u komediji bilo 24. Učesnici *h.* u komediji obično su nosili maske različitih životinja (ptice, žabe ili zolje kod Aristofana). *H.* se delio u dva poluhora, koji su se ponekad međusobno sporili (→ **agon**). Svaki poluhor je imao svog vodu, a prethodnik hora naziva se → **korifej**. Partije hora su podeljene na ulazne pesme (→ **parodos**), stajaće pesme (→ **stasimon**) i izlazne pesme (→ **eksodos**). U komediji *h.* je pevao i → **parabazu**, koja je obično dolazila posle agona. Veruje se da su u početku horske partije bile u celini pevane, a kasnije recitovane. Analizom stasimona utvrđeno je da je → **strofu** pevao ili govorio jedan poluhor, → **antistrofu** drugi, a → **epodu** ceo *h.* Korifej je

obično u dijalogu sa glumcima recitovao stihove uz pratnju frule, a u stasimonu ponekad i pevao. Pesme su najčešće bile praćene igrom na → **orhestri**, gde se *h.* i nalazio za vreme predstave. O izdržavanju i pripremi *h.* brinuo se bogati građanin, koji se nazivao *horeg*. U antičkoj drami *h.* prati radnju i kao predstavnik društvene zajednice komentariše akcije pojedinaca. On generalizuje značenje tih akcija sa pozicija tradicionalnih shvatanja. To se vidi ne samo po arhaičnoj metrici horskih partija, već i po moralnim stavovima i poslovičnoj mudrosti. Uloga *h.* kao elementa dramske radnje menjala se paralelno sa razvojem gr. tragedije. Kod Eshila *h.* često učestvuje u samoj radnji i uvek predstavlja posebnu snagu koja utiče na odluke junaka, osim što komentariše i tumači moralna značenja tih radnji, kao kod Sofokla. Dajući tim komentarima osnovnu funkciju *h.* u svojim tragedijama, Sofokle je uvek vodio računa da sam *h.* o događajima u tragediji ne zna više od junaka, pa je, zbog toga, kod njega *h.* dramaturški opravdan. Euripid uvodi *h.* uglavnom samo zbog lirskih partija. Pretpostavljajući Sofoklovu upotrebu *h.* Euripidovoj, Aristotel kaže da »i hor treba shvatiti kao jednog od glumaca, i da bude deo celine i da učestvuje u radnji ne onako kao u Euripida nego kao u Sofokla«. (*O pesničkoj umetnosti*, XVIII). Posle Euripida, međutim, pesme *h.* se javljaju samo kao umeci (→ **embolimon**) bez čvršće veze sa radnjom, kao u novoj komediji (Menander). Izuzev u periodu rimske imitacije, posle Grka *h.* se retko javlja u drami. Pojavljuje se uglavnom u drugim oblicima (→ **opera**, → **mjuzikl**) u kojima dominiraju pesma i ples. Bilo je pokušaja da se *h.* obnovi, najčešće kao jedan glumac, komentator: u → **elizabetinskoj drami** (kao glumac koji govori → **prolog**) ili u → **klasičnoj tragediji** (kao »poverilac«). U 20. v. obnova *h.* je vezana ili za poetsku dramu (Eliot), ili za → **epsko pozorište** (Brecht) ili za drame s antičkim sižeima (O'Neil).

Lit.: → **Tragedija, antička**; → **komedija, antička**. N.K.

**HOREJ** (gr. χορείος, χορίος — igrački; χορός — igra) — Drugo ime za → **trohej** (gr. τρέχω — trčim) koji se najčešće javlja u katalektičkom tetrametru, u stihu koji se deklamuje, rede u trimetru, ali od Alkmana dolazi i u stihu za pevanje. V.Je.

**HORIJAMB** (gr. χορίαμβος) — 1. U antičkoj metrici stopa — UU— sastavljena od četiri sloga koje sačinjavaju horej (gr. χορίος, tj.

trohej — gr. τροχαῖος i jamb — gr. ἰαμβος). Horijamb je najpre upotrebljen kod Sapfe (fr. 90 D), a zatim kod Anakreonta (Anakr. Fr. 43 P). Najčešće se primenjuje u asklepijadskoj strofi. — 2. U srphrv. → **jambu** *h.* se obično javlja na početku stiha, gde akcentat često pada na prvi slog: »Prošla je büra, stišale se strasti« (Šantić) ili: »Střei minäre iznad crnih kuća« (Rakić). Reč je zapravo o pomerenom (vanshemnom) akcentu na slabo vreme stiha (u jambu neparni slog). V. Je. — Ž. R.

**HORNADA** (šp. *jornada* — dan) — Oznaka za deo drame koji odgovara današnjem pojmu → **čina**. Termin je prvi upotrebio, u vezi s komedijom, T. Naaro u 16. v., proglašavajući ga prikladnijim no što je čin, zato što ti delovi »liče« više na odmorišta, nego na bilo šta drugo. Termin, *h.* verovatno potiče od ital. *giornata*, koji ponekad nalazimo u → **crkvenim prikazanjima**. T. V.

**HORSKA LIRIKA** — Vrsta lirske poezije kod starih Grka, koja je zajedno sa → **monodijskom** lirikom sačinjavala → **melik**. Poreklo *h. l.* je u kulturnoj i narodnoj → **obrednoj** pesmi. I umetnička *h. l.* je dugo sačuvala taj kulturni karakter i sve svoje prvobitne elemente: reči pesme, svirku i igru, kao uobičajeni, i u drugim krajevima sveta poznati, kompleksni izraz kolektivnog stvaralaštva. *H. l.* je bila prisutna u svim značajnim društvenim i porodičnim situacijama: pri vršenju kulta i u sakralnom obredu, u ratu i na poslu, na svadbi i sahrani, na gozbi i svakoj drugoj svečanosti. Prema tome se može razlikovati *h. l.* religiozne i svetovne sadržine. *H. l.* religiozne sadržine čine: → **himna** bogovima, **prosodion**, → **pean** i → **partenija**, **hiporhem** (→ **poskočica**) i → **ditiramb**, a svetovnu: → **trenos**, → **epitalam**, → **epinikion**, → **enkomion**, → **skolion**, **embaterija** (→ **koračnica**) i → **poslenička pesma**. → **Hor**, različit po broju i sastavu, peva horsku pesmu igrajući uz muzičku pratnju, i to svi članovi zajedno ili naizmenično. *H. l.* je najviše omiljena u dorskim oblastima, tako da se *dorski dijalekat* kasnije zadržao u *h. l.* i u drugim krajevima, a takođe i u horskim partijama u → **drami**. *H. l.* je u početku pisana u → **daktilima** i **daktilotrohejima**, a kasnije sve više u daktiloepitritima (Pindar, Bakhilid). Struktura → **strofa** je komplikovanija nego kod monodijske lirike. Iako je poznata monostrofična i *distrofična* kompozicija *h. l.*, najčešće je horska pesma bila trijadske kompozicije: **strofa**, → **antistrofa** i → **epoda**. Kod takve strukture, po metričkoj shemi međusobno respondiraju (→

**ponavljanje**) sve strofe i antistrofe (→ **perikopa**). Različitoj metričkoj slici horske pesme odgovarala je i raznovrsna ritmička i melodijska pratnja muzike i igre. Pesnik *h. l.* sam je sastavljao i uvežbavao muziku i koreografiju za javno izvođenje svojih pesama. Najpoznatiji autori *h. l.*, koja nam je uglavnom fragmentarno očuvana, bili su Alkman, Arion, Stesihor, Ibik, Simonid, Las, Pindar i Bakhilid, zatim pesnici »mlađeg ditiramba« (→ **ditiramb**). Ovi liričari su mahom boravili u tadašnjim kulturnim centrima Grčke i živeli pod okriljem moćnih tirana i aristokratije, stvarajući pesme uglavnom po narudžbini njihovoj ili od strane zainteresovanog polisa, i to najčešće povodom proslave u čast pobednika na Olimpijskim ili drugim opštegrčkim takmičenjima (*epinikion*, *enkomion*, → **oda**). *H. l.* je bila najrazvijenija kod Helena, ali nije poznata i u Rimu (pesme Arvalske braće, Salijejaca, zatim kod Livija Andronika, Horacijev »Carinen saeculare«, → **kantika**, → **di-verbijum**). Tu je sastavljaju i Katul i drugi pesnici, ali ne više za pevanje i javno prikazivanje, nego uglavnom za čitanje, kao što je bio slučaj i sa njihovim pesmama pisanim po uzoru na grčku monodijsku liriku. *H. l.* se spominje i kod Germana i drugih naroda. Naročito zastupljena u → **crkvenoj pesmi** (→ **Srblijak**).

Lit.: R. Petsch, *Spruchdichtung des Volkes*, 1938; M. H. Бурин, *История хеленске књижевности*, 1951; I. M. Tronski, *Istorija antičke književnosti*, 1952 (prev.); M. Будимир—M. Флашар, *Преглед римске књижевности*, 1963; Б. Стевановић, *История хеленске књижевности*, 1968; → **lirika**, → **melika**, → **metrika**, → **hor**, → **drama**. K. M. G.

**HOŽDENIJE** — Srp. naziv → **putopisa**, književnog roda popularnog u staroj srp. i slovenskoj književnosti. U vizantijskoj literaturi počev od 6. v. poznato kao *proskinitarion*, sa temom hodočasničkog putovanja u Svetu zemlju (Palestinu). Istog su tipa srp. *h.* 14. v. (Arsenije Solunski) i 15. v. (Nikon Jerusalimac), a tematski i žanrovski istom rodu pripadaju i pozniji putopisi ili »putašastvija« 17. v. (Mihailo Kratovski, Arsenije Čarnojević) i 18. v. (Jerotej Račanin). Osim opisa Svete zemlje i posebno Jerusalima, *h.* sadrži i dragocene podatke o zemljama kroz koje hodočasnik prolazi. Opisi zamalja i predela, sem kada imaju karakter svojevrstnog vodiča, prožeti su biblijskim reminiscencijama i razmišljanjem.

Lit.: V. B. Данилов, »О жанровых особенностях древнерусских 'хождений'«, ТОДРЛ, 1962, 18; Б. Ангелов, »'Хождения' в южнославян-

ских литературах до конца XVII в.». ТОДРЛ, 1969, 24; М. Павић, *Историја српске књижевности барокног доба*, 1970. Д.В.

**HRESTOMATIJA** (gr. χρηστομάθεια од χρηστός — koristan) — Vrsta → **antologije**. Zbirka izabranih poučnih ili jezički interesantnih štiva, obično u prozi, iz književnih ili naučnih dela. Naročito se koristi pri učenju stranih jezika. Najpoznatije stare *h.* za koje znamo su Proklova i Heladijeva, sa odlomcima iz dela gr. i lat. pisaca. U novije vreme, za školsku upotrebu: izbor iz dela najpoznatijih pisaca neke zemlje ili epohe. Sl.P.

**HRIJA** (gr. χρεία — upotreba, primjena) — Posebna vrst → **sentencije** (odn. → **gnome**), u kojoj se opća misao, izražena sentencijom stavlja u usta nekoj povijesnoj ličnosti, nalik → **anegdoti**. Kasnije se *h.*-om nazvala rasprava o vrijednosti izražene sentencije, pa se razvila posebna *shema* takve rasprave u *osam tačaka* koje antikni i srednjovekovni teoretičari ne nazivaju svi istim imenima. Te su tačke: — 1. uvodna pohvala čovjeku od kojega potječe sentencija (*exordium*), — 2. proširenje teme (*expositio*), — 3. dokazivanje istinitosti sentencije (*causa*), — 4. pobijanje protivnih mišljenja (*contrarium*), — 5. srodne pojave koje potvrđuju sentenciju (*comparatio, simile*), — 6. primjeri za njezinu potvrdu (*exemplum*), — 7. slične izreke drugih velikih ljudi (*tudicium, testimonium*), — 8. završno poticanje slušalaca da slijede sentenciju (*conclusio, exhortatio*). Z.Š.

**HRONIČARSKA PESMA** — Epska narodna pesma koja nastaje odmah posle događaja čuvajući uglavnom verno istorijske i geografske pojedinosti. Ona je po pravilu kraćeg obima i bez velike umetničke vrednosti. Ako se dalje razvija i prenosi, može se pretvoriti u → **motivsku pesmu**.

Lit.: В. Латковић, *Чланци из књижевности*, 1953. V.N.

**HRONIKA** (gr. χρόνος — vreme) — 1. Književni rod vizantijske historiografije, u kome se istorija čovečanstva ili sopstvenog naroda posmatra u svetlu ideje o božanskom providenju i svrhovitoj moralnoj zakonitosti društvenih zbivanja. Koreni istorijskog kazivanja hronike gube se u biblijskom predanju i povestima o nastanku i razvitku ljudske zajednice. Moralistička tendencija ipak ne poništava istorijsku verodostojnost hronike kao izvora. Kao književni rod, *h.* se javlja u 6. v. sa delom

sirijskog retora Jovana Malale, a dostiže vrhunac u delima Teofana Ispovednika i Georgija Amartola (9. v.), Jovana Zonare i Konstantina Manase (12. v.). Amartol, Manasa i Zonara prevedeni su i na stsl. jezik. Posebno prevod Amartolove hronike imao je odlučujuću ulogu u nastanku srpskih → **letopisa**.

Lit.: M. Weingart, *Les chroniques byzantines dans la littérature slave ecclésiastique*, L'art byzantin chez les Slaves. Les Balkans I, 1930; E. M. Сустанович, *Древнеславянский перевод хроника Иоанна Малалы*. Византийский временник 30, 1969. Д.В.

— 2. U našoj književnosti najznačajnija je *h.* *Letopis popa Dukljanina*, sačuvan u prepisima 16. ili 17. v., »prvi naš književni spomenik u koji je ušla savremena narodna tradicija o viteškim delima i podvizima legendarnih junaka i vladalaca iz najstarijeg dela istorije Srba i Hrvata« (D. Pavlović). Pretpostavlja se da je morao postojati i slovenski original ove hronike pisan glagoljicom. Značajne su zatim *h.* bosanskih franjevačkih samostana u Kreševu, Fojnici i dr. (iz 18. v.). Od prevedenih *h.* veoma su popularne bile kod nas *h.* Đorđa Hamartola (9. v.), Konstantina Manasa (12.) i Jovana Zonare (11–12. v.). — 3. U novijoj književnosti *h.* može da označava neki roman s naglašenom istorijskom tematikom (npr. *Visoška hronika I.* Tavčara, te Andrićevi romani: *Travnička hronika* i »višeogradska hronika« *Na Drini ćuprija*). — 4. U žurnalizmu, rubrika koja donosi vesti i kratke beleške iz određene oblasti (pozorišna *h.*, književna *h.* itd.).

Lit.: D. Pavlović, »Hronike i hronograf«, *Iz naše književnosti feudalnog doba*, 1954; M. Kombol, »Književni rodovi najstarijeg doba«, *Povijest hrvatske književnosti do preporoda*, 1961; D. Pavlović, *Srpska srednjovekovna književnost*, 1971. B.M. — S.K.

**HRONOGRAF** (prema gr. χρόνος — vreme, godina, γράφω — pisati) — U širem smislu isto što i → **hronika**, čiji je dosta čest naziv u vizantijskoj književnosti. U užem smislu, zbornik historiografskih sastava u srpskoj i u rus. srednjovekovnoj književnosti, u kome se na gradu vizantijskih hronika nadovezuju podaci iz srp., bug. i rus. istorije. Verovatno nastao u Rusiji 15. v. pod jakim uticajem srpskih izvora (B. M. Kłos), *h.* ima veoma složenu istoriju i javlja se u više redakcija i pod različitim nazivima (→ **trojadjk**).

Lit.: S. Novaković, *Članici hronografija trojadjika o Srbima i Bugarima*, *Starine JAZU* 10, 1878; Б. М. Клос, »О времени создания русского Хронографа«, ТОДРЛ, 1971, 26; О. В. Творогов, »К истории жанра хронографа«, ТОДРЛ, 1972, 27. Д.В.

**HRONOGRAM** (gr. χρόνος — vreme i γράμμα — slovo, znak) — Stih (ili neki drugi tekst) iz koga se može na osnovu povezivanja određenih grafema utvrditi vreme njegovog postanka ili publikovanja. Obično za to služe latinska slova sa brojnom vrednošću (I=1, V=5, X=10, C=100, D=500, M=1000). Zove se i *hronostih*. Ž.R.

### HRONOSTIH → Hronogram

**HUGLAR** (šp. *juglar* od lat. *iocularis* — lakrdijaš) — Putujući pevač-zabavljač u 12. i 13. v. u Španiji, koji je zabavljao svojom pesmom i igrom narod i plemstvo. (→ **Jokulator**. → **žongler**, → **menestrel**.) S.K.-Š.

**HUMANIZAM** (ital. *umanesimo* prema lat. pridevu *humanus*) — Kulturno-istorijska pojava koja sa nekim drugim sličnim pojavama (→ **renesansom**, → **reformacijom**, zatim štampom, otkrićima, pronalascima) označava prelaz iz srednjeg veka u moderno doba i stvaranje savremenog čoveka. Dobila je ime po srv. praksi da se profane naučne i umetničke discipline nazivaju ljudskim, humanim, nasuprot božanskim disciplinama, teologiji i sl. *H.* na prvi pogled predstavlja raskid sa srv. shvatanjem života, sa sveobuhvatnošću sholastičkog poimanja sveta, obnovu klasične starine i klasičnog čoveka. Međutim, takav prelom je samo prividan jer se *h.* nadovezuje na onaj ogromni društveni i kulturni polet koji je karakterisao komunalnu civilizaciju u Italiji u 13. i u 14. v. Svakako da se *h.* ne može zamisliti bez Petrarke i bez Bokača koji u 14. v. predstavljaju njegove prave pretče, a, moglo bi se reći, i njegove prve autore, ali isto tako *h.* se ne može zamisliti bez Gvida Gviničelija, ital. pesnika iz 13. v., koji je u pesmi »U plemenitom srcu« (»Al cor gentil«) naglasio da nema plemenitosti po poreklu (osnova dotadašnjeg feudalnog pogleda na svet), već da plemenitost proizlazi isključivo iz plemenitog srca; zatim Dantea, koji je poslednji veliki srv. pesnik univerzalija, ali i vesnik doba koje nastaje; skeptika Gvida Kavalkantija i drugih. *H.* se ne može zamisliti i bez ostalih kulturno-istorijskih faktora u kasnom sr. v. kao što su razbijanje feudalnog ekonomskog zatvaranja, procvat trgovine koji je iz toga proizašao, slabljenje autoriteta crkve i svetog rimskog carstva, rađanje prvih pojmova o naciji (Petrarka polovinom 14. v. sastavlja prvu patriotsku pesmu u evropskoj književnosti »Italia mia«), zatim izvesno slabljenje vere u neprikosnovenost sholastičkog poimanja sve-

ta, traženje neposrednog dodira između čoveka i Boga, što će docnije da kulminira u reformaciji Luterovoj i u pantetizmu Brunovom. U takvom kontekstu izučavanje klasične starine, koje u sr. v. nikada nije praktično ni prestajalo, dobija nove dimenzije. Antički čovek postaje uzor slobodnog čoveka, a klasična starina model koji se može primeniti na sve društvene i kulturne aktivnosti. U Italiji, lat. ponovo potiskuje narodni ital. jezik, tako da kroz čitav 15. v., naročito u njegovoj prvoj polovini, postoji mali broj dela na narodnom jeziku. Lat. kojim se humanisti služe nije više srv. lat., tj. lat. jezik sa velikim promenama u sintaksi koje su nastupile tokom vekova, već je to jezik klasičnih pisaca — pre svega Cicerona — koji su humanisti, mahom nekritički, podražavali. Tako dolazi do paradoksa koji najbolje može da ilustruje granice *h.* u Italiji, njegovo zatvaranje u okviru elite: pored nekoliko novelista (npr., Mazučo Salernitano) i nekoliko firentinskih humanista, koji ponekad pišu i na ital. (npr., Leon Batista Alberti), u prvoj polovini 15. v. narodnim jezikom pišu pre svega crkveni pisci (Bernardino da Sjena, Feo Belkari). Iz svega ovoga moglo bi se zaključiti da *h.* poseduje dva protivrečna vida. S jedne strane, to je veliki progresivni pokret koji će dostići vrhunac u revolucionarnom stavu Erazma Roterdamskog i ostalih severnih humanista i u prihvatanju eksperimenta u nauci kao polazne tačke naučnog saznanja i posmatranja života uopšte, što će najbolje da se odrazi u poimanjima Leonarda da Vinčija. S druge strane, *h.* predstavlja puko kopiranje spoljnih obeležja antike u potpuno drugačijim istorijskim uslovima, razbijanje žive cirkulacije ideja na narodnom jeziku ostvarene u komunalnom društvu 13. i 14. v. u Italiji. Jedna od osnovnih karakteristika *h.* je njegoa univerzalnost na nivou elite: i to ne samo u ital. okvirima: prihvatanje lat. jezika kao jezika kulture od strane humanista usloviло je da se značaj i domet humanističkog naukovanja rašire po čitavoj Evropi. Tome je doprineo i pad Carigrada pod Turke (1453. g.) i decenije koje su tome prethodile jer je, pred sve većom opasnošću od otomanske najezde, Vizantija pomalo izlazila iz svoje kulturne izolacije u odnosu na zapadni svet i stavljala zapadnoj Evropi na raspolaganje vrnsne naučnike i još bolje tekstove. Isto tako, ne malu ulogu u širenju humanističkih ideja odigrao je i pronalazak štampe, bez koje bi knjiga i dalje ostala retkost, a literatura ograničena na uske krugove ili primorana da se prilagođava verbalnoj tradiciji. — Najznačajniji centri humanističkog

okupljanja bile su → **akademije**. One su zame-nile sv. univerzitete koji su bili pod kontrolom crkve i postale su novi centri nauke u kojima su se okupljali ljudi od pera, pre svega laici, i međusobno izmenjivali ideje. Te su akademije nastajale obično u velikim kulturnim središtima kao što su bili Firenca, u kojoj je Marsilio Fičino osnovao platonističku akademiju, Rim, u kojem je akademiju osnovao Pomponio Leto i Napulj, čija je akademija dobila ime po humanisti Pontanu. Na njima su cvetali tipično humanistički književni rodovi: → **traktat**, → **epistola**, → **rasprava**. Akademijama svakako pripada najveća zasluga za stvaranje svetovne kulture, i za dalje uskraćivanje vo-deće uloge crkvi. — Kao što je za jezik bio uzor Ciceron, tako su u kruženju ideja u *h.* predominantan značaj počele da dobijaju Platonove ideje o lepom. Poezija je za humaniste uzvišeni dar neba, a pesnici mogu da stvaraju samo kada su obuzeti božanskim *zanosom* i *stvaralačkim besom*. Iz tog doba potiče još i danas prisutna tendencija da pesnik treba da bude *vates* (*prorok*), tj. da poeziju stvara u proročanskom nadahnuću i da bude savest i vođa naroda. Humanistička poetika dostigla je »svoju zenitnu tačku« u delu Marka Đirolama Vide *Tri knjige o pesničkoj veštini* (*De arte poetica libri III*), koje je prvi put štampano 1527. g., a napisano je 1518. godine. »U tom delu okupile su se, kao u žizi, sve pojedinačne istine, poluistine, ili zablude do kojih je u toku nešto više od jednog stoleća došla humanistička misao, strasno zaokupljena problemima poezije. Ona stoga sjajno završava jedno krupno poglavlje u istoriji renesansne literarne teorije; od njega se otvara drugo, i još krupnije poglavlje te istorije.« (M. Pantić, *Poetika humanizma i renesanse*, I, 37–38) — Pored rasprave o božanskom nadahnuću pesnika, vodila se u humanističkoj poetici rasprava *oko književnih uzora* ili *imitacija*, čiji su protagonosti bili Anđelo Ambrođini nazvan Policijano, anticiceronijanac, i Paolo Korteze, ciceronijanac. Rasprava o imitacijama zahvatila je i samu suštinu humanističke poetike, jer osnovni ideal humanista, još od njihovog preteče Petrarke, sastojao se u oponašanju klasika. Klasika je bila neosvojivi vrh kojem treba stremiti, i ukoliko se književno delo više približi uzoru, tim veća je i njegova vrednost. Korteze je insistirao na imitaciji jednog jedinog pisca, konkretno Cicerona, dok je Policijano bio bliži shvatanju koje je još Petrarka naznačio, tj. smatrao je da treba uzimati od svih klasičnih autora, a ne identifikovati se ni s jednim. Nešto docnije, već u renesansi, ta je

rasprava bačena u zasenak jednom drugom raspravom, između Pijetra Bemba, kardinala, pesnika i gramatičara, a filozofa Đovanfranceska Pika dela Mirandola. Međutim, prodorom aristotelovskih ideja o poeziji, tj. otkrićem Aristotelove *Poetike*, rasprava se zatim prenosi na suštinu podražavanja uopšte (→ **mimesis**). To ipak izlazi iz okvira *h.* kao pravca koji je ograničen poglavito na 15. v. i zalazi u poetiku renesanse, iako mora uvek da se povede računa o tome da se, u istoriji kulture, ta dva doba međusobno prožimaju i da ih je veoma teško razgraničiti. — Humanista je u prvo vreme bio pripadnik vladajuće klase, bio je pravnik i državnik, kao što su bili Kolučo Salutati, Podo Bračolini i Leonardo Bruni, zatim bankar, trgovac, posednik itd. Docnije, međutim, otvaranjem akademija, humanista postaje pripadnik bilo koje društvene klase koga je nova aristokratija, proizašla iz sinjorija, najmila da piše i plaćala ga samo dok piše. Veoma često, humanista se svom meceni udvara najneobičnijom lepezom pohvala, a, kada padne u nemilost, grdi ga svim pogrđama pakla. Stvara se, na taj način, tip književnog laskavca i učenjivača, koji će doći vrhunac u ličnosti renesansnog književnika i raspusnika Pjetra Aretina, »biča kneževa«, kako je sam sebe nazivao. — Pored već pomenutih prozanih pisaca, poglavito istoričara, Salutatija, Bračolinija i Brunija, zatim Anđela Policijana, koji se istakao i poetskim delima na narodnom jeziku (*Stance* i *Orfej*), pažnju privlači Lorenzo Vala delom kojim je pobio verodostojnost Konstantinove donacije (*De falso credita et ementita Constantini donatione*) i otvorio nove puteve istorijskoj kritici, a isto tako i delom *Elegantije latinskog jezika* (*Elegantiae latinae linguae*), čiji naslov, po De Sanktisu, »odaje fizionomiju stoljeća«. Tu su još i Marsilio Fičino, prevodilac i komentator grčkih tekstova i miljenik Medičijevih, Leon Batista Alberti, koji, po širini interesovanja i dometa, predstavlja Leonardovog prethodnika, zatim pesnici Francisko Filelfo, Đovani Pontano i drugi. Od značajnih evropskih humanista najvidnije mesto zauzima svakako Holanđanin Erazmo Roterdamski (Erasmus Desiderius, pravim imenom Geert Geerts), koji je mnogo uticao na nemačku reformaciju, zatim Nemci Melanhton i Rajhlin. — U našim krajevima, kao uostalom i u čitavoj Evropi, *h.* je dobio snažne podsticaje sa Apeninskog poluostrva. Veze između naših primorskih gradova i krajeva koji su izbegli turska osvajanja i Italije bile su mnogostruke i veoma značajne. Može se ipak sa pravom

tvrditi da ti uticaji nisu prevazilazili uticaje koje je italijanski humanizam vršio i u drugim zemljama zapadne Evrope, jer su, u to doba, u Evropi još uvek postojali ostaci jedne univerzalne latinske kulture pod okriljem crkve koja je karakterisala srednji vek. *H.* je u izvjesnom periodu obogatio novim tokovima taj kulturni panevropsizam zasnovan na predominaciji latinskog jezika, koji je, u kasnom srednjem veku, naglo počeo da gubi teren. »Kada Lorenzo Vala (1407–1457) tvrdi da je s obnovom latinskog jezika ponovo Rimu pripala Italija, Galija, Hispanija, Germanija, Panonija, Dalmacija, Ilirik, i mnoge druge zemlje onda je to samo vrlo rano svjedočanstvo da su u humanističkom duhovnom preporođanju Evrope ravnopravno sudjelovali i naši krajevi.« (*Enciklopedija Jugoslavije*, IV, 288). — U našim primorskim gradovima, kao i u pojedinim oblastima u unutrašnjosti zemlje nikli su značajni humanistički centri. Takvi centri postojali su u Dubrovniku, Kotoru, Splitu, Hvaru, Šibeniku, Zadru. Sa ostrva Cres-a potiče Franjo Petris (Franciscus Patricius, Francesco Patrizzi), naš najoriginalniji humanistički teoretičar, čija je kritika Aristotela i aristotelizma značajno uticala na dalji razvoj kulture uopšte. Za humanistički period u nas vezuju se i tako značajna imena kulturne istorije jugoslovenskih naroda kao što su Petar Hektorović, Hanibal Lucić, Marko Marulić, Juraj Šižgorić, Savo Bunić, Nikola Nalješković i drugi. Tako se naš *h.* uklopio u tokove evropskog kulturnog razvoja i stvorio premise za procvat književnosti na narodnom jeziku u 16. i 17. v., književnosti koja će jasno ukazati na slovenski karakter gradova i ostrva na istočnoj obali Jadrana.

Lit.: M. Šrepić, »O Patricijevoj poetici«, *Rad JAZU*, 1892, 118; A. Cronia, »Relazioni culturali tra Ragusa e l'Italia negli anni 1353–1526«, *Atti e memorie della Societa dalmata di storia patria*, 1926, I, str. 1–39; G. Saitta, *Filosofia italiana e umanesimo*, 1928; G. Toffanin, *Che cosa fu l'umanesimo*, 1929; J. Torbarina, *Italian influence on the poets of the Ragusan republic*, 1931; K. Burdach, *Reformation, Renaissance, Humanismus, Zwei Abhandlungen über die Grundlage moderner Bildung und Sprachkunst*, 1935; M. Franičević, »Marko Marulić i naša književna historija«, *Republika* (Zagreb), 1946, str. 574–602; E. Garin, *Dal Medioevo al Rinascimento*, 1950; J. Burckhardt, *Kultura renesanse u Italiji*, 1953 (prev.); B. Croce, *Aneddoti di varia letteratura*, 1953; E. Garin, *Medioevo e Rinascimento*, 1954; F. De Sanktis, *Povijesti talijanske književnosti*, 1955; H. Baron, *Humanistic and Political Literature in Florence and Venice*, 1955; F. Gaeta, *Lorenzo Valla, filologia e storia nell'umanesimo italiano*, 1955; *Il pensiero pedagogico dello*

*umanesimo* (a. c. di E. Garin), 1958; E. Garin, *L'umanesimo italiano*, 1958; G. Toffanin, *Storia dell'umanesimo*, I–III, 1959; »Humanizam kod Južnih Slovena«, *Enciklopedija Jugoslavije*, IV, 1960, str. 287–303; G. Saitta, *L'umanesimo*, 1961; E. Garin, *La cultura filosofica del Rinascimento italiano*, 1961; B. Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, I–II, 1961; L. Martines, *The Social World of the Florentine Humanists*, 1963; M. Pantić, *Poetika humanizma i renesanse*, I–II, 1963; F. Flora, *Storia della letteratura italiana*, II, XV ed., 1965; E. Garin, *Storia della filosofia italiana*, I–II, 1966; M. Pantić, *Humanizam i renesansa*, 1967; G. Petronio, *L'attività letteraria in Italia*, X ed., 1969. S.Mu.

**HUMOR** (lat. *humor* — vlažnost, tečnost, sok) — U evropske jezike ta reč je prodrla s medicinskom terminologijom. Naime, srednjovekovna i renesansna učenja objašnjavala su različite temperamente, u duhu Hipokratove i Galenove tradicije, kao mešavinu osnovnih osobina »elemenata« i glavnih »humora« u telu: krvi, žuči, sluzi i crne žuči. Narušavanje harmonije životnih sokova i preovlađivanje jednog *h.* smatrano je istovremeno za preduslov bolesti i podlogu nastranosti. Otud je reč *humor* dobila pored fiziološkog i jedno psihološko značenje: *dobar*, odnosno *loš humor* označavao je čovekovo raspoloženje. Povezivanje pojma *h.* sa komičnim efektima sreće se u renesansnoj komediji, a teorijski tu vezu obrađuje Ben Džonson u komediji *Every Man out of His Humour* (*Čud se leći*) 1599. g. »Ako nekog toliko obuzme jedna posebna osobina da se sva njegova osećanja, misli i snage sliju i poteku istim smerom, može se to s pravom nazvati humorom«, — kaže njegov junak u uvodnom monologu. Stara fiziološka teorija o ljudskoj naravi poslužila je tu kao obrazloženje klasicistički postavljene komedije, koja nalazi smešne efekte u ocrtavanju jednostranih karaktera. Uobraženi bolesnik, mizantrop ili goropadnica pružaju dobre primere tako shvaćenog *h.* Obrazovanje modernog pojma *h.* išlo je putem razlikovanja pojave od njene fiziološke podloge; za razliku od raznih »čoškastih« ljudi, koji nisu ni svesni svoje ekscentričnosti, kao nosioci *h.* pokazuju se ljudi koji su svesni svojih i tuđih nastranosti i nalaze uveseljenje u tome da otkrivaju te nastranosti. Humorist nije više smešan čovek, osobenjak, kao što su ga definisali traktati iz 18. v. već čovek koji ima smisao za smešno i koji ono što je smešno ume da pokazuje drugima: to je pre svega pisac humorističke literature. U književnosti *h.* dolazi do izražaja već kod usmenih pripovedača, zatim kod Bokača,

Rablea, Grimelshauzena. Jedan od prvih obrazaca humorističke književnosti koja je prešla nacionalne granice bio je Servantesov *Don Kihot*. Ipak svoju glavnu postojbinu *h.* kao da je našao u engleskoj književnosti, gde se od Čosera do Dikensa i modernih pisaca obrazovala tradicija *h.* kao obeležja eng. nacionalnog karaktera. U Engleskoj je *h.* s duhom tolerancije u izvesnoj meri određivao stil života i postao takoreći pitanje uljudnosti. Otud je i pojam *h.* u modernom značenju došao sa britanskih ostrva. Novo značenje stare reči dovelo je u nekim jezicima do razlučivanja termina, pa je za staro poimanje kod Francuza izdiferencirana reč *humour*, pored *humour*; kod Talijana je rezervisana reč *humore* pored nove *humorismo*. Sa sentimentalizmom i romantizmom jako se naglašava potreba razgraničavanja humora od više intelektualnih vidova komike, → *vica*, → *dosetke* (*doskočice*), → *satire*, i u iskazima B. Džonsona se iznalazi novi smisao. Pravi *h.* se ne sme svoditi na duhovitost, jer *h.* izvire iz afektivnih dubina ličnosti. Najživlji uzor humorističke književnosti i povod za mnoga romantičarska razmišljanja pružilo je sentimentalističko delo L. Sterna i njegov metod pripovedačkih digresija, »šendizam«. Ugledajući se na tog eng. pisca, Ž. P. Rihter prevodi eng. iskustvo na jezik nem. klasične estetike, a za njim slede romantičari u Nemačkoj i Engleskoj. Svi oni uočavaju u *h.* stav razumevanja za ljudske ludosti, setan blagonakloni smešak prema ličnim slabostima u kojima se ogleda ljudska priroda, stvarni čovek koji nije idealan. »Pesnik biva do izvesnog stepena ono čemu se sam smeje« — kaže Ž. P. Rihter s uverenjem da se za *h.* traži poetski duh simpatije i filozofska kultura. Kolridž primećuje da je *h.* u duhovnom srodstvu sa → *patosom* i da iziskuje saosećanje za ljudske nastranosti, a Karlajl kaže da je suština *h.* osećajnost, »toplo, nežno saosećanje sa svim oblicima postojanja«. U istom smislu reći će Tekeri da je *h.* »vic sa ljubavlju«. Ličan i osećajan u odnosu na duhovitost, koja je više bezlična, *h.* je u odnosu na ironiju i satiru izrazito nezlobiv, — svim izazovima uprkos, dobrotiv i blag. Iako uočava neskladnosti života, humorista ih ne karikira i ne zadovoljava se ni burleskom ni groteskom, njegova parodija je lišena cinizma, a njegova kritika ambivalentna. Čistom humoru su — bez obzira na domet svojih umetničkih dostignuća — bliži Čehov, Nušić, Čopić, nego Šćedrin, Domanović, Krleža, bliži mu je *Sinjel* ili *Soročinski sajam* Gogoljev nego *Mrtve duše* i *Revizor*. Ako je dovoljno jasno da *h.* ima pod-

logu u osećajnosti, manje je izvesno da li neki ton u toj osećajnosti prevladuje. Adison je smatrao da je *h.* dete vica i veselosti. Ali takav *h.* bi teško bilo razlikovati od šale. Mnogi moderni pisci vide najautentičniji *h.* u grešivom smehu onog osuđenika koji je polazeći u ponedeljak na vešala izjavio: »E, ova nedelja dobro počinje« (Galgen humor, »crni humor«). Ponajčešće, umesto da se bira između krajnosti, ukazuje se na Janusovo lice *h.* Tako Šekspirov Falstaf preporučuje šalu sumornim čelom načinjenu. A Šopenhauer vidi bitnu razliku u tome da li se šala skriva iza ozbiljnosti, prema modelu Sokratove ironije, ili se ozbiljnost skriva iza šale, kao što biva kod pravog humoriste, Hajnea na primer. Sva slična kolebanja u određivanju osećajnog tona *h.* krije popularna metonimijska slika kojom se kaže da je *h.* »smeh kroz suze«. Na pitanje šta je povod smehu humoriste takode su davani različiti odgovori. Dok je eng. komediograf iz 16. v. ubeden da su smešne ekscentričnosti osobenjaka, kritičar A. Nikolić će verovati — da su smešne razne konvencionalnosti. U prikazu Sremčeve *Ivkove slave* on 1895. g. (pre Bergsonove studije o smeđu) naziva *h.* »vedrim i milim« raspoloženjem koje se javlja »kad god opazimo da konvencionalno dolazi u sukob s prirodom« i koje izbija u »sladak, širok, vedar smeh«. Negde po sredini između isticanja ekscentričnog i isticanja konvencionalnog kao predmeta *h.* stoji Fildingovo shvatanje da je izvor smešna izveštačenost koja potiče od taštine i hipokrizije. Tom shvatanju je blizak i Pirandelo, u čijim je relativističkim određenjima *h.* izbleđela svaka moralistička nijansa. On smatra da humorista, naoružan svojom oštroumnom intuicijom, pokazuje koliko se izgled ljudi kao društvenih bića razlikuje od intimnog bića njihove svesti. Pisac *Golih maski* smatra da ljudi žarko žele da pribave ugled svom izgledu, ulogama svojim, a humorista deluje kao hladan tuž izvesnom refleksijom što te osećajno uspostavljene konstrukcije obara i rastura. Tako se, možda, i u najoprečnijim teorijama *h.* može nazreti ista osnova. Izveštačenost, konvencija, izgled, maska — nisu li, konačno, sve to različiti vidovi iste ekscentričnosti, istog odstupanja od jedne ljudskosti koja je u *h.* prisutna kao intimna slutnja i nostalgija, kao nulta tačka otuđenosti, koja stalno varira? *H.* je uvek travestija mitova, velikih i malih, uklanjanje patetikom izatkanih oreola, traženje čoveka kao mere svih stvari. »Humoristički mit« je *contradictio in adjecto*. Prekori upućeni *h.* kao frivolnom stavu bez stava čuju se od ideologa

društvenih pokreta zaokupljenih neposrednim zadacima, mahom u razdobljima većih socijalnih zaoštavanja. Humoristički izraz u književnosti teži konkretnom naznačenju situacije i rado se služi dijalektizmima. Maštovita izobličenja i nadrealistički *h.* više naginju → **groteski**. Humorističko pripovedanje je prevashodno u prvom licu, često isprekidano digresijama, bogato aluzijama koje iziskuju razumevanje i saglašavanje čitalaca.

Lit.: J. Paul Richter, *Vorschule der Ästhetik*, 1804; W. M. Thackeray, *The English Humourists of the Eighteenth Century*, 1853; Th. Lipps, *Komik und Humor*, 1898; H. Bergson, *Le Rire*, 1900; L. Pirandello, *L'umorismo*, 1908; K. Čapek, »Nekoliko napomena o narodnom humoru«, *Marsija* (prev.), 1967; M. Вистин, »Хумор и поезија«, *Политика*, 1930, 6–9, 1; *Истм*, »Хумор 1932«, *Нагреа.узам ганас и овге*, 1932, 2; V. Popa, *Urnebesnik*, zbornik pesničkog humora, 1960; R. Escarpit: *L'Humour*, 1960; W. Schmidt-Hidding, *Humor und Witz*, 1963; S. Koļjević, *Humor i mi*, 1968. I.T.

**HUMORESKA** – Vrsta → **novela** ili → **kratke priče** koja se odlikuje vedrinom humora, veselošću i jednostavnošću obrade. Za razliku od → **satire**, koja podrazumeva šibanje poroka i oštrinu stava prema njima, i → **groteske**, koja karikaturalno i s tamnim humorom podcrtavanjem izobličuje određene pojave, *h.* uvek zadržava zabavan ton i predstavlja svoju sadržinu u optimističkom, šaljivom svetlu. Nem. teorija književnosti povezuje postanak *h.* s pučkim šaljivim pripovedanjem (o Tilu Ojlenšpigelu), a kao najznačajnije književne domete umetničke *h.* navodi Ž. Paula i G. Kelera. U našoj književnosti pučkim oblikom *h.* mogu se smatrati neke kraće šaljive narodne priče (o Čosi, o Ciganinu), kao i

anegdote o Petrici Kerempuhu, a u pisanoj literaturi primere *h.* nalazimo kod M. Glišića (»Šilo za ognjilo«), S. Sremca (»Kalča u pozorištu«), B. Nušića (*Listići*) i dr. U novije vreme *h.* postaje izrazito žurnalistička forma, vrsta → **feljtona** ili novinske priče (V. Popović, M. Kapor, → **novinarstvo, književno**), a neka njena obeležja nalazimo i u savremenoj dečjoj književnosti (B. Čopić).

Lit.: → **Humor**; → **novela**.

B.M. – S.K.

**HVALITNI PSALMI** – U slovenskoj pravoslavnoj liturgiji naziv tri psalma (Ps 148, 149, 150), uz čije se stihove pevaju na večernji i na jutrenji tzv. hvalitne → **stihire**. D.B.

**HYBRIS** (gr. ὕβρις – oholost, obest, prkos, nasilje) – U starogr. etici – prestupnički postupak čoveka kojim se ovaj suprotstavlja utvrđenom, božanskom moralnom sistemu što vlada svetom i ljudima, oličenom u načelu »ničega previše, ništa preko mere«, čiji čuvari su bogovi. Ovaj prestup, koji potiče iz prekomernog čovekovog vlastoljublja, prevelike sigurnosti u sebe, pohlepe, požude ili neke druge strasti ne ostaje nekažnjen. Božansku odmazdu vrše erinije, eumenide, moira i Nemeza, boginja osvete, koja »unižava ono što je uzdignuto, obara presrećnog s njegove visine, i koja tim načinom uspostavlja jednakost« (Hegel, *Estetika*, II). *H.*, odnosno čovekovo bogoboraštvo i ispaštanje tog sagrešenja okviri su svekolike st. gr. → **tragedije**. *H.* u antičkoj tragediji sledi prezasićenost, a potom propast. U Eshilovoj *Orestiji* Klitemnestra prolazi kroz te tri faze kada (1) ubija Agamemnona, (2) preljubnički živi s Egistom i (3) kada je ubije Orest. – V. i. → **hamartia**.

Lit.: → **Tragedija, antička**.

T.V.



# I

**ICH FORM** → Pripovedanje u prvom licu

**ICON** → Ikonično

**IDEALIZACIJA** – Selektivno prikazivanje izuzetno pozitivnih i uzvišenih svojstava ljudske prirode u književnom delu, posredstvom motiva, tema, situacija i radnje koji posebno ističu takva svojstva. U književnosti možemo razlikovati dva osnovna tipa *i*. Prvo, shematično, pojednostavljeno prikazivanje stvarnosti koje zadovoljava neku površnu, dnevnu, efemernu potrebu. I drugo, odabiranje i imaginativno isticanje onih elemenata stvarnosti na kojima se gradi neka idealna predstava o vrednostima i kvalitetima života, predstava koja često ima dublju kulturnu, antropološku i istorijsku funkciju. Primere shematične, površne *i*, možemo naći u → **zabavnoj književnosti**, → **stripu**, → **šund**u i sl.; primere *i* kao književnog izraza imaginativne svesti jedne kulture o osnovnim vrednostima života u njenom istorijskom kontekstu nalazimo naročito u → **narodnoj književnosti**, → **epu**, u najboljim delima srednjovekovne i renesansne → **dvorske književnosti**, u pastoralnoj poeziji i klasicističkoj tragediji, u najboljim delima → **romantizma**.

Lit.: → **Narodna književnost**; → **dvorska književnost**; → **klasicizam**; → **romantizam**. S.K.

**IDEJA** (gr. ἰδέα – izgled, vrsta, idealni oblik, pojam) – 1. U filosofiji: misaoni uzor, prvobitno nešto što je važno samo u čulnom području, pa je tek zatim preneseno u sferu teorije. U helenskoj filosofiji izvorni i najpregnantniji izražaj *i*, u Platonovoj teoriji.

Otada, odmah zatim u Aristotela *i*, dobija drugo, različito značenje, sve do Hegela i kraja antičko-hrišćanske tradicije. Za Hegela je *i*, apsolut shvaćen kao duh i tvorac stvarnosti. Međutim, već kod Marksa, idejni svet je isto što i materijalni svet, prenesen i prerađen u ljudskoj glavi, ali zato svet koji obuhvata ciljeve ljudske delatnosti i rezultate ljudskog rada; – 2. U književnosti: *i*, književnog dela je isto što i operativni motiv, ali ne i uzročnik nastajućeg dela, ona predstavlja umetnički problem, čije je jedinstveno rešenje samo delo. Intelektualistička je zabluda uzeti da *i* postoji pre dela, koje bi onda bilo samo njeno tehničko ostvarenje. *I*, književnog umetničkog dela se ne može formulisati izvan ili pre dela, kao što je to slučaj sa učenim, eruditskim književnim delima ili pak sa naučnim delima. M.D.

**IDEJNOST** – U književnom delu isto što i ideološki → **angažman** pisca. *I*, je kao ingredijent književnog dela nešto što mora biti umetnički oblikovano da bi uopšte došlo do pravog značaja. Zato *i*, kao proizvoljno nakalempljeni ali ne i književno opravdani program predstavlja neuspelo delo, lošu literaturu s ogoljenom → **tendencijom**, kao što je to bilo razjašnjeno u nas u polemikama marksista između dva svetska rata. Marks i Engels su smatrali da je u prosuđivanju *i*, jednog pisca i njegovog dela potrebno razlikovati svesnu nameru i stvarni učinak.

Lit.: G. Lukács, *Wider den missverstandenen Realismus*, 1958. M.D.

**IDENTIFIKACIJA** (od lat. korena *idem* – isto i *facere* – činiti) – Poistovećenje, re-

zultat predanog podražavanja drugog bića, nesvesna težnja da se potpuno na njega liči. Oglada se u imaginativnom projektovanju sebe u drugo biće i preuzimanju njegovih osobina. Uz emotivnu obuzetost nečijom sudbinom, *i.* donosi slabljenje svesti o vlastitoj ličnosti do potpunog samozaborava, podrazumeva izvesnu ekstazu. U psihologiji stvaranja *i.* označava potpuno uživljanje u svet umetničkog dela, unošenje glumca u ulogu, pisca i publike u situaciju određenog junaka. U tom smislu je Kits govorio o kameleonskoj prirodni pesnika, koji nema vlastitog karaktera. »Nemoguće je pisati o jednoj ličnosti a da se ne identifikujete s njom, čak da je najgora« – izjavio je u jednom intervjuu M. Selimović pozivajući se na vlastito stvaralačko iskustvo (*Književne novine*, 12. IX 1970). Oprečno estetičko stanovište zastupa Didro svojim paradoksom o glumcu, koji je utoliko veći umetnik ukoliko se manje uživlja, i Brecht sa teorijom → **efekta otuđivanja** (*V-Effekt*). U svakom konkretnom umetničkom doživljaju stepen *i.* sa prikazanim likovima varira između potpunog predavanja, karakterističnog za mistiku, i kritičkog distanciranja, svojstvenog → **humoru**.

Lit.: H. Lotze, *Geschichte der Aesthetik im Deutschland*, 1868; Th. Lipps, *Aesthetik*, I–II, 1903–6; K. Groos, »Das ästhetische Mitleben und die Empfindungen aus dem Körperinnern«, *Zeitschrift für Aesthetik*, 1909. IV; O. Humo, »Odnos empatije i etičkog stava u Kitsovom delu«, *Analiz Filološkog fakulteta*, 1963; N. Milošević, *Negativan junak*, 1965; G. Morpurgo-Taljabue, *Savremena estetika*, 1968 (prev.); V. Roloff, *Identifikation und Rollen-spiel*, 1977. I.T.

**IDEOGRAFSKO PISMO** (gr. ἰδέα – pojam, ideja, γραφή – pišem) – Način pisanja kojim se predstavljaju apstraktni pojmovi i elementi govora, a ne pojedinačni i konkretni predmeti kao u ranijoj, piktografskoj, fazi → **pisma**. Kako je veza s jezičkim izrazom kod *i.* p. mnogo tešnja nego u prethodnom stadiju, bolje je umesto *ideografije* upotrebljavati termin *logografija*, za pismo u kome jedan *znak* obično izražava jednu ili više reči (gr. λόγος – reč) nekoga jezika. Umesto *ideograma* kao jedinice toga pisma kao ispravniji termin preporučuje se *logogram* (I. Gelb). K.M.G.

**IDILA** (gr. εἰδύλλιον – »mala pesma; sličica«) – 1. Kraća lirsko-epska pesma u koju monolozi ili dijalozi često unose i jedan dramski elemenat (→ **mim**). *I.* prikazuje male scene iz svakidašnjice, a pruža manje ili više idealizovanu sliku života na selu (V. Ilić, *Zimska*

*idila*), u prirodi (pre svega život pastira) ili u gradu (harmonične scene iz porodičnog života skromnog malovarošanina). Otuda termin *i.*, sa pridevom idiličan, obeležava sve što pruža sliku mirnog i jednostavnog, skladnog i »prirodnog« života u skromnim prilikama i okvirima. Termin *i.* javlja se i kao oznaka za »idilične« epizode sadržane u većem ili složenijem pesničkom delu (npr. porodična scena u pesmi A. Šantića »Pretprazničko veče«, stavljena u okvir elegijskog žaljenja za mladošću). U upotrebi je i termin *idilični ep* kao naziv za veće epske pesme lišene herojske patetike i viteških avantura, u kojima se, donekle idealizovano, slika scoski i malovaroški život (*Gete, Hermann und Dorothea; Mickjevič, Gospodin Tadija; F. Marković, Dom i svijet; F. Finžgar, Triglav*). Termin *i.* uzima se kao oznaka za pastirske pesme naporedo sa terminom → **ekloga**. Pokušaji da se ekloga, kao isključivi nosilac dijaloškog elementa, odvoji od *i.* (fr. teoretičari), podjednako su neuspeli kao i pokušaji da se pastoralna → **elegija**, kao isključivi nosilac melanholičnog raspoloženja, sasvim odvoji od pastoralne *i.* Dijaloški i melanholično-elegični elemenat prisutni su već u *i.* ant. bukoličara, prema kojima je sastavljana i moderna evrop. *i.* Moderni termin *i.* nastao je od st. gr. termina εἰδύλλιον (pl. εἰδύλλια), lat. *idyllium*, čije prvo značenje nije pouzdano utvrđeno. Znamo jedino da naziv εἰδύλλιον prvobitno nije ukazivao na pastirsku poeziju (→ **bukolička književnost**) u užem smislu i da nije imao ono značenje koje imaju njegove moderne izvedenice *i.*, idiličan. Istina, nazivom εἰδύλλια bile su obeležene pastirske pesme već u prvim, ant. zbirkama bukoličara (Teokrita, Mosha i Biona) koje su priredili gramatičari Artemidor i Teon (1. v. st.e.). Samo, istim terminom obeležavane su podjednako i sve Teokritove pesme. Među ovim pesmama, pored manjeg broja pastoralnih *i.* (kojima odgovara puni gr. naziv εἰδύλλια ἀπολιτικά), ima više »idila« koje prikazuju scene iz gradskog života ili donose priče iz mitologije, te sadržinom i oblikom predstavljaju monološki i dijaloški → **mim**, → **himnu** ili → **epilij**. Već ant. tumači Teokritovih pesama različito su objašnjavali st. gr. naziv εἰδύλλιον a moderni ispitivači predlažu najčešće dve interpretacije: 1. kratka pesma i 2. sličica, mala scena. Estetičari rado prihvataju drugu interpretaciju (»sličica«) jer tako shvaćen termin *i.* ukazuje na jedno važno obeležje ove književne vrste. Filozozima čini se da je ubedljivija prva interpretacija. Naziv εἰδύλλιον mogao je dobiti značenje »mala pesma«

(Plin. *Ep.* 4, 14, 9) kao deminutiv st. gr. reći εἶδος (»vrsta«) koja je ponekad označavala i odvojene pesme. Sužavanje značenja i semantički razvoj (mala pesma – pastirska pesma) lako je objasniti. Od Teokritovih pesama, obeleženih terminom εἰδύλλια, najveću pažnju privlačile su one sa pastoralnom tematikom, jer su predstavljale novinu u ant. umetničkoj poeziji, a antički kritičari proglasili su Teokrita pronalazačem te književne vrste. Ovo shvaćanje i veliki Teokritov uticaj na dočniju pastoralnu poeziju učinili su da se termin εἰδύλλιον odnosno lat. oblik u kome je taj termin dospao u moderne evrop. jezike, najviše upotrebljava u užem i specijalnijem značenju »pastirska idila«. Naročito pod utiskom dočnijeg ant. (Vergilije) i novijeg evrop. razvoja pastirske poezije (→ **bukolička, pastirska književnost**) termin *i.* poslužio je kao naziv za pesme sa scenama iz pastirskog života, u kojima romantična idealizacija potiskuje realistički opis, a likovi pastira i pastirica smeštenih u nekakav idealni pejzaž mogu biti i maske iza kojih se kriju ličnosti jednog određenog društvenog kruga (up. istovetni razvoj termina → **ekloga**). U novijoj evrop. upotrebi termina *i.* nalazimo ipak i tragove njegove prvobitne šire primene na sve Teokritove pesme. Tenisonove *Kraljeve idile* (*Idylls of the King*, 1859–85), posvećene epizodama iz ciklusa o kralju Arturu, ne sadrže pastoralni elemenat i odgovaraju onim Teokritovim »idilama« koje predstavljaju aleksandrijski → **epilij**. Najzad, novija evrop. *i.*, reagujući na konvencionalnost i izveštačenu »idiličnost« → **pastorale**, prikazuje ponekad i tegobni rad seljaka na njivi (Vordsvort, *The Solitary Reaper*), što u osnovi ostaje strano tematici klasične pastirske idile.

Lit.: E. Bickel, *Glotta* 29, 1941, 29; A. S. F. Gow, *Theocritus* 1, 1952<sup>2</sup>, LXXI; R. Böschstein-Schäfer, *Idylle*, 1967 (→ **bukokolička književnost**).

M.F.

– 2. Epska pjesnička forma s nekim elementima dramskog (dijalogiziranje), služi podrobnom opisanju mirnoga, sretnog i zadovoljnog života nepokvarenih ljudi, u uzoritim, a malim prilikama, daleko od gradske vreve, burnih proživljavanja i unutrašnjih stiski (žanr-slika). Na čitaoca *i.* želi prenijeti osjećaj unutrašnjeg sklada pa stoga koristi i lirске umetke u zatvorenim scenama. Posebnom ljubavi crta ambijent i prilike u kojima žive njezini likovi. Često su njezine inspirativne pobude u čežnji za lijepom i sretnom mladosti, ili želji za jednostavnošću i mirnim životom. Takve su se težnje orijentirale na razne ambijente pa, prema tome, razlikujemo više vrsti *i.*: pastirsku, seosku,

lovačku, ribarsku. *I.* mogu biti kratke ili dugačke, stvarane su u stihovima i u prozi. Pojedini se sastojci idiličnog raspoloženja pojavljuju i u drugim oblicima epskoga pjesništva (*idilični cp.*), a nalazimo ih i u lirici i u dramatici. F. Šiler ubrajao je idilu u sentimentalne pjesničke forme; prema njemu, ta je forma uspostavljanje izgubljene skladnosti između prirode i duha, predodžba nepatvorenoga i sretnog čovječanstva koja u čitaoca pobuđuje težnju za višom harmonijom i mirom u savršenstvu. Ta je misao razrađena u djelu *Über naive und sentimentale Dichtung* (*O naivnom i sentimentalnom pjesništvu*, 1795). U renesansi *i.* postaje sentimentalno nastrojena i jako glagoljiva forma koja je ambijentirana pretežno u pastirski ili ribarski život. U tom je obliku utjecala i na staru hrv. književnost (P. Hektorović, *Ribanje i ribarsko prigovaranje*, 1555). Barok je u *i.* unio moralističku tendenciju i pojačao njezinu unutrašnju napetost. Umor od civilizacije i kulture pojačao je težnju za izgubljenim zadovoljstvom i vrlinama, čime se može objasniti obilatost te forme u književnosti 18. st. Među piscima *i.* najpoznatiji je Švicarac S. Gesner, koji je svojom ritmičkom prozom, idealizacijom i osjetljivošću pobudio značajne valove oduševljenja što su zapljusnuli većinu evropskih književnosti. Među značajnijim stvaraocima treba spomenuti i Nijemce (H. Klajst, Žan Paul, J. H. Vos, J. V. Gete), Talijane (Đ. Bokačo, J. Sanzaro, G. B. Gvarini), Španjolce (Servantes, G. de la Vega), Portugalce (L. Kamoens, Rodrigues Lobo), Francuze (P. Ronsar, B. de Sent Pjer, Šatobrijan) i Engleze (E. Spenser, Dž. Gej, A. Pop). *I.* je, naravno, imala i značajan odjek u svim slavenskim i drugim književnostima.

Lit.: A. Andreen, *Studies in the Idyll in German Literature*, 1902; E. Merker, »Zu den ersten Idylle von J. Voss«, *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 1920, 8; E. Weber, *Geschichte der epischen und idyllischen Dichtung*, 1924; I. Feuerlicht, »Von Wesen der deutschen Idylle«, *Germanic Review*, 1947, 22; isti, »Die deutsche Idylle seit Gessner«, *Modern Language Quarterly*, 1950, 1; R. Geissler, »Versuch über die Idylle«, *Wirkendes Wort*, 1961, 11; F. Sengle, *Formen des idyllischen Menschenbildes*, Arbeiten zur deutschen Literatur, 1965; R. Böschstein-Schäfer, *Idylle*, 1967.

J.P.

**IDIOM** (gr. ἰδίωμα – osobenost, jedinstven oblik; osobenost stila) – Leksička ili frazeološka jedinica specifične strukture i značenja, karakteristična za određeni jezik i u datoj zajednici prihvaćena; gramatički neproduktivna, jer se po istom obrascu ne mogu obrazovati slični izrazi; leksički okoštala, jer se jedna reč u sastavu složenog *i.* ne može zameniti drugom; a semantički neprozirna, jer

značenje celog *i.* po pravilu nije suma značenja njegovih sastavnih delova (npr. *povesti računa, udariti nekome na obraz, dopasti nekome šaka, raditi nekome o glavi, trešten pijan, kupiti mačku u džaku, zbijati šahu, sitna riba, čorava posla*). Svi jezici imaju idiomatske osobenosti, a pojedinačni *i.* se prilikom učenja moraju usvajati kao celine. Od *i.* treba razlikovati → **metaforu** i → **kliše**. R.B.

**IDIOTIZAM** (gr. ἰδιότης — poseban, osoben) — Osobnost jezika ili govora, → **idiom**. H.K.

**IGRA** — Svaka delatnost koja se obavlja radi sebe same, radi prijatnosti koja je s njom povezana. *I.* biološki znači pripremu za ozbiljnu životnu delatnost ili je izraz preobilja životne snage i vezana je za nagon (nagon za *i.*). *I.* ima značaja za vaspitanje, jer ona umnogome kompenzira i dopunjava jednostrano funkcionisanje organizma i budi socijalna osećanja. Kao delatnost → **fantazije**, *i.* ima duhovni karakter, pa se umetnost i s njom povezana estetska prijatnost može shvatiti i kao »igračka« aktivnost. U istoriji filozofskog mišljenja o *i.* govori Heraklit (fragment 52). Antropološko-filozofski značaj *i.* uvideo je Kant (*Kritika moći sudjenja*, 1790), posle kojeg je pesnik-filozof F. Šiler razvio dalekosežnu teoriju, i u *i.* našao najpotpuniju definiciju čoveka (*O lepom*, 1967, prev.). Po Šileru, »čovek se igra samo tamo gde je u punom značenju te reči čovek, i on je potpuno čovek samo tamo gde se igra«. — Biologističko-genetičko shvatanje *i.* kao izraza preobilja životne energije i izvora umetnosti razvio je H. Spenser u svojoj *play-theory*. Naš pedagog, V. Rakić (*Erziehung durch Spiel und Kunst*, 1911) razvio je jednu biologističku teoriju vaspitanja. U današnjoj filozofiji motiv *i.* ima neobično velik značaj. J. Huizinga je razvio ideju o *i.* kao izvoru sve naše kulturne aktivnosti (*Homo ludens*, 1954); *i.* u kozmološkom smislu s velikom snagom oživeo je E. Fink (*Spiel als Weltssymbol*, 1960). Nedavno *i.* u planetarnom smislu obrađuje i K. Akselos (*Le jeu du monde*, 1969).

Lit.: I. Kowatzki, *Der Begriff des Spiels als ästhetisches Phänomen*, 1973. M.D.

**IGRA REČI** → **Igra rečima**

**IGRA REČIMA** — *I. r.* nastavlja tradiciju antike → **paronomasije**, iako se oba pojma nikako ne poklapaju. U novijoj → **stilistici** *i. r.* definiše se dosta šaroliko jer se tu često broje i određene figure → **ponavljanja**, kao i afektivne

deformacije pojedinih riječi, pa se takvo »igranje riječima« miješa sa *i. r.* Lingvisti su međutim utvrdili da *i. r.* ne izvire iz naravi samoga jezika, kao što izvire većina → **stilskih figura**, nego da u normalnu funkciju jezika unosi element koji je stran uobičajenoj jezičkoj formi. Zbog toga je i treba teoretski tačno odijeliti *i.* od figura ponavljanja *i.* od izražavanja afektivnosti, koji su normalna pojava u jeziku. Te se spomenute jezične pojave od antike do nas često skupljaju u grupu kao glasovne figure u opreci s ostalim → **tropima** i **figurama**, a takva je grupacija pogrešna. Pojava *i. r.* uzrokovana je bila u svojoj povijesti političkim i kulturnim faktorima unutar pojedine narodne jezične zajednice, pa se odatle može objasniti zašto ona u određenim povijesnim razdobljima vlada i jezikom saobraćaja i jezikom umjetnosti, a u drugima ne. Ta je činjenica i razlogom da su se stariji kritičari i teoretičari različito odnosili prema pojavi *i. r.*, jedni cijeneći je i hvaleći je, a drugi poričući joj svaku vrijednost kao sredstvu umjetničke izražajnosti. O *i. r.* govorimo onda ako se pojedine riječi u rečenici grupišu po srodnom zvuku, tj. bilo po potpunoj, bilo po djelomičnoj → **homonimiji**: »Već se lati mača siva, / I zamahu (zamaħnu), / Al' zamahu (uzalud)« — (L. Kostić, *Samson i Delila*). Svaka je riječ jezika nerazlučna fuzija akustičke slike i određenoga značenja, pojma; svoju spoznajnu i saobraćajnu funkciju vrši ona tako da u linearnom lancu govora u sintaktičkoj vezi s drugim riječima, povezanim svojim značenjem a posredstvom akustičkih slika, gradi cjeline spoznaje i saopćavanja. U onom času kad se riječi u lancu govora više ne vežu po značenju nego po zvuku, tj. kad se značenje jedne riječi veže uz akustičku sliku druge riječi, pa zvuk riječi zadobiva ulogu koja mu u normalnoj funkciji jezika ne pripada, nego tu normalnu funkciju onemogućuje, onda smisljeni jezik prelazi u *i. r.* Zbog toga o *i. r.* smijemo govoriti samo u onim slučajevima gdje se prirodna i nerazlučna fuzija akustičke slike i značenja u riječi lomi na dvoje i riječ djeluje tako reći na dva kolosjeka. Nije potrebno dijeliti *i. r.* na podvrste jer takva dioba nije ni od kakve koristi (engleski nazivi *pun* i *quibble*, francuski *jeu de mots* i *calembour*, njemački *Wortspiel* i *Kalauer*). Podvrste *i. r.* prirodno se dijele prema načinu kako se asociiraju akustičke slike riječi: 1. po potpunoj jednakosti, homonimiji ili polisemiji kao u spomenutom primjeru; 2. po zvukovnoj sličnosti: korčulanski načelnik u općem klicanju Franji Josipu umjesto: »Živio!« više »živino!«, 3. po pri-

bližno jednakom glasovnom kompleksu, samo se on javlja, jedanput kao jedna riječ, a drugi put kao sintagma: kad se u izvještaju s ratišta sponinjje »strateški uzmak«, skeptičan čitalac tumači to u sebi kao »strā' teški«; 4. po kontaminaciji glasovnih kompleksa: »Snove snivam, smijem snove« (L. Kostić). Srodni su *i. r.* pokušaji u narodnom pričanju da se životinjski glasovi shvate kao ljudski jezik, tako glas crvčka kao ponavljanje riječi: Crn-bel; pa čest topos komike, tzv. »narodne etimologije« (morašan — »ono što se mora«). Asociiranje riječi po samom zvuku prividno stvara područje neovisno o stvarnosti u koje se utječu predstavnici pojedinih društvenih slojeva iz nemile stvarnosti protiv koje se bune, ali nemaju snage ili smjelosti da zadrū u stvarnost, pa se izivljavaju u tim glasovnim kompleksima. Tako je njezin značaj redovito agresivan; *i. r.* se javja u → **satiri**, → **vicu**, → **parodiji**. Neprevaziđeni majstori *i. r.* ostaju Aristofan i Rable. Pogrešno je pojedinom jeziku pripisivati veću tendenciju *i. r.* od drugih jezika, jer *i. r.* ne izvire iz prirode jezika.

Lit.: Z. Škreb, *Značenje igre riječima*, Rad JAZU, knj. 278, 1949. J. T. Shipley, *Playing with Words*, 1960; R. Boyer, *Mots et jeux de mots*, 1968; W. Sanders, *Wortspiel und Witz*, 1975. Z.Š.

**IGRAČKA PESMA** — Potiče iz vremena nastanka poezije, kada je ova bila neodvojiva od igre. Po pravilu igra je potčinjena pesmi, ritam igre ritmu pesme. I mnoge → **obredne pesme** izvode se u kolu (→ **svatovske**, → **kraljičke**, → **đodolske** i dr.). *i. p.* imaju često pripeve i druge silske ukrase: »Da s' vatamo tanke slamke, tanke, tanane.« (Karadžić, *Srpske narodne pjesme*, I, br. 254). Prisutni su i elementi pantomime i drame pošto pesmu prati radnja (npr. »Paun u kolo«) pa *i. p.* smatraju jednim od praoblika dramskog izvođenja. Uspješna primena živog ritma *i. p.* može se pratiti u poeziji B. Radičevića: »Kolovođa kolom vija, / Kolo leti, znoj probija, — / Al' u tvoji' nedri' tude / Okle snega do dve grude? / Čudo, sele, divno čudo, / Ala bi se mlađan grudō!« (Radičević, »Đački rastanak«).

Lit.: M. Кнежевнћ, *Антологија народних умоторија*, 1957; В. Ђурић, *Лирика*, 1965. H.K.

## IKONA → Ikonično

**IKONIČNO** (od gr. εἰκών — slika, lik) — Prvo je američki filozof Č. Pers upotrebio grčku reč da njome označi onu vrstu znaka koji se *po sličnosti* vezuje za svoj objekat (→ **semiotika**, → **znak**). Takvi su, recimo, saobra-

čajni znakovi na kojima se prikazuju zaprežna kola, konjska glava i sl., a nisu takve obojene trake kojima se signalizuje saobraćajna zabrana i sl. Paralelno engleskome *icon* mi imamo *ikona*, ali je kod nas duga tradicija ovu reč toliko priljubila uz poznatu vrstu svetih slikarskih tvorevina da jednostavno moramo pribegavati pridevu *ikoničan znak*. Svaki put kad se u književnome tekstu (→ **tekst**) značenje dobija pomoću ovako shvaćenog znaka, odnosno kad značenje nosi slikovna jedinica, kad informaciju izvlačimo iz slikovne celine, govori se o ikoničnome značenju i ikoničnoj informaciji.

Lit.: → **Semiotika**, → **znak**.

N.P.

**IKONOLOŠKA KRITIKA** (od gr. εἰκόν — slika) — Služi se metodom ikonološke interpretacije koji je najjasnije izložio Ervin Panofski u *Ikonološkim studijama* (*Studies in Iconology* 1939); za razliku od *ikonografije*, grane istorije umetnosti koja se bavi sadržinom ili značenjem nezavisno od njihove forme, *ikonologija* (eikón-logos) istražuje suštinska značenja i sadržine u zavisnosti od njihovih stilskih i tipoloških određenja. Interpretacija suštinskog značenja ili sadržine koja se bavi simboličkim vrednostima umesto predstavama, pričama i alegorijama, zahteva više od poznavanja tema i ideja koje se prenose putem literarnih izvora ili usmeno; zahteva otkrivanje osnovnih principa na kojima se temelji izbor i predstavlanje motiva, otkriva predstave, osmišljene formalnim rasporedom i određenim tehničkim postupkom. Pod promenljivim istorijskim uslovima predmeti i događaji se izražavaju različitim formama — kroz istoriju stila, a specifične teme i ideje izražavaju se u specifičnim predmetima i događajima — kroz istoriju tipova. Sintetička intuicija interpretatora, koju uslovljava lična psihologija i Weltanschauung, određuje koje se opšte i bitne težnje ljudskog duha prenose u određenom istorijskom trenutku na kulturne simptome ili simbole — u smislu kako je to upotrebio Ernst Kasirer. U traganju za suštinskim značenjem ili sadržinom (čiji je samo jedan sloj ikonografija u užem smislu) susreću se različite humanističke discipline, pa je metod ikonološke interpretacije više sintetički nego analitički metod. E. Panofski je predstavnik varburškog kruga (Warburg Institute), u kome se istraživao odnos umetnosti i kulture i koji je među prvima umetnost smatrao jezikom preko koga se iskazuje kultura jedne epohe. Ovom krugu pripada i E. Kasirer, čije delo *Philosophie der symbolischen Formen* istražuje čovekovu aktiv-

nost simbolizovanja, koja se otkriva u jeziku, *mitu*, *religiji*, a pre svega, u *umetnosti* kao »stvaranju simboličkih formi ljudskog osećanja«. Simboličke forme postaju jezik kada su »ikon«, to jest kada poseduju značenje neke sadržine. Panofski je razradio princip Kasirerovih simboličkih formi i svoj ikonološki metod najbolje pokazao na primeru istorije perspektive, pokazujući da je prostor simbol za sebe i da njegova simbolička dimenzija zavisi od pogleda na svet koji može da bude uslovljen Demokritovom filozofijom, Pironovim skepticizmom, matematičkim racionalizmom, modernim subjektivizmom ili neeuclidovskom geometrijom. On, kao i Hegel, uspostavlja dijalektiku raznih kategorija viđenja u odnosu prema razvoju i istoriji umetnosti; on istoriju perspektive ne vidi samo kao istoriju tehnike već kao istoriju različitih mogućnosti viđenja, koje proizlaze iz različitih naučnih teorija i filozofskih ili teoloških pogleda. Uticaj ideja varburškog kruga je veliki; R. Velek i O. Voren u *Teoriji književnosti* (1949) govore o konceptualnom i simboličkom značenju umetničkog dela; uticao je na tzv. tematsku i tipološku kritiku, na metod Bašlara i Rišara, a naročito na poststrukturalistu Cvetana Todorova, koji preko motiva i tipološkog razvrstavanja dolazi do suštinskog značenja fenomena fantastičnog u literaturi.

Lit.: A. Warburg, *Gesammelte Schriften*, I–II, 1932–33; E. Mandowsky, *Untersuchungen zur Ikonologie des Cesare Ripa*, 1934; M. Praz, *Iconology*, 1939; R. Velek–O. Voren, *Teorija književnosti*, 1974<sup>2</sup> (prev.); E. Panofski, *Umetnost i značenje. Ikonološke studije*, 1975 (prev.); B. A. Uspenski, *Struktura kompozicije*, 1978 (prev.). Z.K.

**IKOS** (sr.-gr. οἶκος – dom, a pod uticajem sirijskog ili nekog drugog jezika Bliskog istoka takođe – strofa, jer i tamo ista reč označava i dom i strofu) – U vizantijskoj crkvenoj poeziji, najpre, strofa u izvornom velikom kondaku (→ **kondak** 1). Kasnije, kad ovaj iščezava, posebna pravoslavna crkvena pesma koja se čita posle onoga što se danas zove kondakom (**kondak** 2). U → **kanonu i**, obično preuzima od kondaka i opširnije razvija pohvalnu karakteristiku svečevu, u kojoj se ističe njegova blizina Hristu ili sličnost kojem apostolu, i molbu da se pomogne onima koji ga slave i mole mu se. Od kondakâ i *i*. sastavljen je i → **akatist**. Zapaženo je (Đ. Trifunović) da je *i*. u staroj srp. crkvenoj poeziji doživio neke značajne promene; gubi se npr. inače obavezna anafora »Raduj-se«, a nešto slobodnije tumači se i njegova tradicionalna tema.

Lit.: → **Crkvena pesma**.

M.M. – S.P.

**IKTUS** (lat. *ictus* – udar) – 1. U antičkom stihu ritmički → **udar** obično na prvom dugom slogu → **stope** (npr. trohejske – U. – 2. U fr. silabičkoj versifikaciji sinonim za → **metrički akcenat** na kraju »metričke« ili »ritmičke mere« (grupe slogova između dva akcenta). Dva su akcenta stalna – na → **cezuri** i na kraju stiha (→ **klauzula**). – 3. U silabičko-tonskoj versifikaciji jako vreme (mesto, → **arza**) stiha, nezavisno od toga da li je ostvareno leksičkim akcentom. Sinonim → **metrički akcenat**. U → **troheju** se *i*. nalaze na neparnim, a u → **jambu** na parnim slogovima. U → **skandiranju** se ostvaruju svi *i*. Eng. i nem. stih češće ostvaruje *i*. od rus., što je rezultat prirodne reči i akcenta. Ponekad se svi *i*. mogu ostvariti i prirodno, kad u stihu ima onoliko leksičkih akcenata koliko metričkih *i*. Toga ima dosta u nem. stihu. U trohejskom osmercu *svaka f stopa grob do groba* jezički su naglašeni svi neparni slogovi (1, 3, 5, 7), te su ostvarena sva četiri *i*. U analizi stiha *i i*. se mogu deliti na parne i neparne. Parni *i*. u navedenom stihu nalaze se na 3. i 7, a neparni na 1. i 5. slogu. Kad akcenat reči izostane na mestu *i*. (u arzi), to je *neostvareni i*. (»prazna stopa« ili → »**pirih**« u jambu i troheju), a kad padne na slabo vreme stiha, govori se o *vanshemnom* ili pomećenom akcentu (»pomereni iktus«). Prvi slučaj nalazimo u trohejskom desetercu *milióne f prògutāla tāma*, u kome je izostao akcenat na 1. i 7. slogu (neostvareni 1. i 4. *i*), sa kojim se podudarila dužina. Drugi slučaj imamo u jampskom jedanaesteru *sa trí sviráča u črnóme pláštu*, u kome na 7. slogu pada vanshemni akcenat (umesto na 6, parni, kako bi trebalo po shemi jamba). U rus., nem. i eng. stihu obično akcenat jednosložnica odstupa od sheme, a u eng. i nem. ponekad i akcenat dvosložnica. Za opisnu metriku ni izostajanje ni pomeranje akcenata nije greška, već dezautomatizacija ritma »momentima prevarenog očekivanja«, koja ima i estetsku funkciju.

Lit.: → **Metrika**, **antička**, → **versifikacija**, → **akcenat**, → **metar**. Z.R.

**ILIRIZAM** – Književni, kulturni i društveno-politički pokret u Hrvata 30-tih i 40-tih god. 19. st., u nekih autora ime književno-povijesnoga razdoblja (1835–1850) hrvatske književnosti (Barac, *Književnost ilirizma*). Smatrajući, pogrešno, da su južnoslavenski narodi potomci starih baškanskih Ilira, predstavnici pokreta (Gajevi *Oglasi i Danica ilirska*, 1835. i 1836) zalagali su se za to da pod ilirskim imenom svi južni Slaveni »na osnovu

zajedničkoga književnog jezika i pravopisa stvore jedinstvenu književnost, uz jedinstven narodni osjećaj» (Barac, *Hrvatska književnost*). Pokret nije naišao na odaziv u Srbiji, a samo su pojedini Slovenci prihvatili njegove ideje (Vraz). Razvijajući na novim načelima hrvatsko nacionalno okupljanje koje se ispoljavalo i prije *i.* (Fancev), pokret je uspio okupiti veći dio hrv. inteligencije u gotovo svim hrvatskim krajevima i s pozivom na hrvatsku književnu tradiciju (književnost hrvatske → **renesanse** i → **baroka** u Dubrovniku i Dalmaciji). Oslanjajući se na usmenu predaju štokavskog narječja, *i.* razvija hrv. jezični standard na osnovu novoštokavskih govora — koji je već postojao otprilike (Kačić-Miošić, Relković i dr.), ali je sada, odbacivanjem kajkavskog književnog jezika, preovladao u svim hrv. sredinama. Pokret je uspio ojačati nacionalnu svijest Hrvata i razviti hrvatsku književnost na novim osnovama, pa stoga radije govorimo o *hrvatskom narodnom preporodu*, i tim imenom obilježavamo ujedno književnopovijesno razdoblje između 1836. (uvodenje štokavskog jezičnog standarda i u sjeverozapadnu Hrvatsku) i 1850. kao prvo razdoblje veće epohe u kojoj književnost nastupa prvenstveno u funkciji konstituiranja moderne hrvatske nacije. Upravo izrazita nacionalna funkcija književnosti hrvatskog narodnog preporoda daje ovom razdoblju jedinstveni značaj, iako ne možemo govoriti i o stilskom jedinstvu. Premda je ovo razdoblje dovedeno najčešće u vezu s evropskim romantizmom (Barac), najbolja njegova ostvarenja nastala su tamo gdje se književnost oslanjala na pjesnički jezik hrvatskog baroka i prepreporodnu tradiciju (Frangeš, *Umjetnost Ivana Mažuranića*), a najčešće segmentira one različite stilske postupke evropskih stilskih formacija, od → **klasicizma** (čiji su elementi ojačani snažnom tradicijom hrvatskog latinizma), preko → **sentimentalizma** (koji je nailazio na potvrdu u idilično-pastoralnim oblicima hrvatske renesanse i baroka) i predromantičarskih oblika (→ **predromantizam**) društveno-funkcionalnoga pjesništva (→ **budnice** i → **davorije**), sve do → **romantizma**, čiji modeli dinamiziraju strukture, ali se ova stilska formacija pojavljuje s otupljenim ilirskim načelom (Vraz, Preradović). Hrvatski narodni preporod razvija pjesništvo apela s nacionalnim sadržajima, epske oblike (Demeter, Mažuranić), zatim i liriku s isprepletanjem patriotskih i intimnih motiva (Vraz, Preradović), bilježi početke novije hrvatske drame (Kukuljević, Demeter), a pojavljuju se i prve novele (Vukotinić, Kukuljević, Demeter) i putopisi

(Nemčić). Jezičnih i književnih koncepcija preporoda, premda ne više pod ilirskim imenom (koje je zabranjeno 1843), pridržavat će se, uglavnom, hrvatski književnici sve do 60-tih god.

Lit.: F. Fancev, *Dokumenti za naše podrijetlo hrvatskoga preporoda*, 1933; A. Barac, *Hrvatska književnost I*, 1964; I. Frangeš, »Umjetnost Ivana Mažuranića«, *I. Mažuranić, Smrt Small-age Čengića*, 1965; I. Frangeš, *Studije i eseji*, 1967; M. Šicel, *Pregled novije hrvatske književnosti*, 1966; »130-godišnjica hrvatskog narodnog preporoda«, *Kolo*, 1966; A. Flaker, *Književne poredbes*, 1968; M. Živančević, »Ilirizam«, *Povijest hrvatske književnosti*, 4. 1975. A.F.

**ILUMINACIJA** (lat. *illuminatio* — osvetljavanje) — Ukrašavanje rukopisa → **minijaturama**, → **inicijalima**, → **vinjetama**, ispred i ispod teksta ili na marginama. Široku primenu dobija tek kao specifični vid srednjovekovnog slikarstva. Izumire sa pojavom štampane knjige. Iluminiranje rukopisa bivalo je vremenom takode podvrgnuto promenama ukusa i imalo je svoje stilove, vezane za određena vremenska razdoblja; ti stilovi često služe kao jedan od kriterijuma za bliže hronološko određivanje nedatovanih rukopisa. V. → **ornamentacija**.

Lit.: D. Diringer, *The illuminated Book*, 1958; K. Weitzmann, *Ancient Book Illumination*, 1959. Z.B. — M.P.

**ILUSTRACIJA** (lat. *illustratio* — ukrašavanje; objašnjenje) — 1. Dopunjavanje književnog dela likovnim sredstvima; objašnjavanje nekog dela crtežima, slikama, primerima, tabelama i sl. Najstarija *i.* javlja se u obliku → **minijature** u rukopisima 4. v. Veliku primenu ima u srednjovekovnim knjigama religioznog karaktera i često zaprema daleko više prostora nego tekst (neke nem. i hol. *Biblije* se sastoje samo od *i.*). Od → **renesanse** bogato se koristi u svetovnim knjigama. Usavršava se razvojem štamparstva i tehnike reprodukcije. U 19. v. stari način ilustrovanja bakrorezima zamenjuje grafika. — 2. Periodična publikacija zabavnog karaktera u kojoj preovlađuju slikovni prilozi.

Lit.: D. Bland, *The Illustration of Books*, 1962. Z.B.

**IMAGINACIJA** → **Uobrazilja**

**IMAGISM**, eng. (imidžizam, od lat. *imago* — slika) → **Imažizam**

**IMANENTNA KRITIKA** — Termin je nauke o književnosti koji treba da označi dijametralnu opreku normativnoj poetici kakva je u

evropskoj nauci o književnosti vladala do 18. st. Dok je normativna poetika učila da kritika poznaje pravila koja mora zadovoljiti svako književno djelo da bi se smatralo uspješim i lijepim, *i. k.* tvrdi da kritika treba da nastoji kako bi, bez obzira na ikakva općeobavezna pravila, prikazala to djelo. Primjena *i. k.* na značajna književna djela dobila je naziv → **interpretacija**. Dok se normativna estetika u najvećoj mjeri oslanjala na doktrine antike i njezine poetike, modificirane i proširene poetikom evropskoga humanizma, trebalo je da *i. k.* sebi stvori nov sistem naučnih pojmova. U tom je zadatku u Evropi prednjačio → **ruski formalizam**, a srodnim su putem polazili njem. književni stručnjaci kao E. Štajger i V. Kajzer, sjevernoam. → **nova kritika** i strukturalisti raznih smjerova. Sami su predstavnici *i. k.* pobijali tvrdnju da se kritičar u svom poslu ne bi smio služiti gradnjom izvan samoga književnoga djela, tj. ostalim pismenim dokumentima autorovim, i umjetničkim i neumjetničkim, npr. dnevnikom, pismima, kritičkim i teoretskim raspravama; isto tako kritičar mora, kad se ukaže potreba, posegnuti za povijesnim dokumentima raznih vrsta. Ali je predmet *i. k.* samo književno djelo, i sva građa kojom se ona služi smije imati samo tu svrhu da što jasnije prikaže umjetničku strukturu samoga djela, koja dakako uključuje i njegov društveni i idejni stav.

Lit.: B. Kajzer, *Језичко уметничко дело*, 1973 (prev.); E. Štajger, *Уметке тумачења*, 1978 (prev.); V. Erlich, *Russian Formalism, History-Doctrine*, 1955; A. Flaker, »Formalna 'metoda' i njezina sudbina«, Flaker-Skreb, *Stilovi i razdoblja*, 1964; N. Koljević, *Teorijski osnovi nove kritike*, 1967; *Poetika ruskog formalizma*, pripr. A. Petrov, 1970; M. Beker, *Moderna kritika u Engleskoj i Americi*, 1973; A. P. Foulkes, *Zur Problematik der werkimmanenten Interpretationsmethode*, 1976. Z.Š.

**IMAŽINISTI** (prema fr. *image* – slika) – Književna grupa u Rusiji, 1919–1927. Naziv preuzet od eng. → **imažizma**. Grupi su pripadali pjesnici S. Jesenjin, A. Mariengof, V. Šeršenevič, N. Erdman i dr., slikari G. Jakulov, B. Erdman. Njihove su deklaracije iz 1919, 1920, zbornici *Плавильня слов (Talionica riječi)* i *Коробейники счастья (Torbari sreće)*, povremeno 1922–1924, časopis *Гостиница для путешественников в прекрасном (Svratište za putnike u ljepoti)*. I. su isticali »sliku« → **metaforu** ili → **poređenje** kao dominantan postupak. »Pjesma nije organizam već slika...« (Šeršenevič, 2 × 2 = 5). U ime »slikovitosti« i. su narušavali gramatičke norme i metričke sheme, i razvijali → **slobodni stih**.

Jesenjinovo je stvaranje odudaralo od njihovih programa; on je s vremenom napustio prijašnju »slikovitost«, a ni ostali *i.* nisu uspjeli ostvariti jedinstvo u stilu i znatnije utjecati na rus. pjesništvo.

Lit.: *Литературные манифесты*, 1929<sup>2</sup>; С. Есенин, *Собрание сочинений. Sovjetska književnost 1917–1923*, ur. A. Flaker, 1967. A.F.

## IMAŽINIZAM → Imažinisti

**IMAŽIZAM** (od fr. *image*, po lat. *imago*, – eng. *imagism*) – Pokret, ili tačnije, pesnička škola koju je osnovala grupa eng. i am. pesnika, a doživela je procvat između 1912. i 1917. g. Njeni najistaknutiji predstavnici bili su T. E. Hjum, E. Paund, E. Louel, F. S. Flint, H. Dulitl, D. H. Lorens, R. Oldington, Dž. G. Flečer, V. K. Viljems i K. Sandberg. Začetnik i prvi teortičar *i.*, T. E. Hjum, postavio je već 1908. osnovne ideje pokreta, koje je nekoliko godina kasnije razradio i izneo u javnost E. Paund. Godine 1913. pojavljuju se prvi teorijski članci u am. glasilu *i.*, časopisu *Poezija (Poetry: A Magazine of Verse)*, a nešto kasnije i u eng. časopisu *Egoist (The Egoist)*. E. Paund 1914. objavljuje antologiju *Imažisti (The Imagistes: An Anthology)*, kojom njegov interes za ovaj pokret prestaje. (On se odvaja od njega i osniva posebnu pesničku školu → **vorticizam**.) Iste godine E. Louel preuzima vođstvo pokreta i postaje urednik antologija: *Neki pjesnici imažisti (Some Imagist Poets)*, 1915–1917. Godine 1917. *i.*, kao organizovana pesnička škola, počinje da iščekava. Nastao kao reakcija na nesigurna moralna, intelektualna i estetska merila modernog doba, *i.* se obraća objektivnoj stvarnosti i čulnim utiscima kao jedinim pouzdanim vrednostima. U pobuni protiv apstraktnog jezika, komplikovane simbolike, gomilanja poetskih sredstava i labave strukture poezije s kraja 19. v., *i.* se zalaže za ponovno nalaženje prave težine reči, za jezičku ekonomiju, za preciznu i konkretnu vizuelnu sliku i jasno izražen detalj. Svoje uzore on nalazi u jap. i kin. kratkoj pesmi, zasnovanoj na jednoj jedinjoj slici. U antologiji iz 1915, koja se smatra manifestom *i.*, sažeto su iskazani osnovni principi pokreta; upotrebljavati jezik običnog govora, ali uvek tačno, ne približno tačnu reč; stvoriti nove ritmove koji su izraz novih stanja i raspoloženja; dozvoliti apsolutnu slobodu u izboru predmeta; stvarati poeziju koja je jasna i određena i koja se ne bavi nejasnim opštoštim: predstaviti sliku, konkretnu i definitivnu; težiti uvek *koncentraciji*, koja čini suštinu poezije. U



ovim teorijskim principima treba tražiti pravi doprinos *i.* poeziji 20. v. *I.* je, međutim, jasno pokazao i svoje slabosti. Ističući pre svega formalnu stranu poezije, dajući »katalog« sugestivnih slika, on nije uvek uspevaio da tim slikama dá dublji smisao i značenje. Estetske ideje *i.* ostavile su naročito snažan trag na T. S. Eliota.

Lit.: A. Lowell, *Tendencies in Modern American Poetry*, 1917; G. Hughes, *Imagism and the Imagist*, 1931; M. Roberts, *T. E. Hulme*, 1938; S. K. Coffman, *Imagism*, 1951; H. Kenner, *The Poetry of Ezra Pound*, 1951; W. C. Pratt, *The Imagist Poem*, 1963; E. Paund, *Kako da čitamo*, 1974 (prev.).

S.K.Š.

### IMITACIJA → Podražavanje

### IMPARISILABA → Emparisilabičan

**IMPLIKACIJA** (lat. *implicatio* – preplitanje, uplitanje) – Nagoveštaj, ono što se naznačuje a da se izričito ne iskazuje, smisao koji se ostvaruje samo u određenom referencijalnom kontekstu. Govoreći o Homerovoj sposobnosti dramskog predstavljanja karaktera i događaja Aristotel kaže da »pesnik... veoma malo sme sam da govori« (*O pesničkoj umetnosti*, XXIV), tj. da on uvek mora *posredno* da se izražava – pomoću neke epske, dramske ili pesničke strukture. Stoga je *i.* najšire obeležje konstitucije književnog → **značenja**, osnovni način dejstva → **stilskih figura** i → **pesničkog jezika**. A kako se značenje konstituše putem → **asocijacija**, isto delo može imati različite *i.* u različitim istorijskim i čitalačkim kontekstima. U užem smislu *i.* je način na koji se ostvaruje značenje onih dela u kojima je struktura tako zamišljena a jezik tako korišćen da zaobilaznim putem saopštavaju svoj smisao: → **alegorija**, → **basna**, → **satira**, a često i dela u kojima pisac poseže za nekom mitološkom ili istorijskom građom u cilju izražavanja pogleda na svet svoga doba. U novije vreme među takvim delima ističu se Eliotova *Pusta zemlja*, Manova obrada legendi o Josifu, a kod nas Krležin *Aretej*, Hristićev *Savonarola*, Selimovićev *Derviš i smrt*. *I.* je, dakle, kako jedan od osnovnih opštih vidova uspostavljanja književnog značenja i jedno od bitnih obeležja figurativnog izražavanja, tako i posebna karakteristika alegorijskih, ezopovskih, mitoloških i nekih prividno istorijskih književnih struktura.

Lit.: → **Značenje**.

S.K.

**IMPRESIONISTIČKA KRITIKA** (prema fr. *impressionisme* – impresionizam) – Vrsta

književne kritike koja za osnovni kriterij uzima utisak, impresiju koju delo izaziva. Nastala je u Francuskoj krajem 19. v., gde je, po delu Ž. Lemetra *Pozorišne impresije (Impressions de théâtre, 1898)*, i dobila svoje ime. U osnovi njenoj leži uverenje da ne postoji istina o umetničkom delu i da kritičar ne treba uzalud za njome da traga, već treba da se spontano prepusti estetskom utisku koji delo izaziva i da spontano opisuje reakcije svoga duha i svoga senzibiliteta na taj utisak. Objektivna kritika, smatraju predstavnici ove kritike, ne postoji, niti je moguća, kao što ne postoji ni objektivna umetnost, jer svaki kritičar stavlja u svoja dela svoj lični temperament, senzibilitet, svoje shvatanje i osećanje života. S obzirom da kritika ne može da spozna istinu o delu i njegovo pravo značenje, kritičar svoju ambiciju, po *i. k.*, treba da ograniči samo na to da, povodom dela, iznese svoju ličnu impresiju, da putem slobodnog, neobavezujućeg prepuštanja asocijacijama i igri svoga duha iznese ono što se u njemu dešava prilikom doživljavanja nekog dela. Oni ne veruju u mogućnost → **nauke o književnosti**. »Za izučavanje umetničkih dela – pisao je A. Frans – mi ćemo uvek posedovati samo osećanje i razum, tj. najnepreciznija sredstva na svetu. Mi, takođe, nikada nećemo dobiti pouzdane rezultate i naša kritika se nikada neće uzdići do veličanstvenosti nauke. Ona će uvek lebdeti u neizvesnosti. Njeni zakoni nikada neće biti nepromenljivi, njeni sudovi nikada neće biti neopozivi. (...) Stvari koje nas najviše uzbuđuju, koje nam izgledaju najlepše i najpoželjnije, jesu upravo one koje nam uvek ostaju najjasne i delimično misteriozne. Lepota, vrlina, genije, zauvek će sačuvati svoju tajnu.« Za *i. k.* svaki strogi i određeniji kritički sistem sputava i ograničava kritiku i vodi rušenju svega što sačinjava umetničku draž. Umesto da sudi na osnovu određenog kritičkog sistema i principa, kritičar bi trebalo da pokazuje znake simpatije prema delu. Pa ipak, i pored toga što nema »ozbiljnih« pretenzija, što je najčešće odušev i odvuku neki periferni elementi književnog dela, i pored toga što je potpuno imuna, i čak neprijateljski raspoložena prema socijalnom faktoru književnog dela, *i. k.* pruža nauci o književnosti i umetnosti dragocena svedočenja o prirodi umetnosti, o načinu na koji je jedno delo u prošlosti doživljavano, otkrivajući kroz svoju spontanost i nekontrolisane »izlive« i senzibilitet svoga vremena. *I. k.* je sve do danas ostala živ i rasprostranjen kritičarski metod. Kod nas, ona je imala izrazite predstavnike u

ličnostima A. G. Matoša, M. Cara, B. Lazarevića i dr. → **Književna kritika**.

Lit.: У. Петровић, »Импresionизам у критиви«, *Српски књижевни гласник* 1907, 7; Ј. Скерлић, »Догматичка и импресионистичка критика«, *Писма и књиге*, IV, 1920; Н. Morice, *Jules Lemaitre*, 1924; А. Antonin, *A. France critique littéraire*, 1929; А. Bruzzi, *Aspetti, valori, fortuna di una critica: La vie littéraire*, 1953; М. Begić, »Међу књигама критике 1956«, *Izraz*, 1957, 1, 2, 3; R. Fayolle, *La critique*, 1964. D.D.

**IMPRESIONIZAM** (fr. *impressionisme*, po lat. *impressio* – utisak) – Stilska orijentacija u većini evropskih književnosti potkraj 19. st. Glavno joj je obilježje sklonost da se transformacija iskustva u umjetničkom izrazu povjeri u prvom redu intenzivnoj osjetilnosti. Naziv je pozajmljen iz likovne kritike, koja je njime označila pokret u fr. slikarstvu druge polovice 19. st., karakteriziran težnjom da se slikarstvo u motivima i tehnici otme akademskoj rutini, te usmjeri prema prikazivanju vizuelnih vrednota pojavnog svijeta pod prirodnim uvjetima. Analogno tome nazvana su kasnije »imprеsionističkim« književna djela koja u svojoj fakturi djelovanje postižu čulnim kvalitetama, lišavajući jezik u velikoj mjeri pojmovnih elemenata. Impresionističkom je stilu stoga strana apstrakcija; težište je na konkretnoj zornosti. (Tako treba shvatiti riječi njem. pisca A. Holca da je roman u kojemu se nalazi rečenica »Ptica sjedi na drvetu« lošiji od knjige u kojoj piše »Češljugar sjedi na brijestu«.) U nastojanju da izraz strukturira uneseći u njega što više osjetilnih podataka iz neposrednog iskustva, *i.* je pojava srodna → **naturalizmu** (a razvija se gotovo istodobno). Impresionistima je, međutim, strano nastojanje da se u umjetničke postupke unesu prirodnoznastvene metode, a i društveno-kritička tendencija mnogo je manje uočljiva, pa se kadšto čini da je uopće irrelevantna. Dok je naturalistima stalo do toga da svoj prikaz stvarnosti čvrsto utemelje na načelu uzročnosti, naglašavajući determinizam u prirodnim i društvenim zbivanjima, impresionistička se slika svijeta zadovoljava nereflektiranom pojavnošću: zbilja je satkana od obilja čulnih senzacija, od mnoštva boja, mirisa, zvukova. (Usp. poglavlje o senzibilnosti u Krležinu *Izletu u Rusiju*, 1926.) Ne udaljavajući se nikad od iskustva, *i.* teži za mimetičkom preciznošću u detalju; traži jezične mogućnosti da dočara raznolikost i bogatstvo nijansi u prirodnim pojavama (naročito akustičkim i optičkim), u ljudskom govoru i psihičkim reakcijama. → **Onomatopeja**, → **sinestezija**, → **kumulacija**

atributa (napose opisnih pridjeva), specifičnih, »rjetkih« → **epiteta**, → **parataksa**, općenito sintaksa koja se kloni normativnosti književnog jezika te traži živ tok emotivnog, doživljajima prožetoga govora – sve su to česte značajke *i.* One upućuju na nastojanje da se izrazi krhkost dojmova i letimičnost životnih manifestacija: svijet viđen u mijeni oblika, slika, čuvstva, bez obzira na logičke veze. Rastresitost kompozicije, koja je nužna posljedica takvih estetskih postupaka, odgovara naglašenoj subjektivnosti perspektive. Skokovitost i prividna autonomija detalja rijetko se podređuju većim oblikovnim cjelinama, pa su za *i.* karakteristične male forme: *lirska pjesma*, *prozna skica*, *kraća pripovijetka*, *dramska jednočinka*. Roman je u impresionista rezultat zbirne kompozicije. U prozi potisnut je medij pripovjedača, preteže pripovijedanje likova (→ **ich-Form**), osobna perspektiva, → **unutrašnji monolog** (Dižarden, Šnicler). U drami upadljiva je fragmentarnost zbivanja, redukcija na isječke iz nekoga životnog toka, bez fabularne zaokruženosti; sva je pažnja usredotočena na sugestivnu → **atmosfera** i na osebnjui kolorit neke sredine. Sociološki, *i.* ima za supstrat život zasićenoga građanstva u razdoblju privrednog prosperiteta, s umjetnički prijemljivom publikom, kojoj je estetska tvorevina jedan od oblika sublimnog luksuza. U skladu s tim očekivanjima publike tematika književnih djela je obilježena iskustvima i životnim nazorima u kojima se nerijetko javlja profinjen hedonizam. Junaci su mahom umjetnici ili umjetnički senzibilne prirode, likovi koji gotovo bolećivom osjetljivošću reaguju na dojmove iz vanjskog svijeta (npr. Rilkeov *Malte Laurids Brige*, likovi Uismansa, Vajlda, Hofmanstala, Danuncija). Primjeri pokazuju da je kadšto teško odrediti granicu između *i.* i → **simbolizma** (što vrijedi i za autore iz naših književnosti, npr. Matoša, Vidrića, Dučića). U načelu, *i.* se kloni spekulativnog misticizma, te ostaje na tlu iskustva. Remek-djela *i.*, s društvenokritičkim značajem u tradiciji realizma, stvorio je Čehov (napose u dramama, u kojima naoko statički ugodaji grade kompozicije bogate individualnim sukobima). Usp. → **imprеsionistička kritika**.

Lit.: L. Thon, *Die Sprache des deutschen Impressionismus*, 1928; B. J. Gibbs, »Impressionism as a Literary Movement«, *Modern Language Journal*, 1952; R. Hamann – J. Hermand, *Impressionismus*, 1960; H. Sommerhalder, *Zum Begriff des literarischen Impressionismus*, 1961; M. Diersch, *Empirio-kritizismus und Impressionismus*, 1973; W. Kohl-schmidt, *Impressionismus und Jugendstil als literar-historische Termini*, 1976. V.Ž.

**IMPRESUM** (lat. *impressum* — ono što je utisnuto) — Podaci koji se obično daju na kraju knjige i koji navode izdavača, autora i naslov knjige, tehničkog urednika i recenzente, zbirku ili kolekciju, kao i godinu izdanja, tiraž i štampariju u kojoj je knjiga štampana. Stariji naziv za *i.* je → **kolofon**. D.Ž.

**IMPRIMATUR** (lat. *imprimatur* — neka se štampa) — Formula kojom cenzura odobrava štampanje dela; *i.* su davali predstavnici svetovne ili duhovne vlasti, i obično su imali formulu o tome da sadržaj knjige nije uperen protiv vladara ili vere. U početku je tekst *i.* štampan u odgovarajućim knjigama na istaknutom mestu. U novije vreme: datirano i potpisano odobrenje autora, urednika ili izdavača da se složeni tekst može štampati.

Lit.: H. Lackmann, *Die kirchliche Bücherzensur nach geltendem kanonischen Recht*, 1962. Z.B.

### IMPROMPTU → Emprompti

**IN MEDIAS RES**, lat. (usred zbivanja) — Početak koji bez okolišenja prelazi na stvar, na ono što je glavno. Horacije je hvalio Homera što počinje povest u *Ilijadi i. m. r.*, a ne → **ab ovo** (*Episulae*, II, 3). Kao pozitivno kritičko određenje, *i. m. r.* podrazumeva početak epskog ili dramskog dela koji ne sadrži nikakve suvišne pojedinosti, nego smesta uvodi čitaoca u središte → **radnje**.

Lit.: → **Radnja**. S.S.

**IN MEMORIAM**, lat. (u spomen, za uspomenu, sećanje) — Formula kojom se izražava posveta nekome; obično se upotrebljava kao naslov → **nekrologu** ili kao izraz pažnje prema preminuloj osobi kojoj se posvećuje književno ili neko drugo delo. K.M.G.

### INAČICA → Varijanta

**INCIPIT** (lat. *incipit* — započinje) — Početak teksta srednjovekovnih rukopisa i → **inkunabula**; uz → **eksplicit** značajan element za datiranje i identifikovanje starih rukopisa i prvih štampanih knjiga. *I.* sadrži ponekad i podatke o piscu i delu. Postoje katalozi *i.*, pa se prema citiranim prvim rečima nekog dela može otkriti autor. *I.* se beleži za rukopise i za knjige starije od 16. v. H.K.

**INDEKS** (lat. *index* — pokazivač; spisak; naslov knjige; natpis) — Alfabetški, azbučni ili

abecedni popis, registar pojmova ili imena u knjigama; pokazivač lista ili strane; kratka sadržina, spisak naslova knjiga. → **Index librorum prohibitorum**, → **katalog**.

Lit.: S. K. Spiker, *Indexing your Book*, 1954; R. Collinson, *Indexing Books*, 1962. S.P.

**INDEX LIBRORUM PROHIBITORUM**, lat. (spisak zabranjenih knjiga) — Spisak knjiga koje katolička crkva zabranjuje svojim vernicima, zato što se kose s njenim shvatanjem vere i morala. Uspostavljen je 1559. i do 1917. je bio u nadležnosti tzv. Kongregacije Indeksa, a od tada Kongregacije Svete kancelarije; ukinut je posle 2. svetskog rata na drugom vatikanskom koncilu. *I. l. p.* uglavnom zabranjuje dela koja govore o jeretičkim dogmama i šizmatičkoj ideji, o novim čudima i pojavama svetaca, zatim dela koja ismevaju katoličku crkvu, njene obrede i sveštenstvo, koja odobravaju bilo kakav oblik magije, spiritizma, koja govore o samoubistvu, dvobojima, poligamiji, lascivnim ili opscenim prizorima itd.; Sveta kancelarija je 1949. god. objavila da se sve knjige i spisi koji pozitivno govore o doktrini ili akcijama komunista imaju smatrati zabranjenim bez posebnog navođenja. *I. l. p.* sadrži tri alfabetska popisa: 1. autora čija su sva dela zabranjena, 2. pojedinih dela inače dozvoljenih pisaca i 3. dela anonimnih autora. Znakom bodeža obeležena su dela zabranjena apostolskim pismom Svetog Oca, a zvezdicom knjige koje se ne smeju čitati samo dok se ne preprave na odgovarajući način. Karakter *I. l. p.* je krajnje reakcionaran i izrazito antinaučan.

Lit.: J. Holgers, *Der Index der verbotenen Bücher*, 1904; J. Pernicone, *The Ecclesiastical Prohibition of Books*, 1932; E. Healy, *Moral Guidance*, 1942; J. B. Scherer, *400 Jahre Index Romanus*, 1958; H. Kühner, *Index Romanus*, 1963. V.J.

**INDIGENIZMO**, šp. (indihenizmo — domorodačka književnost) → **Indihenizmo**

**INDIHENIZMO** (šp. *indigenismo* — starosedelaštvo, domorodaštvo) — Oznaka za kulturni pokret mladih intelektualaca Latinske Amerike prvih decenija 20. v. koji se zalažu za afirmaciju autentičnih kulturnih vrednosti domaćega tla. Književnost nastala u okrilju *i.* odbacuje → **naturalizam** i → **kostumbrizam**, dajući lirski idealizovanu sliku starosedelaca Latinske Amerike. T.V.

**INDIJSKA DRAMA** — Prema starim ind. poetikama drama je božanskog porekla. Prva drama je prikazana pred bogovima, pod ru-

kovodstvom mudraca Bharate. U toku predstave demoni su prodrli na scenu i sukobili se sa bogovima. Najzad su se bogovi i demoni nagodili oko sadržine drame: ona će ubuduće prikazivati sve što je dobro i zlo u svemiru. A pošto su bogovi dramu podarili ljudima, ona je imala sličan zadatak. Naučna objašnjenja porekla *i. d.* su protivrečna. Jedna iznalaze njene korene u gr. drami, druga ih otkrivaju čak u nekim dijalogima *Rgveda*. Postoje i mišljenja da je *i. d.* ponikla iz izvesnih narodnih svečanosti i ritualnih igara. Stara *i. d.* prikazivala je situacije i događaje u prostom ambijentu bez dekora; utisak je zavisio od snage glumčeve ekspresije i imaginacije gledalaca. Ta »imaginarna« scena davala je mogućnosti piscu da menja lako »mesta zbivanja« i da mu kao pozornica služi čitav univerzum. Glavna ličnost u glumačkoj družini je *sutradhara*. To je bio obično čovek visoke naobrazbe. Drama je imala često ove »tipove-modele«: *najaka* (glavna ličnost), *viduška* (komična figura). Ženske ličnosti: *najika* (glavna junakinja), stara žena, njena poverenica. Ženske uloge su igrali muškarci, ali katkad i žene. Junaci, obavezno iz viših klasa, govorili su sanskritski, ljudi iz nižih — žene i deca, služili su se prakrtom. Ima nekoliko karakterističnih vrsta *i. d.*: *nataka*, sa »svetom« sadržinom i ličnostima iz redova božanstava ili legendarnih heroja; *Mahana-taka* ili »veliki spektakl«, u kojoj je glavni akter legendarni majmun ogromne snage, Hanumat. *Prakarana* je vrsta građanske drame gde su glavne ličnosti velikodostojnici, brahmani ili trgovci. Pored drama sa ozbiljnom sadržinom, koje se uvek završavaju srećno, postoje još od davnina komični komadi farsičnog i bufonskog karaktera. Njihovo zajedničko ime je *Prahasana*. Jednočinke imaju naslov *Vithis*, a komični komadi, gde se javlja samo jedan glumac, zovu se *Bhana*. R.J.

**INDIREKTAN GOVOR** — Neupravni govor, tj. prepričan, nedoslovan, tuđ govor premijet u pripovjedačev tekst tako da mu se promijenila morfološka i sintaktička struktura, a samo sadržaj ostao isti. Glavna je rečenica pripovjedačeva i sadrži tzv. *verbum dicendi*, a uza nj se vezuju govornikove riječi u obliku zavisnih rečenica s izmijenjenim glagolskim vremenima i načimima, redom riječi i dr. Jezikom suvremene transformacijske gramatike može se reći da se *i. g.* dobiva transformacijom direktonoga *g.*, ako se na nj primijeni određeni skup transformacijskih pravila, dakle: *Reče mi: »Dodi večeras k meni«; Reče mi da dodem*

*večeras k njemu*. Poseban slučaj *i. g.* jest tzv. → **doživljeni govor, slobodni neupravni govor** (*style indirecte libre*). V. i → **direktan govor**. M.Kr.

**INDIVIDUALIZACIJA** (prema lat. *individuus* — nedeljiv) — Skup sadržajnih, formalnih i jezičkih osobenosti koji daje tematici opšteg značaja umetničku konkretnost, posebnost i neponovljivost u određenom književnom delu. U ovom najširem smislu svako književno delo, kao i svaki njegov elemenat, do krajnosti su individualizovani, i upravo po tome se sredstva i smisao književnog iskaza razlikuju od puteva i smisla naučnog mišljenja. Tako bi se *i.* mogla odrediti i kao umetničko oživotvorenje apstraktnog, opšteg i tipičnog. No u užem smislu *i.* često označava ona stvaralačka načela i postupke u predstavljanju čoveka u književnosti koja su posebno karakteristična za evropsku književnost posle klasicizma, naročito za realistički roman 18. i 19. v., kao i za dela evropskih romantičara. Ti postupci i ta načela obično se dovode u vezu s osamnaestovekovnim promenama zapadnoevropske slike sveta i zapadnoevropske svesti o čovekovom mestu u njemu, posebno s određenjima empirijske filosofije koja posmatra čoveka kao pojedinca, neponovljivog i jedinstvenog u svojim reakcijama na spoljašnji svet, a ne kao deo nekog opšteg promisla. Tako i književni likovi u realističkom romanu 18. i 19. v. ostvaruju visok stepen svoje psihološke i društvene individualizovanosti. Oni više nisu → **tipovi** u smislu klasicističke estetike, koja podrazumeva nepromenljivost sveta i čovekove prirode; oni se ne ponavljaju u književnosti kao trajni nosioci određenih ljudskih osobina (poput Tvrdice ili Volpona), niti se pojavljuju kao večni predstavnici određenih zanimanja (poput Čoserovog Doktora, Studenta, Opatice i sl.). Oni postaju pojedinci s određenim imenom i prezimenom, i to obično bez alegorijskih prizvuka; pored toga regionalno i društveno se individualizuju, a ta *i.* često se bogato, suptilno i reljefno ogleda i u jeziku kojim govore, a katkad i u slikovnosti jezika kojim se opisuju. U književnosti romantizma *i.* se često postiže slikanjem veoma izuzetnih osobina, duševnih i osećajnih stanja kod glavnih junaka koji stoga često imaju obeležja društvenih otpadnika (Bajronovi junaci), a u književnosti 20. v., glavni junaci su često individualizovani do ekscentričnosti (Foknerov Bendži, Krležin Leone, Andrićev Ćorkan, i dr.). No i ta ekscentričnost ima tradicionalnu funkciju *i.* u književnosti: ona je onaj neobični lični

ugao koji često najbogatije otkriva prirodu jednog sveta.

Lit.: J. Čuka, »Individualizam u književnosti«, *Prosvjeta*, 1900, 5; Л. И. Тимофеев, *Теорија књижевности*, 1950 (prev.); I. Watt, *The Rise of the Novel*, 1957; N. Milošević, *Ideologija, psihologija i stvaralaštvo*, 1973. S.K.

**INDIVIDUALNOST** (od lat. *individuum* — nedeljivo) — Sve osobine i oznake pomoću kojih se neko biće pokazuje kao svojevrsno, jedinstveno neponovljivo; to važi i za *i.* umetnika kao i umetničkog dela. Istorijski posmatrano, izdvajanje stvaralačke *i.* umetnika predstavljalo je bitni uslov za pojavu umetnosti u onom značenju koje je poznato i evropskoj kulturnoj tradiciji i današnjoj kulturnoj svesti. U antici se teorija *i.* nije razvila; mada je hrišćanska metafizika imala više razumevanja za personalno shvaćeno božansko stvaranje i otuda za stvaralačku *i.*, ipak je tek u novom veku, veku subjektivističke metafizike, naročito počev od vremena → **Sturm und Drang**-a i Geteovog doba, *i.* postala bitna odredba pesnika, pesničke umetnosti i umetnosti uopšte. U vreme pojave moderne umetnosti, počev od druge polovine prošlog stoleća, neguje se *i.* umetničkog rada u najvećoj mogućoj meri, tako da se svaki umetnik, sa više ili manje snage, oslanja na sebe sama i neguje svoju *i.* sve do gubitka kriterijuma prosuđivanja umetnosti u mnoštvu pojedinačnih umetničkih htenja, što dovodi do niveliranja umetničke *i.* i. po nekim savremenim, nagoveštava »kraj individuuma«. → **Originalnost**.

Lit.: F. Kainz: *Personalistische Aesthetik*, 1932; W. Ziegenfuss: *Die Ueberwindung des Geschmacks*, 1949; M. Landmann: *Das Ende des Individuums?*, 1971. M.D.

**INICIJAL** (lat. *initialis* — početni) — Početno veliko slovo teksta, poglavlja, pasusa ili imena, često uveličano i ukrašeno crtežom i bojom sa unutrašnje i spoljašnje strane slova; početna slova imena i prezimena. → **Illuminacija**.

Lit.: J. Gutbrod, *Die Initialen*, 1963. Z.B.

**INKANTACIJA** (od lat. *incantare* — opevati magijsku formulu nad nekim) — Čaranje rečima, magijska formula sastavljena od određenih glasovnih i frazeoloških obrta kojom se mogu baciti ili skinuti čini. Počiva na verovanju da se samim rečima mogu dozvati ili oterati stvari i bića koja se imenuju (zato će sujeveran svet radije reći npr. »nečastivi« nego

»davo« — v. i. → **eufemizam**). Na *i.* počivaju → **basme**, → **kletve** i → **blagoslovi**; *i.* je povezana s pevanjem i obredima i igrala je značajnu ulogu u nastanku lirike. U prenesenom smislu može se govoriti i o pesničkoj *i.*, podrazumevajući pod tim sugestivnu moć pesničke reči.

Lit.: H. Werner, *Die Ursprünge der Lyrik*, 1923; Dž. Frejzer, *Zlatna grana*, 1937 (prev.). I.T.

**INKONCINITET** (lat. *inconcinntas* — nezgrapnost) — 1. Nepristojni izrazi u govoru; — 2. stilska greška, nepodudarnost delova rečenice, nesimetričnost zavisnih rečenica. Supr.: → **izokolon**, → **paralelizam**. S.S.

**INKREMENTUM** → **Amplifikacija**

**INKUNABULA** (lat. *incunabula* — dečija postelja, kolevka; početak, poreklo) — Naziv za najstarije štampane knjige, nastale pre 1500, dok je štamparstvo bilo »u kolevci«. Za litografije, ovaj termin važi do 1820. Kod nas je, npr., poznata *i.* *Oktoih*, koji je u Crnoj Gori štampao sveštenik Makarije (1494). Broj *i.* koje su sačuvane po evropskim bibliotekama i muzejima pokazuje da je u manje od pedeset godina (od 1456. do 1500) odštampan vrlo veliki broj knjiga, i da se izum štampanja širio veoma brzo. S.S.

**INSCENACIJA** (nem. *Inszenierung*, rus. *инсценировка*) — 1. Rediteljska postavka nekog pozorišnog dela na scenu, pa se otud značenje ove reči ponegde izjednačuje sa fr. izrazom *mise-en-scène* → **režija**. Početkom ovog v. i između dva rata kod nas je *i.* označavala režiju. — 2. U Sovjetskom Savezu *i.* označava dramaturgiju, adaptaciju ili preradu književnog dela za prikazivanje na sceni. Tako nastaju komadi napisani »po motivima« poznatih romana, jer su moderne dramaturgije često prilično daleko od svog izvora. U Rusiji se pak u prve *i.* ubrajaju dramaturgije prikazane 1702—3. u pozorištu Petra I. U vreme stvaranja rus. profesionalnog pozorišta tokom 18. v. bile su veoma popularne prerade fr., ital. i eng. romana. Tokom 19. pa i 20. v. i u Rusiji i u svetu su veoma popularne dramaturgije Dostojevskog, Gogolja, Gončarova, Ščedrina, Tolstoja itd. (→ **adaptacija**, → **prerada** i → **dramaturgija**). — 3. U savremenom pozorišnom žargonu *i.* podrazumeva *scenografiju*, odnosno idejnu skicu, nacrt i izradu kulisa, odnosno celokupne ostale scenske opreme.

D.M.

**INSINUACIJA** (lat. *insinuatio*) — Posredan način satiričnog kazivanja, u kome se na uvijen i oštrouman način iznose nečije mane, duhovito nagoveštenje onoga što se izričito ne kazuje. Dejstvo *i.* počiva na smišljenom neskladu između onoga što očekujemo da čujemo i onoga što čujemo. *I.* je naročito karakteristična za razne vidove komičnog, satiričnog, sarkastičnog kazivanja, a u našoj književnosti se brojni primeri mogu naći kod Domanovića, Krleže, Čopića i dr. Vidi i → **aluzija**, → **implikacija**.

Lit.: B. Popović, »Alegorično-satirična priča«, *Ogledi*, 1959; L. Edel, *Psihološki roman*, 1962; A. F. Scott, *Current Literary Terms*, 1967. B.B.

**INSPIRACIJA** → **Stvaralački proces**

**INSTRUMENTACIJA** → **Eufonija**

**INTENCIJA** (lat. *intentio* — napregnutost, napor, pažnja; optužba) — U umetnosti i književnosti: → **namera** umetnika, tj. prethodno, pre dela postojeća umetnička ideja koja se zatim u delu ostvaruje. Međutim, ovakvo tumačenje *i.* postalo je problematično za modernu umetničku svest i samosvest, koja uviđa da ne postoji neka gotova ideja koja čeka tehniku izvođenja. Tako se, nasuprot intelektualističkoj, idealističkoj (spiritualističkoj) zabludi i kauzalno-determinističkom načinu mišljenja, *i.* više ne shvata kao prethodno postojeća umetnička ideja ili uzrok, već kao nedoređeno emotivno naglašeno doživljajno središte, kao početak stvaralačkog rada; tako *i.* ni samom umetniku nije sasvim jasna i u toku samog rada se nepredvidljivo i bez svesne kontrole razvija, što prvobitnu *i.* može tek učiniti jasnom ili je poreći i izbrisati. — U analitičkoj filozofiji raspravlja se o »intencionalnoj obmani ili pogrešci« (*intentional fallacy*) je izraz koji su najpre upotrebili W. K. Wimsatt i M. Beardsley (1946), jer se smatra da je u principu beznačajna uzročna veza između duhovnog stanja i namere autora i njegovog dela; kritički je relevantno samo delo. Danas je analitička metodologija proširena, pa uzima u obzir istoriju, a ne samo *i.* autora, kao što se drži celine stvaralačkog procesa. V. i → **fenomenološki metod u književnoj kritici**.

Lit.: G. E. M. Anscombe, *Intention*, 1969, (u odnosu na pesništvo S. H. Olsen: »Interpretation and Intentions«, in *British Journal of Aesthetics*, 1973, 3). M.D.

**INTENZIVIRANJE** (prema fr. *intensif*, od lat. *intensus* — napet, silovit; pažljiv) —

Osnovno je izražajno sredstvo pjesničkoga jezika. Aristotel je naglasio da se jezik književnoga djela mora razlikovati od svakodnevnog jezika, no tokom stoljeća razilazili su se teoretičari u pitanju u čemu je ta razlika. Antika i sr. v. nalazili su je većinom u svjesno naglašenoj i pojačanoj upotrebi stilskih sredstava, tzv. → **tropa** i → **figura (ornatus)**. Naše stoljeće naglasilo je momenat piščeva »izbora« iz izražajnih mogućnosti koje mu pruža jezik, kao i momenat »devijacij« od svakodnevne upotrebe jezika, koji su rus. formalisti ekstremno pojačali do pojma »očudenje« (»отрпашение« — »očudenje«, rus. teorijskoknjiževni neologizam, koji znači i postupak kojim se nešto čini *neobičnim, čudnim*). Istražujući jezično stvaralaštvo u izražavanju afektivnosti, Bali je naglasio da objašnjenje umjetničkoga djelovanja jezične afektivnosti izmiče iz ruku lingvista. Time je implicitno uputio na to gdje valja tražiti odgovor na pitanje o osebnosti pjesničkoga jezika: u dojmu cjeline književnoga djela bez obzira na to da li je riječ o kratkoj lirskoj pjesmici ili o romanu od nekoliko svezaka. Međutim, pojam izbora ne može biti karakterističan za pjesnički jezik, jer svaki govornik »izabire«, prema prilikama u kojima govori i prema jezičnom nivou na kojemu se želi izražavati, a svako se istraživanje pojedinih elemenata pjesničkoga jezika, »stilema«, vraća na staru nauku o »ornatusu«. Pjesnički jezik ne djeluje ni kičenošću, ni devijacijom, ni neobičnošću (»očudenjem«), nego time što svako pojedinačno sredstvo izražavanja »intenzivira« s ciljem da stvori i pojača dojam koji cjelina književnoga djela treba da proizvede. Umjetnička se značajnost pojedinih elemenata cjeline, izražaja, rečenica, odlomaka nikako ne može prosuditi iz njih samih, nego tek iz njihova odnosa prema cjelini, jer bi oni u kontekstu druge cjeline mogli djelovati i posve drukčije. *I.* utječe na izbor vokabulara (dojam sklada ili nesklada, nivo), na građu i vezivanje rečenica, kompoziciju, crtanje likova (površno ili minuciozno), na zasićenost djela idejnim elementima. Nevješto *i.* šteti književnom djelu, jer slabi njegovo dejstvo.

Lit.: Ch. Bally, *Traité de stylistique française*, 1951<sup>2</sup>; Z. Škreb, »Jezik i umjetnička cjelina«, *Jezik V*, 1965, 7; R. Katičić, »Nauka o književnosti i lingvistika«, *Umjetnost riječi*, 1960, 3/4; A. Flaker, »Formalna metoda i njezina sudbina«, *Stilovi i razdoblja*, 1964. Z.Š.

**INTERDIJALEKATSKI** (lat. *inter*, (*iz*) *među*, gr. διαλεκτικός, razgovor, narečje) — 1. Pojava zajednička dvama ili većem broju → **dijalekata**. Jezik se raščlanjuje na dijalekte tako što

se kao mjerilo odabere određeni skup pojava koje su u raznim dijelovima odnosno jezika različite, npr. upitna zamjenica *što, kaj, ča* u hrvsr. dijalektima; pri tom se svjesno zanemari sve što je tim dijalektima inače zajedničko, *i.*, i po čemu su oni dijelovi jednoga jezika. — 2. *I.* govori — oblici sporazumevanja u oblastima mešanja dijalekata. M. Kr.

**INTERLUDIJ** (lat. *interludium* — međuigra) — Prvobitno, u rim. književnosti, iz koje potiče i naziv, kratak komični ili satirični komad predstavljen između činova neke veće drame, ili između tačaka neke priredbe, ili obroka neke gozbe. Sa nestankom rim. drame gubi se i naziv i žanr, da bi se u doba renesanse obnovio u raznim vidovima. U fr. renesansnoj dramu takve male međuigre dobijaju naziv *entremets* (doslovno: između jela), a u Španiji *entremés*. U Italiji se razvija kao *intermedij*. U eng. književnosti zadržava se naziv *interlude*. Najstariji je sačuvan pod imenom *Interludium de Clerico et Puella (I. o fratri i devojci)*. Naziv se kasnije primenjuje vrlo neodređeno: u 15. i 16. v. *i.* se nazivaju neki → **moraliteti**, pa čak i → **tragedije**. U prvoj polovini 16. v. niz *i.* napisao je Dž. Hejvud. Njegovi *i.* su kratki komično-satirični komadi bez podele na činove, u stvari lakrdije ili šaljivi dijalozi, često sa malo lica i malo radnje a više verbalne komike. D.P.

**INTERMECO** (ital. *intermezzo* — međuigra) — Termin koji se sa značenjem *međuigre* javlja u 18. v., namesto ranijeg → **intermedija**. Vezan je za reformu → **melodrame** koju je početkom 18. v. izvršio Apostolo Zeno odstranjujući ranije prisutne komične elemente. Tada se već ustaljena komična lica (→ **bufo**) okupljaju u *i.*, koji tako dobija izrazito komični karakter, potpuno različit od scenskog dela sa kojim se izvodi. *I.* se postepeno razvija u samostalno dramsko delo: u početku ima dve ličnosti, a zatim sve više, dok se broj činova povećava i do tri. Tako se iz operškog *i.* razvija italijanska komična opera, nazvana *opera buffa* (→ **opera**). Krajem 18. v. dijaloški *i.* nestaje iz opere i iz drame. Na njegovo mesto uvodi se baletski ili instrumentalni *i.* M.Di.

**INTERMEDIJ** (ital. *intermedio*, od lat. *intermedius* — srednji) — Međuigra kojom su se ispunjavale pauze između dva čina jednog dramskog dela. Ovakve međuigre izvodile su se još u sv. predstavama, ali su veći značaj dobile tek u ital. renesansnom pozorištu. *I.*

najčešće je imao mitološki i pastoralni karakter. Sadržina i struktura klasičnog *i.* menja se u doba baroka: unosi se sve više komičnih elemenata. Izrazito komični karakter *i.* dobija u 18. v., u doba punog procvata → **melodrame**. Ovakva komična igra ne naziva se više *i.*, već se sve češće sreće termin → **intermecc**. M.Di.

**INTERNACIONALIZAM** — Reč ili izraz u upotrebi u većem broju jezika, najčešće srodnih po poreklu ili po istorijskom razvoju. U evropskoj kulturnoj terminologiji, *i.* su ponajviše gr. i lat. termini. Ova pojava, koja i inače govori o bliskosti pojmova i životnih uslova u različitim jezičkim zajednicama, sve je raširenija u epohi razvijene tehnološke terminologije. R.B.

**INTERNACIONALNI MOTIVI** — → **Motivi** i → **sižei** usmenih dela, u prvom redu pripovedaka i epskih pesama, koji su zajednički mnogim narodima sveta: nemuštii jezik, zmija mladoženja, uzdiživanje ljudske žrtve, zahvalni mrtvac, rodoskrvna ljubav, gonjena pastorka, neverna ljuba, majka krvnica, prepoznavanje po belegu, muž na svadbi svoje žene itd. Mogli su nastati samostalno, na određenom stupnju društvenog razvitka, ili biti preneseni od naroda k narodu. (V. i → **bajka**, → **balada**, → **migracija motiva**, → **narodna pripovetka**). V.N.

**INTERPOLACIJA**, lat. (umetanje) — Naknadno i neopravdano umetanje riječi, rečenica, odlomaka, stihova ili strofa u tuđi tekst. *I.* su bile češće u starije doba dok još nije bila razvijena svijest o nepovredivosti duhovnog vlasništva. Zadatak je *kritike teksta* da pronade i otkloni interpolirane dijelove. Lj.Sek.

**INTERPRETACIJA** (lat. *interpretatio* — objašnjenje, značenje, prevod) — Kao termin → **filološke kritike** poznata je od antike, ali je tek u suvremenoj → **nauci o književnosti** dobila specifično značenje. Kad su se helenistički gramatičari (→ **aleksandrijska škola**) stali baviti klasičnim tekstovima gr. književnosti, npr. Homerom, oni su se trudili da naučnim putem, s pomoću → **hermeneutike**, steknu tačno razumijevanje književnoga teksta koji je potjecao iz daleke prošlosti. Kod srednjovjekovnih kršćanskih pisaca, koji su se trudili oko ispravnoga razumijevanja svetih tekstova, takva je hermeneutika bila jedno od glavnih njihovih zanimanja. Oni su napustili logičku *i. Biblije*, naglašavajući proročku, mističnu, moralnu

stranu u tumačenju tekstova. Humanizam, kojemu je cilj bio da kroz natruhe vjerske i mističke spekulacije proдре do racionalnoga razumijevanja teksta, kao i reformacija, koja se upravo osnivala na nastojanju da se ispravno shvati i interpretira *Biblija*, držali su hermeneutiku u vrlo visokoj cijeni. No za sve to vrijeme nije se termin *i.* shvaćao kao poseban način razumijevanja i prikazivanja književnih tekstova. Do u 18. st. vladala je → **književnom kritikom** normativna estetika, koja je apstraktnim pravilima propisivala kakvo treba da bude književno djelo ako želi biti lijepo, pa se svako novo djelo mjerilo o ta pravila. Već su se veliki predstavnici fr. → **klasicizma** u teoriji borili protiv vlasti pravila na koja su se pozivali njihovi uskogrudni kritičari, ali je definitivni napadaj na pravila, i prema tome na normativnu estetiku izvela eng. filozofska i kritička misao 18. st., s pozivom na stvaralačku originalnost pišćevu. Šaftsberi (1671–1713) u svom je djelu *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Time* (1711) istakao pišćevu sposobnost da, poput Prometeja, stvara svjetove ni iz čega, a E. Jang (1683–1765) u djelu *Conjectures on Original Composition* (1759) ubacio je u estetička razmatranja svoga st. pojam genija kao prve i posljednje instancije književnoga stvaranja. Građanska kultura 18. st. shvatila je borbu protiv pravila kao borbu protiv stege feudalne i crkvene vlasti. Kad je srušena prevlast normativne estetike, a definitivno ju je na književnom polju pokopao evropski → **romantizam**, jedini put da se kritičar približi umjetničkom djelu ostao je taj da ga karakterizira i prikaže u njegovoj osebnosti. Dakle, javlja se upravo *i.*, ali sad ne više logička, mistička ili moralna, nego umjetnička. Iako se romantizam nije služio terminom *i.*, pisci romantizma stvorili su *i.* koje i s današnjega gledišta možemo zvati uzornima (tako npr., *i.* Getcevih djela iz pera njem. romantičkih pisaca, braće A. Vilhelma i F. Šlegela). Ali da bi *i.* postala svjesni postupak književnoga stručnjaka, trebalo je da se ostvari još jedan uvjet: uvjerenje da je pravi predmet proučavanja književnosti i nauke o književnosti upravo književno djelo u svojoj umjetničkoj osebnosti, a ne njegov pisac ili njegove idejne postavke. To se uvjerenje formuiralo na početku našega st. u Rusiji, u drugom i trećem deceniju, u krugu → **ruskih formalista**, a poslije rata u anglo-američkom pokretu → **nove kritike** i u njem. stručnjaka, pobornika ergocentričkoga studija književnosti (*werkimmanente Literaturforschung*). *I.* našega st. treba da prikaže književno djelo u

njegovoj umjetničkoj osebnosti i značajnosti, upravo u njegovoj jedinstvenosti i neponovljivosti; treba da logičkim putem prikaže njegovu estetičku bit. Time se i razlikuje od → **explication de texte** (tumačenja teksta), kakva se od prošloga st. radi u fr. školama: fr. tumačenje je dijelom jezični i stvarni *komentar*, dijelom ukazivanje na pojedine stilske osebnosti, dijelom vrednovanje. *I.* naprotiv želi uvijek da govori o književnom djelu kao o umjetničkoj cjelini, koju stvaraju i izgrađuju pojedini elementi djela. Komentarom se ne bavi, jer ga pretpostavlja. Može se reći da je taj rezultat razvoja nauke o književnosti zadržao trajnu vrijednost. Međutim, do danas nauci nedostaje uvjerljiva teorija *i.* s opće priznatim logičkim pojmovnim aparatom. Tako se dogodilo da se *i.* u am. i njem. književnih stručnjaka doduše naglo raširila i popularizirala, ali upravo zbog toga i trivijalizirala i upravo kompromitirala. Ako je veliki pobornik interpretacije, Švicarac E. Štajger, izjavio da mogu postojati dvije *i.* istoga književnog djela kojima nijedna crta nije zajednička, a ipak da su obje ispravne; ako je V. Heleren nabrojio deset mogućih *i.*, jasno je da je nauka sama zašla u ćorsokak. Tako se među brojnim *i.* održalo tek nekoliko njih za koje se može reći da su trajne vrijednosti. Pored toga, kad je objekt *i.* lirska pjesma, ona se obično reproducira u cjelini na početku *i.*, kako bi je čitalac mogao slijediti s razumijevanjem. Međutim, kako da postupi interpretator drame ili romana? Zato je potrebno izgraditi sistematsku teoriju koja još uvijek nedostaje. Ako je pogrešno misliti da se sva nauka o književnosti iscrpljuje u *i.*, ipak bez nje nema nauke. U nas je *i.* domaćih književnih djela iz pera književnih stručnjaka objavljivao časopis »Umjetnost riječi« (od 1957).

Lit.: E. Staiger, *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters*, 1939; Isti, *Die Kunst der Interpretation*, 1955; V. Erlich, *Russian Formalism, History-Doctrine*, 1955; N. Koljević, *Teorijski osnovi Nove kritike*, 1967; J. Hermand, *Synthetisches Interpretieren*, 1968; M. Beker, *Moderna kritika u Engleskoj i Americi*, 1972; V. Zmeđač und Z. Skreb, *Zur Kritik Literaturwissenschaftlicher Methodologie*, 1973.

Z.Š.

**INTERPUNKCIJA** (lat. *interpungere* — stavljati tačke između reči na natpisu ili u rukopisu) — Sistem grafičkih znakova, van slovnog sistema, koji u pisanom tekstu određuje unutarnju organizaciju: red, naglašavanje, sintaktičku subordinaciju, izdvajanje i slično. *I.* kao sistem znakova vezana je za tekst koji se čita, kojem više nije potrebna verbalna interpretacija. Počeli su je sistematski primjenjivati



antički filolozi → **aleksandrijske škole**, proučavajući starije tekstove i opremajući ih kritičkim aparatom. Sistematizacija *i.* ide uz pojavu štampane knjige, i razlikuje se ne samo od jezika do jezika, već i od načina štampanja ili zahteva pisca. *I.* u savremenoj književnosti postaje i stilsko sredstvo, ne samo u semantičkoj strukturi teksta, kao, npr., u Miloša Crnjanskog, već i u vizualnoj stilizaciji raznih eksperimentalnih pokreta (v. → **signalizam**).

S.S.

**INTERVJU** — Jedan od oblika dokumentarne književnosti, odraz u velikoj meri naraslog značaja specifične funkcije i tendencije savremenih medija. Intervju se vodi sa željom da se u razgovoru sa nekom osobom posebno osvetli neko pitanje ili više pitanja, radi informacije ili formiranja mišljenja čitalaca i slušalaca. Značaj intervjuja je u njegovoj aktuelnosti, a ova se izražava i na taj način što se kod štampanog teksta čuva jezička autentičnost razgovora. Funkcija *i.* je dvostruka: da nešto novo saopšti i da to protumači onako kako shvata intervjuisana ličnost. Novinar koji vodi *i.* posrednik je između književnika i čitaoca: on vodi razgovor sa čuvenim stvariocima iz područja književnosti i umetnosti, pita u ime čitaoca, traži odgovore koji su relevantni za književno stvaralaštvo intervjuisane ličnosti. Tri glavne odlike intervjuja su *izbor teme, izbor ličnosti i izbor pitanja*.

Z.K. — M.St.

**INTONACIJA** (lat. *intonare* — grmeti; gromkim glasom reći) — Po jednim definicijama variranje visine osnovnog → **tona** obično u okviru rečenice (rede u reči), koje ne obuhvata distinktivna obeležja tona ni → **akcenat**. Po drugima, variranje ne samo tona nego i intenziteta, → **tempa** i dužine rečenica. Kao faktor → **prozodije** (suprasegmentalni) *i.* daje dopunske informacije iskazu. Neke od njih su gramatičke prirode (npr. pitanja i zaključivanja) i mogu se u tekstu obeležiti znacima interpunkcije; druge imaju ekspresivnu ili estetsku funkciju i ne daju se pismeno fiksirati. U ove spadaju i tzv. »inflexije« ili intonaciona nijansiranja koja u umetnosti glume pridaju iskazima najsuptilnija osvetljavanja. Složeni oblici *i.* u najnovije se vreme beleže specijalnim elektronskim aparatima, ali je njihovo tumačenje sporno. Varijacije tona u rečenici obrazuju različite krivulje sa uzlaznim i silaznim linijama. Otuda i sinonim »melodija«, koji se može diferencirati od *i.*, naročito u oblasti → **stih**a, gde se posebno ispoljava. Učenje S. Karcevskog o dva osnovna tipa *i.* (→ **antika-**

**denca** i → **kadenca**), koja nastaju iz → **polukadence**, primenjeno je i na stih (→ **sintaksičko-intonaciona struktura stiha**). Još ranije Ehenbaum je u lirici zapazio »sistem intoniranja«, koji pogoduje → **melodiji stiha**. Osim toga, govori se i o → **metru** i → **ritmu** kao faktorima *i.* Tako se pod pojmom »metričke intonacije« podrazumeva »monotonija« ponavljanja ritmičkih signala, koja je svojstvena i tzv. »pesničkom čitanju« (→ **recitacija**, → **deklamacija**, → **dikcija**).

Lit.: → **Sintaksičko-intonaciona struktura stiha**: → **prozodija**. Ž.R.

**INTRIGA** (lat. *intricare* — zaplesti) — Spletka ili lukavstvo kojim se ostvaruje dramski → **zaplet**. Dejstvo *i.* je u izazivanju nesporazuma, iznenadenja, zabuna ili napetih i uzbuđljivih obrta kao osnovnih obeležja dramatičnosti. Pojmom *i.* ponekad se bliže određuje žanr dramskog dela u kojem zaplet ima dominantno mesto. Tako su postojale takozvane »tragedije *i.*« i »komedije *i.*« u šp. dramaturgiji 16. i 17. v. U pozorišnom žargonu se upotrebljava i izraz **intrigant**, čime se označava dramska ličnost koja spletkama doprinosi stvaranju dramskog zapleta. Tipičan intrigant je Jago u *Otelu*, a u našoj književnosti Dživo u Držićevoj *Noveli od Stanca*. U anonimnoj dubrovačkoj komediji *Ljubovnici* jedan lik se čak zove Intrigalo. *I.* je naročito karakteristična za → **komediju situacije**, a pogotovu za → **farsu** i → **vodvilj**.

Lit.: H. Knorr, *Wesen und Funktion des Intriganten*, 1951; → **komedija**. D.M.

**INTROSPEKCIJA** (lat. *introspicere* — zagledati unutra, posmatrati) — U psihologiji *i.* označava posmatranje vlastitih opažanja i oseća, obično u uslovima unapred određenog eksperimenta. Otud u književnosti: 1. piščeva tematska usredsređenost na vlastiti duhovni i duševni život (→ **autobiografija**, → **autoportret**); 2. korišćenje jednog od metoda prikazivanja ili stilskih sredstava koji kod čitaoca ili pozorišnog gledaoca stvaraju utisak da iznutra posmatra misli, osećanja ili duševno stanje nekog karaktera (→ **sofilokvij**, → **ich-Form**, → **dramski monolog**, → **doživljeni govor**, → **unutrašnji monolog**, → **tok svesti**).

Lit.: → **Autobiografija**, → **ich-Form**, → **tok svesti**. S.K.

**INTUICIJA** (lat. *intuitio* — unutrašnje predočavanje) — Neposredno spontano opažanje sadržaja i povezanosti elemenata u njihovim bitnim crtama, i to ne kao rezultat čulnog

opažanja ili detaljne, svesne refleksije, već spontano, pa se stoga oseća kao nadahnuće. *I.* se smatra kao obeležje genija. U filozofiji pojam *i.* ima dugu tradiciju i značajnu ulogu u mišljenju mnogih filozofa: kod Platona *i.* je »duhovno gledanje ideja«, kod Dekarta to je osnova jasnog i preciznog saznanja što sa dedukcijom čini osnovu svakog razumnog akta. Kant uči o »čistoj intuiciji« kao neposrednom opažanju, koje je suprotno razumnom diskurzivnom mišljenju, ali je nužna pretpostavka svakog saznanja. Šeling, kao i drugi predstavnici idealističke filozofije, *i.* indentifikuju sa »intelektualnim opažanjem«, sa sposobnošću duha da sagleda sebe sama i svoju delatnost. Bergsonovo učenje o *i.* kao o nezainteresovanom instinktu, koji sa »simpatijom« prodire dublje u suštinu stvarnosti nego diskurzivna delatnost inteligencije, izvršilo je veliki uticaj na mnoga teorijska mišljenja prve polovine 20. veka (intuicionizam), pa je kao takvo prisutno i u umetničkim teorijama i poetikama. U savremenj filozofiji značajno mesto zauzima Huserlovo fenomenološko učenje o *i.* kojom spoznajemo pojedinačne stvari (empirijske *i.*) i čiste suštine tih stvari (eideička *i.*). Kroče, identifikujući *i.* sa izrazom, ovaj pojam potpuno prenosi na područje umetnosti, odnosno estetike.

Lit.: J. Köning, *Der Begriff der Intuition*, 1926; J. Maritain, *Creative Intuition in Art and Poetry*, 1953; A. J. Bahm, *Types of Intuition*, 1961; K. Möhlig, *Die Intuition*, 1965; D. Grlić, *Estetika IV*, 1979. Z.K.

**INVEKTIVA** (lat. *invectivus* — pogrđni) — Uvredljiv napad na neku ličnost ili učenje, u kome se ono pogrđnim izrazima izvrgava ruglu. Čuvencu su Danteove *i.* u *Božanstvenoj komediji*, uperene protiv korumpiranog društva i crkve. M.Di.

**INVENCIJA** (lat. *inventio* — pronalaženje, pronalazak) — U književnom stvaranju: sposobnost umetnika da pronalazi obilje mogućnosti prikazivanja, bogato tkanje misli, pa čak i više rešenja koja ostaju u neodređenosti što karakteriše svako pravo literarno delo (→ **opallescencija**). Ne treba misliti da neka gotova ideja prethodi pronalaženju mogućnosti književnog prikazivanja, već je i sama ideja plod bogate književne invencije i uveliko nastaje u toku samog pisanja. Pisac bez invencije prikazuje direktno svoju ideju, koja onda ostaje hladna i neumetnička ili bez literarne snage, oskudna i neuverljiva. M.D.

**INVERZIJA** (lat. *inversio* — premetanje reči, ironija) — Termin antičke → **retorike** za obrtanje uobičajenoga reda rečenica ili reči da bi se istakla ona rečenica ili reč koju pisac posebno želi da podvuče. Ponekad se izdvaja jedna reč ili pojam i stavlja na početak rečenice. Time se ona naglašava više od ostalih reči, rečenica dobija drugu → **intonaciju**, a njeno značenje posebnu nijansu (→ **hiperbaton**). Izraz *i.* potisnuo je danas sve srodne izraze antike retorike i postao opći izraz za svaku promjenu uobičajenoga reda reči ili rečenice. *I.* je bila omiljena naročito u vreme baroka, kada se često pretvarala u čisto ukrasnu figuru. Zatim su je racionalisti, koji su propovedali jasan i sažet stil, odbacivali kao figuru koja ne odgovara prirodnom toku misli. Ovakvo uopštavanje ubrzo je naišlo na reakciju senzualista, na čelu sa fr. filozofom Kondijakom. Tako je *i.* ponovo prihvaćena, a do njene potpune rehabilitacije došlo je u doba romantizma. *I.* je tipična za jezik lirске poezije, koji je obično izraz uzbuđenog duhovnog stanja i snažne emocionalnosti.

Lit.: A. François, *Histoire de la Langue française*, 1933. M.Di.

**INVOKACIJA** (lat. *invocatio* — prizivanje) — Termin antičke → **retorike** za → **figuru** u kojoj pesnik priziva muzu, ili božanstvo koje ga je nadahnulo, da mu pomogne da napiše delo koje je započeo. Npr.: »Hajd'mo, o muzo, amo milu ruku...« (J. Dučić). *I.* je redovna pojava u klasičnoj gr. i lat. poeziji (njome počinju *Ilijada*, *Odiseja* i *Eneida*). Kasnije, ranohrišćanski pisci obraćaju se Hristu ili Bogu, dok renesansni upotrebljavaju i hrišćanske i paganske *i.* U → **komičnoj epici** nalazimo šaljive *i.* (npr. »Bre, Apolo, golaću ubavi, / Pegaza mi što pređe nabavi!« — B. Radičević). *I.* nestaje sa prestankom klasičnog uticaja na poeziju. → **Nadahnuće**. M.Di.

**IRACIONALNA STOPA** (lat. *irrationalis* — nerazuman, nepravilan) — U antičkoj metrici → **stopa** koja ima manji ili veći broj → **mora** nego ostale stope u stihu (npr. trohejska među daktilskim ili spondejska među jampskim stopama). Izmenom → **tempa** njihovo trajanje izgovora prilagodavano je trajanju ostalih stopa. Ž.R.

**IRACIONALNO** (lat. *irrationalis* — lišen razuma) — Obeležje onih pojava koje su izvan kontrole razuma, koje ne podležu zakonima logičkog mišljenja, tj. obeležje onog što je izvan granice svesnog, realnog i razumnog, a

u sferi nesaznajnog, osećajnog i nerealnog. *I.* u filozofiji je elemenat metafizičkog posmatranja i shvatanja sveta, u kome se polazi od onoga što je logičkim zakonima nedostupno. Pojam *i.* se vezuje za proces umetničkog stvaranja i elemenat je delovanja i doživljavanja umetnosti. Pojmove vezane za *i.* u pesničkoj stvaranju antička estetika je delimično objasnila, dok je u poeziji i retorici to bio veoma plodan književni motiv (*entuzijizam*, → **ekstaza**). Filozof pod fantazijom podrazumeva jedinstvo viđenog i neviđenog i smatra da je ona umetnosti neophodna, a one umetnike koji se njome služe ubrajao je u mudrije i sposobnije. U duhu svog intelektualističkog shvatanja sveta, Aristotel prednost daje svesnoj umetnosti; on, kao i Aristofan pre njega, zahteva da se iz tragedije izbaci nerazumno, nestvarno i zaprepašujuće. To se svakako odnosi na Evripida, koji u *Ifigeniji na Aulidi* svesno prikazuje iracionalne sile u čoveku, ili Eshila, kod koga je motiv zanosa igrao velik ulogu. *I.* u srednjem v. je elemenat transcendentnog i njegova je funkcija skoro religiozna. Uprkos preovladavanju racionalističkog i intelektualističkog načina mišljenja, i renesansne teorije obraduju problem → **nesvesnog** (P. Aretino) i nesaznajnog u umetnosti (Bokačo). Posle duge vladavine razuma u umetnosti 17. i 18. v. (→ **klasicizam** i → **racionalizam**), u isto vreme i u filozofiji i u književnosti počinju da se ističu *i.* elementi. Svest da ljudski duh nije u mogućnosti da prevaziđe svoju ograničenost sadržana je u poznatoj maksimi Di Boa-Remona: *Ignoramus et ingorabimus* (*Ne znamo i nećemo ni znati*). Već je Lok u 18. v. izneo sumnju u domet čovekovih čulnih opažanja i postavio problem vremena kao »subjektivne kategorije«, koju su obilato iskoristili romanopisci 20. v. (Prust, Man, Džojz). Đ. Viko je postavio teoriju o prevlasti mašte nad razumom, dao veliki značaj poetskoj istini i stavio intuiciju iznad racionalnog rasuđivanja. Njegovo mišljenje o intuiciji kasnije produbljuju Bergson i Kroč. Tokom 19. i 20. v. suština *i.* se bitno izmenila; *i.* postaje svesna organizacija nesvesnog, svesno organizovani haos. Najveći doprinos teoriji *i.* u književnosti dali su sami pisci → **romantizma**, → **simbolizma** i → **nadrealizma**. Za Novalisa *i.* je očigledna istina, praelemenat svih stvari. On je Kantov pojam »estetske ideje« — slike koja se ne može izložiti u nekom pojmu — pretvorio u sliku koja traje i učinio je veoma bliskom snu. E. Po je naglašavao ulogu podsvesti; po njemu pravi pesnik samo nagoveštava, stvara skoro mističku celinu, koja deluje kao magla ili fluid. Za

Bodlera *i.* je jedina realnost; halucinantna mašta, pijanstvo čula i svesti, zanos i trans oslobadaju u čoveku *i.* i otkrivaju dotada nepoznatu realnost. »Čudovište« njegove fantazije okupira ga celog i on misli da je umetnosti dostojan jedino san. Međutim, poezija Novalisa, sva prožeta *i.* u suštini je racionalna realizacija iracionalne zamisli. I Kolridžova mašta je prožeta voljom i inteligencijom. Poova prividenja se postižu matematičkim putem, a Bodler misli da je fantazija najnaučnija od svih sposobnosti. I kod Valerija, Remboa, Eliota i dr. prisutan je ovaj paradoks racionalizacije *i.* Za novu racionalnost zalaže se i V. Vulf u eseju *Smisao besmisla*, dok H. Broh neka svojstva modernog romana (*Ulks, Fineganovo bdenje*) povezuje sa pojavama u modernoj nauci. Nadrealisti su najviše koristili ovaj metod racionalizacije i za prodiranje u dubine sna i nepoznate sfere nesvesnog koristili najnovija naučna dostignuća Frojda, psihoanalize, hipnoze i → **automatskog pisanja**. Racionalizovano *i.* nije jedini predmet književnih dela poslednja dva veka; prisutni su: *i.* kao egzistencijalni fenomen kao fatum, smrt, ništavilo, kao objektivnom psihološko i patološko stanje duha, itd. V. i → **genije**, → **stvaralački proces**, → **mašta**, → **nesvesno**.

Lit.: W. Shumaker, *Literature and the Irrational*, 1960.

B.Mi.

## IRMOLOG, IRMOLOGIJ, IRMOLOGIJA

(gr. εἱρηολόγιον) — Bogoslužbena knjiga pravoslavne crkve, koja sadrži → **irmose** u **kanona** iz → **osmoglasnika**, → **trioda** i → **mineja**, raspoređene po glasovima. Kako je knjiga namijenjena pojcima, sadrži i druge pjesme koje se u crkvi često poju. Nastala je u vrijeme kada su se tropari kanona počeli da čitaju, a samo su se irmosi i dalje pjevali. Pretpostavlja se da je prvi slovenski prijevod *i.* nastao već od početka 10. v.

Lit.: → **Crkvena pesma, kanon**.

S.P.

**IRMOS** (gr. εἱρηός — sveza, spoj) — U vizantijskoj poeziji, već u doba izvornoga kondaka (→ **kondak** I), pesma ili strofa po čijoj se melodiji sastavljaju nove pesme ili strofe, pa im je ona zato uzor i u metrici (broju slogova, cezuri a i rasporedu naglasaka). U pravoslavnoj crkvenoj poeziji danas uglavnom samo naziv bogoslužbene pesme, odnosno strofe koja je sastavni deo jutarnjeg → **kanona** te služi u njemu takođe kao veza između → **biblijskih pesama** i → **tropara**. *I.* se nalazi ispred prvoga tropara svake od 9 (8) pesama koje sačinja-

vaju kanon. Sadržaj *i.* za sve pesme po redu strogo je utvrđen i zajednički je za sve kanone.

Lit.: → *Crkvena pesma, kanon.* M.M.

**IRONIJA** (gr. εἰρωνεία, lat. *ironia* — »pretvaranje«) — Ovaj izraz, nedovoljno jasnog porekla (povezuje se s glagolima εἶρω — »govoriti« ili ἔρωμι — »pitati«), označava postupak onoga koji postavlja pitanja pretvarajući se da sam ne zna odgovor, ili onoga koji nešto namerno prećutkuje i kaže manje nego što misli (ὁ εἶρων). *I.* je uglavnom duhovito i podsmejljivo držanje koje znači upravo suprotno od onoga što se rečima kazuje. Javlja se u više vidova, od dobroćudne → *šale* do zajedljivog → *sarkazma*. U psihologiji se smatra da nastaje iz nekoliko razloga: ili je izraz sopstvene osećajne nemoći koja se kompenzira potrebom za kritikom, ili potiče iz osećanja genijalne nadmoći koje vodi duhovitom poigravanju s ljudima i odnosima (takva je → *romantička i.*). Treći je slučaj *i.* kao formalne metode ispitivanja i otkrivanja u filozofiji, s pedagoškom svrhom, kao što je slučaj kod sokratovske *i.* Tako je *i.* stav čoveka koji se predstavlja beznačajnijim nego što jeste da bi obmanuo sagovornika, zatim manje ili više prikrivena fina poruga na nečiji račun. U antici se najčešće vezivala za Sokratovo ime. Platon je u *Državi* (337 a) objašnjava kroz Trasimahova usta na sledeći način: »Tako mi boga, ovo je ona uobičajena ironija Sokratova. Znao sam ja to i ovima unapred rekao da ti nećeš hteti odgovoriti, da ćeš se praviti nevešt i da ćeš pre učiniti sve drugo nego što ćeš odgovoriti ako te neko zapita«. Iako precizan opis, ovo mesto, kao ni inače kod Platona, niti kod Aristofana pre njega, ne znači formalnu metodu Sokratove dijalektike, već uglavnom osobinu ličnosti koja podrugljivim, prepredenim držanjem i glumljenim neznanjem i samopotcenjivanjem lukavo zbunjuje sagovornika, podsmeva mu se ili ga čak čini smešnim. Otud i lisica kao simbol za takvu osobu u gr. komediji (Aristofan, Filemon). Za Aristotela *i.* postaje u etičkom smislu suprotna istini, kao i druga strana ekstremnog moralnog stava: ἀλαζονεία »hvalisavost, razmetljivost, preterivanje, šarlatanstvo«; u jednom slučaju se skriva prava istina, a u drugom se u svemu preteruje. I ova osobina razmetljivosti već se pojavljivala u komediji (Aristofan), filozofiji (Teofrast: *Karakterii*), a posebno kod Menandra, čija jedna izgubljena komedija nosi naslov *Šarlatan*. Međutim, i posle toga vremena, *i.* je zadržala svoje osnovno značenje: »jedno govoriti, a drugo misliti«. Tako su je

shvatali i retori u 4. v., naročito u smislu prekora putem pohvale, i pohvale pomoću prekorevanja. U lat. se *i.* javlja kao učena pozajmica i termin u retorici od vremena Ciceronova, a naročitu joj pažnju poklanja Kvintilijan: »*I.* je → *figura* u kojoj se rečima daje suprotan smisao od onog koji one imaju« (6, 2, 15). *I.* se u značenju figure ne razlikuje od *i.* u značenju → *tropa* jer u oba slučaja treba razumeti nešto suprotno od onoga što se govori. Postoji nekoliko različitih vrsta *i.* (9, 2, 44). U tropu se protivrečnost zasniva na rečima, a u *figuri* na značenju. Štaviše, životni stav nekog čoveka u celosti može biti obeleženi *i.*, kao što je slučaj sa Sokratom, koji se držao kao nezalica začuđen mudrošću drugih ljudi (9, 2, 46). Kvintilijan, dalje, *i.* shvata i kao → *alegoriju* »kod koje je smisao suprotan od onoga što je izraženo rečima«. To se da naslutiti iz tona govornikova ili iz njegovog ponašanja, ili iz prirode same stvari. Jer ako jedan od ova tri uslova nije u skladu sa rečima, odmah postaje jasno da govornik ima sasvim drugi cilj od onoga što stvarno rečima izražava (8, 6, 54). Govoreći, najzad, i o izvorima smešnog, Kvintilijan jedan od tih izvora vidi i u *i.*, shvatajući je kao pretvaranje i licemerstvo (6, 3, 85). Ova evolucija značenja i upotrebe samog termina u retorici ne obuhvata sve vrste *i.* u književnosti. Tako već kod Sofokla (npr. *Car Edip*) i Euripida (npr. *Hipolit*, *Elektra*) važnu ulogu u dramaturgiji ima preokret u radnji koji se naziva *tragičkom i.*; jer se, neočekivano za glavnog junaka ali u skladu sa sudbinskom predodređenošću, stvari razvijaju prema tragičnom završetku. Takva *i.* (dramska *i.* ili *i.* sudbine) zapravo predstavlja kontradikciju iskustvu koje prethodi preokretu, jer glavni junak doživljava → *katastrofu* kad je već izgledalo da mu ne preči najgora opasnost. Usled toga njegovu sudbina deluje gledaocu još tragičnije. U tom slučaju se govori o objektivnoj *i.* Njoj nasuprot stoji subjektivna *i.*; najjače izražena kod romantičara posle Šlegela, koji je izvodi iz Fihteovog filozofskog stava da je *ja* nadmoćno nad *ne-ja* (romantička *i.*), a neki takvom *i.* smatraju i pedagoško dejstvo sokratovske *i.* Osnovna osobina romantičke *i.* je mešavina samosažaljenja, samopotcenjivanja i podsmeha samome sebi, što sve izvire iz nadmoćnog životnog stava romantičara. Kroz istoriju *i.* je doživljavala izvesne modifikacije u značenju i upotrebi. U gr. tragediji, npr., ona proizlazi iz strukture odnosa koji obezbeđuju apsolutan trijumf sudbinskog nad čovekovim svesnim htenjima. Za neke barokne pisce *i.* je bila način pre-

vladavanja dihotomije duhovnog i plotskog; za Voltera ona je forma manifestovanja određenog pogleda na svet; za Svifta — s obzirom na društvo — jedan od načina saopštavanja istine, a za romantičarske pesnike pretpostavka suverene slobode stvaranja, snaga koja razara oblik i materiju. U delima realista *i.* je značajna komponenta nepristrasne slike sveta, a kod savremenih pisaca postaje, po rečima Bodlera, osnovna osobina književnosti, presudan elemenat literarnog stila i konstrukcije književnog dela. Pored ovoga može se govoriti i o epskoj *i.* To je termin kojim T. Man obeležava prirodu *epskog objektivizma*. Proizašla je iz njegovog stava o odnosu detalja i celine, iz protivrečnosti između suštine opšteg i suštine pojedinačnog. Pod epskom *i.* on ne misli na hladni podsmeš i porugu već ističe da je to «*i.* srca, *i.* pune ljubavi». Svi njegovi likovi, i Mojsije i Faust, pored obdarenosti, podložni su porocima i lišeni pieteteta, ali su zato u svojoj ironičnoj objektivnosti topla ljudski. Zapravo, kod Mana je *i.* sredstvo da duhovno u čoveku očuva samo sebe u odnosu na život. *I.* je veoma često prisutna u književnosti svih vremena, naroda i književnih rodova. Pored već pominjanih pisaca, nalazimo je, npr., kod Servantesa, Šekspira, Getea, Šilera (tragička *i.* u drami o Valenštajnu), Hebela (dramska *i.*), kod Defoa, Fildinga, Novalisa, Puškina, Gogolja, Tekerija, Flobera, Hardija, Džojisa i dr.; u poeziji kod L. Tika (romantička *i.*), Hajnea (*i.* sa satiričnim primesama), Jejtsa (tragička *i.*), Kavačija, Bloka (s elementima grotesknog), Eliota, Odna, Roždestvenskog i dr. Često kod romantičkih pisaca (→ **romantizam**, npr. Žan Paul, Hofman, Bajron, Po) i drugih (Pirandelo, Kafka) *i.* se prepliće sa → **groteskom**. Element komičnog odnosa prema svetu i ljudima povezuje *i.* sa → **humorom**, a poruge i kritike sa → **satiro**m. *I.* se, pored toga, dodiruje i sa → **fantastikom** (Rable, Kafka, Majakovski) i sa **utopizmom** (Muzil, Capek). U modernom avangardnom pozorištu *i.* se spaja ne samo sa groteskom već i sa **apsurdnim** *i.*, do izvesne mere, sa → **komičnim**: npr. kod Žirodua i Anuja, Beketa i Joneska. *I.* koriste i naši pisci vrlo često. Npr. u *Gorskom vijencu* knez Janko gleda pismo koje je napisao pop Mičo, koji ga dočnije ni sam nije mogao pročitati, pa veli: »Divna pisma, jadi ga ubili! / Krasno li je na kartu složeno, / Ka da su kokoške čepale.« Reči »divno« i »krasno« knez Janko je upotrebio u kontrastnom kontekstu, pa su dobile suprotno značenje i smisao poruge. Poznavanje konteksta je pretpostavka za razume-

vanje *i.*, mada se upotreba reči u suprotnom značenju može obeležiti i stavljanjem među znake navoda, ili, u govoru, posebnim akcentovanjem, mimikom i gestom. *I.*-om se postižu najznačajniji efekti ukoliko je razumljiva svima sem onome kome je upućena. U tom slučaju njegov položaj postaje komičan, jer izraze upotrebljene u suprotnom značenju shvata doslovno i doživljava ih kao pohvalu ili afirmaciju, budući da su u skladu sa njegovom sopstvenom predstavom o samome sebi, iako to, u stvari, ne odgovara realnim okolnostima. U svakodnevnom životu i običnom govoru *i.* se takođe koristi, npr. u izrazima tipa: »Lep si mi ti prijatelj«. U retorici, poetici i stilistici u vezi s *i.* su → **litota**, → **mejoza**, → **antifraza**, → **asteizam**, → **aposojeza**, → **elipsa**, → **anakolut**, → **pretericija**, → **amfibolija**.

Lit.: Hegel, *Estetika*, 1952; R. Supek, *Psihologija građanske lirike*, 1952; W. Wändelband, H. Heimsoeth, *Povijest filozofije*, 1956 (prev.); Z. Glušćević, »Nemački romantičari«, *Književnost*, 1959, 12; S. Leovac, »Ironija i njene granice«, *Izraz*, 1960; G. R. Tamarin, *Teorija groteske*, 1962; Hegel, *Istorija filozofije*, 1964 (prev.); Г. Л. Абрамович, *Вегение и литературовегение*, 1965; Л. И. Тимофеев, *Основы теории литературы*, 1966; Kvintilijan, *Obrazovanje govornika*, 1967 (prev.); Gilbert — Kun, *Istorija estetike*, 1969; Petre — Škreb, *Uvod u književnost*, 1969; T. Man, »Umetnost romana«, *Treći program*, 1970; *Ironie als literarisches Phänomen*, hrsg. H. E. Hass u G. A. Möhrlüder, 1973; H. Löfller, *Die sprachliche Ironie*, 1975; W. C. Booth, *A Rhetoric of Irony*, 1975; W. D. Stempel, *Ironie als Sprachhandlung*, 1976; A. P. Frank, *Zur Historischen Reichweite literarischer Ironiebegriffe*, 1978.

K. M. G. — P. L.

**IRSKA RENESANSA** — Opšti naziv za anglo-irski književni pokret s kraja 19. i početka 20. v., koji je usko povezan sa tadašnjom borbom Irske za političko osamostaljivanje. Izražavajući probudenu nacionalnu svest, pokret je imao za cilj da sačuva drevni gelski jezik, da prikupi folklorno blago, da oživi stare keltske priče, legende i mitove, i da stvori nova književna dela sa ir. temama, u autentičnom nacionalnom duhu. Najviši umetnički domet *I. r.* postigla je u oblasti poezije i drame. U poeziju, koja je uspešno povezivala lirsko i mistično sa herojskim i dramskim elementima, prodrli su sveži ritmovi narodnog govora. Najznačajniji pesnik *I. r.* bio je V. B. Jejts, najzaslužniji i za stvaranje nove ir. pozorišne kulture, koja je snažno uticala na modernu eng. i am. dramu. U saradnji sa leđi Gregori, E. Martinom i Dž. Murom, 1899. g. Jejts je osnovao prvo nacionalno pozorište, *Irski književni teatar*, koji je 1904. prerastao u

čuvani *Ebi teatar* (*The Abbey Theatre*). Prvobitno zamišljen kao poetski teatar, namenjen dramama pisanim uzvišenim govorom u stihu, *Ebi teatar* je u stvari negovao realističku dramu sa temama iz života ir. sela i predgrađa. Specijalno za njega pisali su i najveći dramski pisci *I. r.*, Dž. M. Sing i S. O'Kejzi. U svojim dramama oni su spajali keltsku romantičku tradiciju sa modernim realističkim izrazom. Ostali istaknuti članovi pokreta bili su pesnici i dramatičari Dž. V. Rasel (»A. E.«), Lord Dansani, Dž. Stivens, P. Kolom, T. H. Higin, dr O. St. Dž. Gogerti i S. O'Saliven. I sam Dž. Džojz bio je pod uticajem *I. r.*, iako joj nije pripadao kao aktivan član. Ovaj pokret se često naziva i → **Keltska renesansa**, i treba ga razlikovati od istoimenog pokreta iz 18. v.

Lit.: W. P. Ryan, *The Irish Literary Revival*, 1894; L. R. Morris, *The Celtic Dawn*, 1917; E. A. Boyd, *Ireland's Literary Renaissance*, 1922<sup>2</sup>; D. Morton, *The Renaissance of Irish poetry*, 1929; U. Ellis-Fermor, *The Irish Dramatic Movement*, 1939. R. Hogan, *After the Irish Renaissance*, 1967. S.K-Š.

**ISHAZAM** (prema gr. ἰσχυρίζω — čutati, mirovati; ἡσυχία — stsl. безмлъвие, ćutanje, mirovanje, tihovanje) — Vid monaške askeze u Vizantiji i pravoslavnim slovenskim zemljama srednjeg veka. Nasuprot shvatanju po kome se smisao monaštva iscrpljuje kolektivnim upražnjavanjem »fizičkih« oblika askeze (post, grupna liturgijska molitva, rad), *i.* daje prednost »umnoj« delatnosti i samovanju. Još u 4. v., u kolonijama i isposnicama egipatskih monaha, nikla je praksa tzv. molitve sreća ili umne molitve, koja se zasniva na potpunom usredsređivanju misli na kratki tekst »Gospode Isuse Hriste, Sine Božji, smiluj se na nas« (otuda i naziv ove molitve među isihastima: »monološka molitva«, »molitva Isusova«). Ponašanjem ove molitve u ritmu disanja uz telesne vidove askeze kao što su post, bdenje i sl. (»praksa«, gr. πρᾶξις), isihast oslobađa svoj um od profanih i telesnih predstava i priprema se za dejstvo božanske milosti, odn. blagodat. Tek u ovom stanju, koje se naziva »duhovnim posmatranjem« ili »teorijom«, a ispoljava se kao ekstaza u mirovanju, otkriva se monahu Bog u energiji natprirodne svetlosti koju su trojica apostola videli na Tavoru prilikom Hristova preobraženja (»tavorska svetlost«). Takvo je stanje izraz sjedinjenja s Bogom i oboženja ljudske prirode, koje je krajnji cilj istočnog monaštva. Svojestven istočnom monaštvu od samog nastanka u 3. i 4. v., *i.* je doživelo naročiti prosvat u Svetoj Gori početkom 14. v. (Grigorije Sinait). U sporu sa

racionalističkom teologijom Varlaama i Akinidina, *i.* u doktrini Grigorija Palame dobija crkvenu sankciju kao pravoslavno shvatanje. Zasnivajući se na učenju o božanskim energijama, koje su nestvorena svetlost što emanira iz same božanske suštine, ali je ipak različita od ove, *i.* je postao ideološki osnov svih stvaralačkih nastojanja u vizantijskoj umetnosti da se izrazi svet duha, umni i apstraktni svet, u slici i rečima. Takvo je shvatanje uslovlilo glavne specifičnosti likovnog i književnog izraza vizantijske umetnosti, vizantijsku estetiku i poetiku. Na planu književnosti, jedno je od ispoljavanja isihazma stil → **pletanja sloves**, zastupljen i u delima stare srp. literature (Domentijan, 13. v.).

Lit.: Г. Острогореки, *О верованиях и свещенствима Византинаца*, Сабрана дела 5, 1970 (расправа под насловом: *Светогорски исихастни и њихови противници*, obj. na ruskom 1931); Д. Богдановић, *Јован Лествичник у византијској и старој српској књижевности*, 1968; М. Малић, *Српски извори »pletanja sloves«*, 1975. D.B.

**ISKAZ, PESNIČKI** — Celovit ili zaokružen književnoumetnički *i.* određene sadržine. Tu sadržinu, njen smisao i dejstvo treba razlikovati od onoga što je predmet naučnog ispitivanja i što se može dokazati posmatranjem, dokumentima i pokusima. U *p. i.* srodno osećanje osvedočenja i istinitosti ne počiva na takvim dokazima nego na umetničkoj uverljivosti i izražajnoj snazi dela. Ono što delo saopštava tako je uobličeno da dejstvuje u celokupnom iskustvu čitaoca, da se obraća njegovom celovitom duhovnom svetu, te tako i pojedinost postaje deo jednog totaliteta, a ne neki izdvojeni stvarni doživljaj. Aristotel ukazuje da pesništvo prikazuje ono što je opšte, za razliku od povesti, koja prikazuje pojedinačno. Klasična retorika je ponekad gubila iz vida tu opštost određujući *p. i.* kao »ukrašeni govor«; ali to shvatanje nije možda suštinski drugačije od savremenog mišljenja prema kome je stilistička osobitost ta koja određeni *i.* čini pesničkim. Obe ove formulacije podrazumevaju pre svega da specifičnost *p. i.* nije ni u kakvoj dodatnoj stilističkoj obavesti nego upravo u načinu na koji se ostvaruje njen sadržaj. Za razliku od obične upotrebe jezika, u kojoj se sadržaj ostvaruje u konkretnoj, pojedinačnoj vezi sa stvarnošću *p. i.* je prožet simboličnošću, jer ne kazuje samo ono što izričito saopštava; zbog svoje općenitosti on budi asocijacije na šira iskustva čitaoca i pokreće njegov celokupni intelektualni i osećajni, svesni i podsvesni život.

Lit.: R. Katičić, »Književnost i jezik«, u knj. Škreb-Petre, *Uvod u književnost*, 1969. S.G. – S.K.

**ISPOVEDNA KNJIŽEVNOST** – Dela autobiografskog karaktera u kojima autori govore o svom odnosu prema svetu, o svojim duševnim raspoloženjima. Početak te vrste književnosti možemo naći u delu rimskoga cara Marka Aurelija (2. v. n.e.) *Sebi samome*. Svoj dalji razvoj ona je našla u *Ispovestima* hrišćanskog pisca iz 4–5. v. Augustina i njegovog savremenika, sofistice i učitelja govorništa, Libanija. Ovaj u svojoj autobiografiji, *Život, ili o svojoj sudbini*, piše: »Valja mi razuveriti one koji su stvorili krivi sud o mojoj sudbini: jedni me smatraju najsrećnijim od svih ljudi zbog velike glasovitosti što je uživaju moji govori, dok me drugi drže za najnesrećnije od svih živih bića zbog mojih neprestanih bolesti i nevolja, a međutim su i jedni i drugi daleko od istine i stoga ću ispričati o predašnjim i sadašnjim prilikama moga života, pa će tada svi uvideti da su bogovi izmešali moju sudbinu...« Govoreći o svom životu, Libanije nam zapravo izlaže dileme čoveka koji je svestan da se ruši svet u kojem je on odrastao, svet antičkoga polisa, antičke etike i estetike, osveštane paganskom religijom, i da na mesto toga sveta dolazi svet hrišćanstva, koje on nikako ne može da razume i prihvati. Primeri *isp. knjiž.* nalazimo i kasnije: tako u 18. v. Ž. Žak Ruso piše svoje delo *Ispovesti (Les Confessions)*, 1766–1770), a u 19. v. L. N. Tolstoj u nizu moralno-filozofskih knjiga i članaka (*Исповедь*, 1880–1882; *В чём моя вера?*, 1883) izražava svoje neslaganje sa službenom religijom i društvenim poretkom. Ova vrsta književnosti ima i svoj pesnički oblik, koji je nastao u srednjem veku. To je posebna vrsta crkv. poezije, poznata pod imenom »Pokajne molitve« i »pokajnoga kanona«. U isto vreme kada se predstavnik helenske kulture, Libanije, u sebi opirao navali hrišćanstva, ta se nova državna religija rimskoga carstva počela cepati na sekte. U borbi protiv *arijanstva* nastupio je i himnograf Jefrem Sirin (Sirac), čija je poezija snažno uticala na vizantijsku crkvenu poeziju. Od golemoga broja pesama što se pripisuju Jefremu Sirinu u slov. prevodu sačuvala nam se *Velikoposna pokajna molitva*. U njoj je jednostavnim rečima, bez retoričkih ukrasa, izraženo raspoloženje čoveka koji se kaje i moli: »Duh potištenosti i nemarnosti, srebroljublja i ispraznosti odagnaj od mene. A duh čednosti i smernosti, strpljivosti i ljubavi daruj mi«. Ta je molitva potakla A. S. Puškina da je prepeva (»Oci-pustinjaci i žene nepo-

ročne...«). U slov. se prevodu sačuvalo i *Kanon pokajni* što ga je napisao Andrej Kritski (oko 660–726). Taj je kanon čuven po svom obimu (250 strofa!), a po svom ugodaju blizak je molitvi J. Sirina. U njemu je u nešto blažem tonu izražena filozofija Eklezijastova: »Kao san i kao cvet vreme života teče, uzaludne su brige naše; kanon neprestano podseća na sudenje za grehe u budućem životu: »Um se okrastao, telo se razbole, duh je oslabio, a reč iznemože, život se umrtvi, kraj kuca na vrata; stoga, o dušo moja zlosrećna, šta ćeš učiniti kad dode sudija da (dela) tvoja ispituje«.

Lit.: *История русской литературы*, 1941; *История французской литературы*, 1946; И. М. Тронский, *История античной литературы*, 1951; *История Византии*, 1967. M.M.

**ISPOVEDNA MOLITVA** – Pesnički tekst manje ili više ustaljene sadržine, u kome se nabrajaju gresi što ih pokajnik priznaje u svojoj svakodnevnoj molitvi ili, ređe, u obredu svete tajne pokajanja ili ispovedanja. Tekstovi *i. m.* treba da podstaknu i rasplamsaju pokajnička osećanja srednjovekovnog čoveka, kao i svest o sveobuhvatnom karakteru sopstvene grešnosti. D.B.

**ISPOVEST** – Posebna vrsta autobiografije koja manje polaže na prisećanja o spoljašnjem svetu, a više na razvoj u duši i na psihološko samootkrivanje. Ispovesti je često svojstveno obeležje »razotkrivanja« u religioznom smislu životne ispovesti, a u vanreligioznom smislu do najbespoštednijeg samootkrivanja. Na početku ispovesti nalaze se *Confessiones* svetog Avgustina (oko 400) kao prvi razgovor jedinke sa samom sobom; drugu revolucionarnu kulminaciju ovaj žanr je zatim dostigao sa Rusoovim *Confessions* (1782) kao »Prilogom uporednom proučavanju ljudskog srca«; ota- da je ispovest prisutna u mnogobrojnim → **autobiografijama** i → **dnevnici**ma, na primer kod T. de Kvinsija *Confessions of an English Opium-Eater* (1821) i kod A. de Misa *Confession d'un enfant du siècle* (1836). Pored toga je oblik fingirane ispovesti veoma omiljen u psihološkom romanu, koji na ovaj način izbegava → **unutrašnji monolog** (na primer, kod Tomasa Mana *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*, 1923, 1954).

Lit.: W. Mahrholz, *Deutsche Selbstbekenntnisse*, 1919; M. Hartmann, *Typen dichterischer Selbstbiographie in den letzten Jahrzehnten*, diss. 1940; G. Misch, *Geschichte der Autobiographie*, I–VI, 1949. 3 i d.; G. Misch, *Studien zur Geschichte der Autobiographie*, 1954–60; W. Müller-Seidel, »Autobiographie als Dichtung in der neueren Prosa«,

*Deutschunterricht* 1951, 3; W. Shumaker, *English Autobiography*, Berkeley 1954; W. Matthews, *British Autobiographies*, Berkeley 1955; *Formen der Selbstdarstellung*, Festgabe F. Neubert, 1956; N. H. Wethered, *The curious Art of Autobiography*, N. Y., 1956; R. Pascal, »Autobiography as an art form«, *Stil- und Formprobleme*, ed. P. Böckmann, 1959; R. Pascal, *Design and truth in autobiography*, London 1960; M. Schütz, *Die Autobiographie als Kunstwerk*, diss. Kiel 1963; R. Pascal, *Die Autobiographie*, 1965; J. N. Morris, *Versions of the self*, 1966; M. Beyer-Fröhlich, *Die Entwicklung der deutschen Selbstzeugnisse*, 1970, 2; B. Neumann, *Identität und Rollenwang*, 1971; J. Olney, *Metaphors of self*, Princeton 1972; F. R. Hart, »Notes for an anatomy of modern autobiography«, *New directions in literary history*, ed. R. Cohen, London 1974; R.-R. Wuthenow, *Das erinnerte Ich*, 1974; K.-D. Müller, *Autobiographie und Roman*, 1976; I. Aichinger, *Künstlerische Selbstdarstellung*, 1977. Z.K.

## ISPREKIDANA RIMA → Rima

## ISTINA U KNJIŽEVNOSTI → Umetnička istina

**ISTORIJA KNJIŽEVNOSTI** – Grana nauke o književnosti koja proučava književne pojave (dela, autore, faktore okoline koji utiču na književno delo) u njihovom istorijskom nastajanju i razvoju. Ona može obuhvatiti književne pojave celog sveta ili cele jedne civilizacije (svetska i opšta *i. k.*), jedne nacije (nacionalna *i. k.*), područja jednog jezika, neke uže oblasti, itd.; s druge strane, ona se može ograničiti na samo jedan književni rod (npr. istorija poezije, drame, romana, i sl.), na samo jedan period, samo jednu grupu pisaca, književnu školu ili pravac, i sl. *I. k.* je relativno nova naučna grana, oformljena krajem 18. i početkom 19. v., međutim, mnogo pre toga, još od grčko-rimskog doba, postojale su razne vrste književne erudicije koje su se vremenom slije u jednu disciplinu (→ **biografija**, → **bibliografija**, **tekstologija**, → **kritika**, itd.). Iako *i. k.* ima status nauke već 200 godina, njen predmet i cilj i danas se različito tumače: postoje, prvo, znatne razlike u određivanju pojma *književnosti* i pojma *istorije* (neki postavljaju i pitanje ima li književnost istoriju); zatim, različna razgraničavanja (ili vezivanja) *i. k.* i → **književne kritike**; različna gledanja na → **periodizaciju**, na odnos *i. k.* i istorije ideja, istorije društva, i sl. Sva ta problematika, od čijeg rešavanja zavisi i sama definicija pojma *i. k.*, nastala je kao produkt dugog i postepenog istorijskog formiranja ove discipline. Početke *i. k.* treba tražiti u prvim bibliotekama i njihovim → **katalozima**. Čim je nastao

određen broj književnih dela očuvanih u pisanim vidu, morala su biti i popisivana, a zatim, sa uvećavanjem biblioteka, moralo je biti i nekih rudimentarnih opisa i ocena dela sadržanih u njima. Poznato je da su još polovinom drugog milenija pre n.e., Asirci i Hetiti, zatim Vavilonjani, imali zapise na glinenim tablicama a na papirusnim svicima Egipćani, od kojih je sačuvan i poneki spisak knjiga. Sigurnije početke opisivanja knjiga nalazimo u antičko gr. doba. Prve biblioteke pominju se već u 7. v. pre n.e. (biblioteka atinskog tiranina Pizistrata). U 6. i 5. v. pre n.e. poznato je već više biblioteka, a polovinom 5. v. javljaju se i prvi spisi (nesačuvani, poznati samo po imenu), koji se možda u vrlo ograničenom smislu mogu nazvati književno-istorijskim: Glauka iz Regija, Damasta iz Sigeja, itd. To su, verovatno, bili samo biografski podaci i spiskovi dela, dakle začeci bibliografije i biografije autora. Uporedno s tim nastaje i prvi vid *književne kritike* – (homerologija). Cela stara Grčka štovala je Homerova dela: ona su proučavana kao školski tekstovi, i bila su neophodan sastavni deo obrazovanja. Homerologija je prvo bila panegirička i objašnjivačka, a posle, sa razvitkom kritičkog stava prema starim vrednostima, i negatorska, u spisima kinika Zoila iz Amfipolja (4. v. pre n.e.). Bibliografsko-biografska linija nastavlja se i u književno-teorijskim delima: Aristotelova *Poetika* i *Retorika* sadrže i neke podatke o piscima i delima, a i kritičke osvrte na njih. Kritiku gr. tragičara i drugih pisaca sadrže i Aristofanove komedije (naročito *Zabe*). – U → **helenističko doba**, u 3. v. pre n.e., razvija se, na podlozi goleme aleksandrijske biblioteke, širok bibliografsko-biografski rad. Nastaju katalozi, koji sadrže i odlomke iz dela, komentare o njima, i biografske podatke o piscima. Među autorima tih kataloga poznati su Eratosten, Apolonije sa Roda, Aristarh i dr., a najvažniji je pesnik Kalimah, koji je ostavio znamenito bibliografsko delo *Tablice* (→ **Pinaktes**). Tu je on, pored pesnika, obuhvatio i zakonodavce, istoričare, govornike i »razne«. Trebalo je da prođe još veoma dugo vremena, sve do početka 18. v. n.e. – da bi se književna dela u užem smislu (»lepa književnost«) odvojila od istoriografskih, naučnih, pravnih, religijskih i svih ostalih knjiga. – U antičkom Rimu, koji je na kulturnom polju dugo u svemu išao za Grcima, bilo je još u 2. v. pre n.e. sličnih bibliografsko-biografskih dela, od kojih su ostali samo fragmenti, kao *De Poetis* Volkacija Sedigita, ili *Didascalica* Lucija Akcija. Bogat književni život poslednjeg v. pre n.e.



i 1. v. n.e. (Avgustovog doba) dao je i neke doprinose *i. k.* Tako je Ciceron u svom spisu *De Oratore* dao indirektan prikaz razvoja rimskog govornišva, Horacije je u svojoj *Ars poetica* ocrtao razvoj nekih književnih rodova, a Kvintilijan u X knjizi svojih *Institutiones oratoriae* prikazao je neke gr. i rimske pisce. Zna se da je i učeni polihistor Varon, iz 1. v. pre n.e., napisao neku istoriju pesnika, ali od nje nije ništa ostalo. Uporedo s tim razvila se i čista biografija, u delima kao što su *De viris illustribus* (*O slavnim ljudima*) Kornelija Nepota (1. v. pre n.e.), ili još čuveniji Plutarhovi *Uporedni životopisi* (iz 1. v. n.e.); ali u tim delima najveća pažnja je posvećivana vojskovođama, državicima i sl., dok su pisci zauzimali malo mesta. Ipak, ta dela su dala uzor za zbornike biografija, popularne sve do kraja renesanse, tj. do 17. v. a kod nas i kasnije, do početka 19. v. Imala su najčešće moralizatorsku tendenciju: životi velikih ljudi služili su kao primer vrlina, poroka, i promena sreće. Uz to su bila anegdotska, puna svakojakih biografskih sitnica, koje nisu imale druge svrhe sem da zadovolje radoznalost. — Posle 1. v. n.e., u doba opadanja rimskog carstva, i u još mračnijim vremenima seobe naroda i raspada antičke civilizacije, ima vrlo malo doprinosa *i. k.* Rani hrišćanski oci, posebno Origen (2. v. n.e.), upoređujući razne verzije *Biblije*, doprineli su nešto tekstologiji i prevodilaštvu. Kasnije se beleže samo razne → **hrestomatije**, zbirke kratkih sadržaja knjiga kao Proklova iz 2. v. i Kasiodorove *Institutiones* iz 5. v. Najveći rad te vrste je *Biblioteka* vizantijskog patrijarha Fotija (9. v.): on je opisao 285 knjiga; lepa književnost je i tu u manjini, ali su sadržaji dosta jasni i potpuni, a uz njih su dati glavni podaci o piscu, pa čak i kratak kritički komentar. Posle toga, tek u poznom srednjem veku obnavlja se književno-istorijski rad, najviše u vidu bibliografije i biografije. Nem. monah Konrad Hirsaugijenc iz 12. v. ostavio je *Dialogus super auctores*, nešto kao prikaz svoje manastirske biblioteke. U istom v. u Francuskoj monah-hroničar Helinand uneo je u svoj letopis prikaze nekih književnih dela i podatke o piscima. U 13. v., fr. hroničar Vensan de Bove dao je u svom *Speculum historiale* niz biografija pisaca. Od početka 14. v. Italija postaje zemlja najvećeg rada na pripremi *i. k.* Kako tvrdi ital. istoričar *i. k.* Đ. Džeto, Dante je u jednom delu svoje *De vulgari eloquentia* dao prvi letimični nacrt *i. k.* uopšte, ali to je dugo ostalo bez odjeka. Pravi je začetnik rada na *i. k.* F. Petrarka, koji je svojim lat. delom *Vitae virorum illustrium*

obnovio biografski rod (doduše, i tu su biografije pisaca u manjini) i dao ugled mnogim kasnijim kompilarima biografija (sličan zbornik dao je i Bokačo), a doprineo je i tekstologiji, poetici i kritici. Takve biografije cvetale su u Italiji u 15. i 16. v., a kasnije i u drugim evropskim zemljama; ali one su dugo ostale moralizatorsko-anegdotske, i samo manjim delom posvećene piscima. Neposrednije su doprinosile *i. k.* biografije Dantea i Petrarke, sa tumačenjima njihovih dela, koje su se, zbog izuzetnog ugleda tih pisaca, počele pojavljivati već u 14. v. To su i prvi radovi o domaćim piscima jednog naroda; inače su biografsko-bibliografski zbornici dotad obrađivali samo gr. i lat. pisce, a katkad i hebrejske. Uporedo s tim, ital. i evropski humanisti (Podo, Bruni, L. Vala, Erazmo i dr.) razvijali su tekstologiju svojim kritičkim proučavanjem novopronađenih gr. i lat. tekstova. Uzgredan doprinos dale su i ital. renesansne poetike; tako J. Skaliger u svojoj uticajnoj *Poetici* (1561) daje i istorijski pogled na klasične pesnike, F. Patrici (Petris ili Petrić, pisac našeg porekla) prikazuje u svojoj *Poetici* (1586) 500 starih pisaca, a Englez F. Sidni u svojoj *Odbrani poezije* (*Defence of Poetry*, 1592) daje istorijsko-kritički osvrt na eng. poeziju od Čosera do svog doba. Prvu pojavu čiste biografije književnika, odvojeno od ostalih »znamenitih ljudi«, predstavlja lat. delo Engleza Dž. Bejla (*Illustrium Britanniae scriptorum... summariatum*, 1548). Književno-istorijski osvrti imaju neko mesto i u raznim »odbrinama« narodnog jezika i poezije, kao što su čuvena *Défense et Illustration de la langue française* Ž. Di Belea i sl. dela Huana Valdesa u Španiji i M. Opica u Nemačkoj. Ta dela (kao i pomenuto Sidnijevo i Bejlovo) ujedno svedoče o sve jačoj svesti o postojanju posebne nacionalne književnosti svakog naroda. Međutim, još nema jasnog saznanja o istorijskom razvoju književnosti. — U 17. v. i sve do potkraj 18. oseća se i na ovom polju prevlast činjeničke učnosti, koja vodi ka savesnom i detaljnom sabiranju svih dotad poznatih podataka o piscima i knjigama i do stvaranja ogromnih zbornika fakata. U stvaranju tih učenih biografsko-bibliografskih pregleda počinju se sada, pored Italijana, isticati i Nemci, koji će u 19. v. biti vodeća snaga u stvaranju prave *i. k.* na evropskom području. Pionir je Švajcarac K. Gesner, nazvan od nekih ocem *i. k.*, koji je još 1545–51. objavio u Cirihi delo *Bibliotheca universalis sive catalogus omnium scriptorum...*, pregled svih gr., lat. i hebrejskih pisaca. Učeni isusovac Antonio Posvino dao je još ogromniji i potpuniji

pregled svetske književnosti sve do svog doba u delu *Bibliotheca selecta de ratione studiorum* (Venecija 1607). U oba dela, kao i u drugim delima sve do 19. v., književnost je shvaćena u najširem smislu, kao celokupna pismenost, tako da naučna, praktična i religiozna dela uzimaju daleko više prostora nego ona koja bismo danas nazvali književnošću. Izgleda da se u jednom od takvih dela prvi put pojavljuje naziv »i. k.«: to je delo P. Lambeka, *P. Lambecii hamburgiensis prodromus historiae litterariae*, objavljeno 1659. — Međutim, već u 17. v. bile su date teorijske pretpostavke za pravu i. k. Dali su ih pioniri moderne nauke: Bekon, Dekart i Viko. Bekon je doprineo ne samo svojim poznatim opštim principima nauke, nego i direktno, ocrtavši osnovne zadatke i. k. u svom *The Advancement of Learning* (*Unapređivanje znanja*, 1605). Dekart je uticao svojim opštim stavovima o naučnom metodi. Viko je pak dao možda najznačajniji doprinos svojim shvatanjem ljudske istorije, koju je on prvi sagledao kao vremenski razvoj i zakonit proces; direktno se tiču i. k. njegova shvatanja da se ljudski duh razvija od mitskog poimanja sveta do filozofskog mišljenja, da je poezija uvek prethodila prozi, itd. (izložena u delu *Scienza nuova*, 1725). Na ranu i. k. uticao je i Lajbnic, svojim monističkim idealizmom i svojim estetičkim učenjem. U faktografsko-sinkretičkim delima koja se uporno nižu kroz ceo 18. v. pojavljuju se nastojanja za uvođenjem nekog principa sređivanja činjenica. Tako, J. F. Rajman u svom golemom *Versuch einer Einleitung in die Historiam Litterariam insgemein und derer Teutschen in Besonderheit* (*Pokušaj uvoda u književnu istoriju, opštu i posebno nem.*) u 6 sv., objavljenom u Haleu 1703—1708, delimično sprovodi Bekonova načela i. k. Malo posle njega, K. A. Hojman u svom lat. *Conspectus reipublicae litterariae sive via ad Historiam Litterariam iuventuti studiosae aperta* (Hanover, 1718) prvi pokušava da odredi šta je i. k. On je deli na »geografsku« (po zemljama), »topografsku« (po užim mestima ili ustanovama), i »tehničku« (tj. na istoriju pojedinih rodova i vrsta). Možda je najveći takav poduhvat *Histoire littéraire de France*, delo koje su u prvoj polovini 18. v. započeli fr. fratri benediktinci, težeći da popišu i prikažu sve što je ikad napisano i štampano na fr. jeziku. To delo se nastavlja i danas, na njemu su se smenila mnoga pokolenja fratara i ono je doseglo već preko 35 svezaka, a stiglo u svom hronološkom sledu tek do 15. v. I Englezi, koji su u pogledu i. k. sve do 20. v. zaostajali za ostalim evropskim narodima, dobili su u

18. v. svoj prvi veliki književnoistorijski pregled, *History of English Poetry* (1774—81) T. Vortona, u stvari samo masu građe, proprućenu komentarom koji je više kulturno-istorijski nego kritički. U isto vreme objavio je vodeći eng. kritičar S. Džonson svoje *Živote engleskih pesnika* (*Lives of the English Poets*, 1779—81), u kojima su biografije pisaca obrađene sistematskije nego dotad, sa nastojanjem da se ocrtaju pišev karakter i u tom nađe objašnjenje njegovog rada. To je začetak pozitivističke biografske i. k. 19. v., a ujedno i kritičke i. k.; ali delo je nepovezano, lišeno istorijske perspektive i razumevanja razvoja. Na drugoj strani, u Italiji, još jedan učeni isusovac, J. Andres, dao je dotad najpotpuniji pregled svetske književnosti, *Dell' origine, progressi, e stato attuale d'ogni letteratura* (*O poreklu, razvoju i današnjem stanju svih književnosti*) u 5 obimnih kvarto svezaka, u Parmi 1782—99, u kome je, možda prvi, uveo istorijsku perspektivu i nastojao objasniti uzroke književnih pojava, njihove međusobne uticaje, itd. U isto vreme nikla je, posle niza biografskih i faktografskih zbornika, i prva istorija ital. književnosti koja nagoveštava pravu i. k., *Storia della letteratura italiana* (Modena 1772—82) od Dž. Tiraboskija, modenskog bibliotekara. On je, doduše, shvatio kao ital. književnost sve što je pisano na tlu Italije, pa je zato prva 3 od svojih 9 sv. posvetio etruskoj i rimskoj knjiž.; u ostalim sveskama govori o situaciji nauke, obrazovanja i književnosti, o naukama, o »lepoj književnosti«. Tiraboski je izvršio i prvu periodizaciju ital. književnosti: to je periodizacija po vekovima, gruba i nedovoljna po današnjim pojmovima, no ipak prvi pokušaj. — Tako se u toku 18. v., bar u velikim evropskim nacijama, prešlo sa univerzalne, statične i sinkretične i. k. (bolje reći, predistorije) na nacionalnu, razvojnu i specifičnu i. k., koja je već imala neke attribute nauke. Nov veliki skok izvršen je početkom 19. v., u doba romantizma, pod uticajem Herdera, braće Grim i gđe de Stał, dakle učenja o zasebnoj nacionalnom duhu svake književnosti kao podlozi njenog razvoja, o narodnom stvaralaštvu kao glavnom izrazu nacionalnog duha i korenu umetničke književnosti, o povezanosti razvoja književnosti sa društvenim napretkom. I. k. postaje sada nacionalna i patriotska, ona veliča ono što smatra karakterističnim za duh svog naroda. Razvija se proučavanje folkloru, a u Nemačkoj se formira → **filologija** kao nauka koja na egzaktan način proučava celokupno duhovno stvaralaštvo naroda. To je imalo rđavu posledicu da

se *i. k.* između sa istorijom nacionalne kulture uopšte, čega se ni do danas nije svuda rešila. Inače se u to vreme umetnička književnost konačno odvojila od ostale pismenosti, pod uticajem romantičnih shvatanja o → **geniju** i originalnosti. U tom novom duhu pisao je Fridrih Šlegel svoju *Geschichte der alten und neuen Literatur* (1823), koja je, zajedno sa drugim njegovim spisima, bila vrlo uticajna u Evropi. Pretežno romantična *i. k.* bila je Sismondijeva *De la littérature du Midi de l'Europe* (*O književnosti evropskog Juga*), u 4 sveske, 1813, u kojoj glavni deo čini istorija ital. književnosti. Ovo je jedan od više slučajeva da je istoriju jedne nacionalne književnosti napisao stranac. U samoj Italiji prvu modernu istoriju nacionalne književnosti dao je P. E. Đudići, *Storia delle belle lettere in Italia*, 1844. Već naslov kazuje da je ta istorija svedena na »lepu književnost«. U Nemačkoj je najvažnija *i. k.* u nacionalno-romantičnom duhu (među mnogima napisanim u prvoj polovini 19. v.) bila Gervinusova *Geschichte der poetischen National-literatur der Deutschen*, 1835–42. U Francuskoj je takvu istoriju dao L. Nizar *Histoire de la littérature française*, 1884–61; neka njegova shvatanja o pojedinim periodima fr. književnosti ostala su dugo uticajna. Sve te *i. k.*, i mnoge njima slične, opisivale su razvoj književnosti kao razvoj nacionalnog duha, i bile su prožete patriotskim uzdizanjem vlastite nacije; a književna vrednost za njih se preplitala ili poistovećavala sa društvenom (u smislu naprednosti, slobodoumlja, itd.) i moralnom. Jedino su Nemei unosili u ocenu književnosti prošlosti formalno-estetičke kriterije, kantovske ili hegelovske. Iako prožete emocionalnim stavom i pristrasne prema nacionalnim vrednostima, te istorije su se ipak koristile biografskim, bibliografskim, tekstološkim postignućima ranijih učenih kataloških pregleda i dopunjavale ih novim istraživanjima. — Pod sve jačim uticajem naglog razvoja prirodnih nauka, sredinom 19. v. istoričari književnosti nastoje da svoju disciplinu dovedu do egzaktnosti tih nauka, tj. da što tačnije utvrde i opišu književne činjenice, da otkriju njihovu uzročnu povezanost, zakone razvitka, itd. Iz takvih težnji nastaje pozitivistička *i. k.* (→ **pozitivistički metod**) koja je u drugoj polovini 19. v. i prvim decenijama 20. (kod nas sve do 2. svetskog rata) bila vladajuća ili isključiva škola *i. k.* U Nemačkoj i zemljama pod njenim uticajem ona se stopila sa → **filološkim metodom**, i zato se kod nas i nazivala »filološkom«. Pretežan deo poziti-

vističkih istoričara književnosti pošao je putem biografske faktografije: uzimajući da je književno delo izraz piševe ličnosti, oni su se — naročito u slučaju velikih pisaca — upuštali u detaljna biografska ispitivanja, traženje piševe predaka radi utvrđivanja psihološkog nasleđa, idejnih uticaja, porodičnog i društvenog kruga u kome se kretao, itd. U analizi dela pozitivisti su rastavljali dela na formu i sadržinu, a ove opet na sastavne delove (stil, versifikaciju, likove, motive, ideje, itd.) koje su proučavali zasebno. Tako se pozitivistička *i. k.* pretvarala u niz podrobnih biografija pisaca i analiza dela, mehanički spojenih a bez ujedinjajućeg principa i jasne istorijske perspektive. Klasičnu pozitivističku *i. k.* dao je V. Šerer *Geschichte der deutschen Literatur*, (1883), a takvom tipu pripadaju i gotovo sve *i. k.* nastale krajem 19. i početkom 20. v. Drugu granu pozitivizma predstavlja sociološki pristup I. Tena, najpotpunije ostvaren u njegovoj *Histoire de la littérature anglaise*, 1863–4. Uzgred rečeno, to je i prva prava istorija eng. književnosti; tek krajem 19. v. došle su prve *i. k.* napisane od Engleza — E. Gosa, Stopford-Bruka, Dž. Sejntsberija, uglavnom pozitivističke. Ten je utvrdio »rasu, sredinu i trenutak« kao određujuće elemente razvoja književnosti i nastojao da pomoću njih protumači smene pravaca, vrsta, stilova i ličnosti. Dva najveća predstavnika pozitivizma u drugoj polovini 19. v., De Sanktis u Italiji i Lanson u Francuskoj, dopunili su taj metod, svaki na svoj način, filofsoko-estetičkim načelnim stavovima i lično sagledanom istorijskom perspektivom. Njihove *i. k.* (Francesco De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, 1870; Gustave Lanson, *Histoire de la littérature française*, 1894) ostale su i do danas klasične za te narode i služile za ugled mnogim kasnijim. Skoro u isto vreme fr. istoričar književnosti, F. Brinetjer je 1890. g. svojim delom *Evolution des genres dans l'histoire de la littérature* zasnovao *i. k.* po → **žanrovima**. On je, doduše, shvatio žanrove kao neke žive, organske vrste u darvinističkom smislu, što danas nije prihvaćeno, ali je svakako otvorio jedno plodno polje za *i. k.* Danas već postoje mnoge zasebne istorije romana, lirike, epa, neke od njih monumentalne kao Bejkerova istorija eng. romana (E. Baker, *History of the English Novel*, 1924–39). Međutim, već krajem 19. v. nastaje reakcija na pozitivizam u Nemačkoj, u kojoj je jedno vreme — posebno između dva rata — imala odlučujući uticaj tzv. → **Geistesgeschichte** (istorija duha) V. Dilta s njegovim mnogim teorijskim delima, od kojih pominjemo

*Einleitung in die Geisteswissenschaften (Uvod u nauku o duhu)*, 1883. Po njemu u *i. k.* treba da istražuje i prikazuje »duh vremena« (Zeitgeist) i unutar toga »duh«, tj. posebnu stvaralačku suštinu svake pesničke ličnosti. »Duh« je pak shvaćen u hegelovskom, objektivno-idealističkom smislu, kao dinamična opšteljudska suština koja ima razne vidove u raznim narodima i epohama. Diltaj je najuspešnije primenio svoje učenje u delu *Das Erlebnis und die Dichtung (Doživljaj i poezija)* 1905, koje čine četiri monografije o velikim nem. piscima: Lesingu, Geteu, Novalisu i Helderlinu. Uopredo sa Diltajem na nem. i evropsku *i. k.* jako je uticao i istoričar umetnosti H. Velflin, naročito delima *Renaissance und Barock*, 1888, i *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, 1915. Velflin je, radeći na polju istorije slikarstva, stvorio nov pojam stila i perioda, karakterišući period naučno zasnovanim oznakama koje obuhvataju čitavo umetničko delo; stil je po njemu trajna duhovna suština koja se može pojavljivati u raznim epohama. Očito je da su se Velflinovi stavovi lako kombinovali sa Diltajevim, i to se praktično i desilo; neki naučnici smatraju i danas da je u tim stavovima dat pravi put novoj *i. k.*, koja treba da bude istorija smene stilova i unutar toga književnih dela kao celina. Međutim, praksa nem. *Geistesgeschichte* (→ **duhovne istorije**) pokazala je da ta gledišta mogu voditi i u svakojake stranputice, u obnavljanje romantično-nacionalističkog ili rasističkog »istorijskog narodnog duha«, u apsolutizovanje stilskih dualističkih opozicija kao »renesansa-barok« ili »romantizam-realizam«, u pretvaranje *i. k.* u istoriju ideja. Najzad, početkom 20. v., a naročito posle 1. svetskog rata, nastala je reakcija kako na pozitivističku *i. k.* tako i na »duhovno-naučnu« istoriju. Konstatovano je da su svi dotadašnji metodi davali previše mesta *spoljnim* elementima književno-istorijskog kompleksa — piscu kao privatnoj ličnosti, društvenim okolnostima, naravima, političkoj istoriji, istoriji ideja, itd., a da su zanemarivali *unutrašnju* stranu — sama književna dela u njihovom posebnom postojanju. Posebno mesto u najnovijoj *i. k.* zauzima *marksistička i. k.*, kako se praktikuje u SSSR i dr. socijalističkim zemljama. Ona je u stvari najviše zadržala tekovine pozitivizma, modifikujući tenovski pristup isticanjem klase pripadnosti pisca kao faktora koji određuje karakter dela, klasnih borbi i društvenih promena kao određujućeg činoca promena u književnosti, itd. Međutim, iako je u tom duhu napisan niz *i. k.* ne samo matičnih već i dr. evropskih nacija (npr. *Istorija francuske*

*književnosti i Istorija engleske književnosti*, kolektivna dela Akademije nauka SSSR), one ne pokazuju neki veći metodološki napredak i uporno se drže svojih stavova: mehaničkog povezivanja ekonomsko-političke podloge društva sa razvojem književnosti, shvatanja književnosti kao ideologije, ocenjivanja književnih vrednosti prošlosti po ideološko-političkim kriterijima sadašnjosti, itd. Međutim, u SFRJ i među fr. i ital. marksističkim naučnicima ima nastojanja da se *i. k.* piše u istinski marksističkom duhu, tj. na osnovu svih stvarnih tekovina nove nauke o književnosti. Takvom idealu približio se u nekim svojim delima i mađarski istoričar književnosti D. Lukač. — Kako se moglo videti, otkakako se *i. k.* formirala kao naučna disciplina postoji uglavnom kao istorija → **nacionalne književnosti** jednog naroda, ili pojedinih perioda, žanrova, pravaca i sl. u jednoj nacionalnoj književnosti. Pre toga, ona je nastojala da obuhvati celu svetsku književnost — naravno, u okviru tada poznatog sveta. Ta linija se ipak nastavila i u 19. v., mada je zbog bržeg porasta broja knjiga zahtevala sve veći trud; vrhunac takvog rada čini verovatno delo J. Gresea sa rečitim naslovom *Lehrbuch einer allgemeinen Literaturgeschichte aller bekannten Völker der Welt von der ältesten bis auf die neueste Zeit (Učbenik opšte istorije književnosti svih poznatih naroda sveta od najstarijih vremena do najnovijeg)*, 1837—59. god. Moderniju, pozitivističku i selektivnu istoriju svetske književnosti dao je 1850—51. J. Šer, (*Allgemeine Geschichte der Literatur*), koja je bila poznata i uticajna u celom svetu, posebno kod nas. U novije vreme pojam → **svetske književnosti** se izmenio, u skladu sa Geteovim pojmom *Weltliteratur*, koji označava samo ono što je najveće u književnostima svih naroda i što izražava neke zajedničke, opšteljudske suštine. Bilo je više pokušaja da se u tom duhu prikaže svetska književnost, ali oni se obično svode na kataloge imena i naslova, kao *Pregled istorije evropske književnosti*, Francuza P. Van Tigema. Plodnijim se pokazalo proučavanje međusobnih uticaja književnosti raznih naroda, pojedinih pisaca, itd., i ispitivanje književnih pravaca zajedničkih većem broju nacionalnih književnosti. Iz toga je izrasla posebna književno-istorijska disciplina. → **uporedna književnost**, u kojoj su se najviše istakli fr. naučnici, kao F. Baldansperže, P. Azar i dr. U naše vreme iz toga se razvija → **opšta književnost**, disciplina koja nastoji da utvrdi elemente zajedničke svim ili mnogim književnostima. Uticajno delo te vrste dao je još

1872. Danac G. Brandes, *Hovedströningar i det 19<sup>o</sup> Aarhundredes europeiske Litteratur* (Glavne struje u evropskoj književnosti 19 v.). Opšta i uporedna (komparativna) književnost su discipline u kojima se → **teorija književnosti** prepliće sa *i. k.*, i njihov dalji razvoj verovatno će ih još više približiti polju teorije književnosti. *I. k.* jugoslovenskih naroda nastala je, iz poznatih istorijskih razloga (rascepanosti naših naroda i njihove stalne borbe za opstanak) dosta kasno. Njeni počeci padaju u doba romantizma, a razvijala se u znaku pozitivizma, posebno nem. filološke škole. Sve do druge polovine 19. v. mogu se zabeležiti samo pripremni, bibliografski radovi, i to samo na užim područjima. Najranije su takve radove imali Dubrovčani: ističe se zbornik biografija dubrovačkih pisaca koji je početkom 18. v. uradio S. Crijević (Cerva). Na osnovu njegovog lat. rukopisa, dodavši nov materijal, napravio je F. M. Apendini na ital. svoje poznate *Notizie storico-critiche sulle antichità, storia, e letteratura de' Ragusei* (1800—1803), i danas važne kao izvor. Rani je rad te vrste u Hrvatskoj *Scriptorum ex regno Slavoniae a saeculo XIV usque ad XVII inclusiva collectio* B. Krčelića, 1774, biografsko-bibliografski pregled lat. i »slovenskih« pisaca u Hrvatskoj do kraja 17. v. Kod Srba je bibliografske podatke skupljao početkom 19. v. L. Mušicki, a kasnije su u *Letopisu Matice srpske* i *Magazinu za hudožestvo, knjižestvo i modu* Đ. Magarašević i A. Arnot objavili vredne bibliogr.-biogr. priloge. Međutim, pravu *i. k.* naših naroda započeo je jedan stranac školovan u kulturno razvijenoj sredini, P. J. Šafarik, svojom *Geschichte der südslawischen Litteratur*, 1864—5 (nastala još 1826, štampana posmrtno) u 3 knj.: u prvoj je staroslovenska i glagoljska, u 2. hrvatska i »ilirska«, u 3. srpska. Napisana je u duhu romantičnog panslavizma i nem. filološke škole, koja je ostala vladajuća na jugoslovenskom području do najnovijeg vremena. 1864. je objavljeno i *Ogledalo književne povijesti jugoslavjanske* Š. Ljubića, ali najveći njegov deo zauzima politička istorija. Posle Šafarika prvo je značajno delo *Historija književnosti narodu hrvatskog i srpskog* V. Jagića, 1867, za svoje vreme moderna, pozitivističko-komparativistička istorija koja međutim obuhvata samo najstarije doba, do 14. v. Prvu domaću istoriju srpske književnosti dao je S. Novaković (*Istorija književnosti*, 1867, preradena 1871). Njegova je i *Srpska bibliografija* od 1741. do 1867, (1869), dragocena i danas. Kod Hrvata su važnije, uglavnom filološke pozitivističke istorije dali

D. Šurmin (*Povijest književnosti hrvatske i srpske*, 1898) i B. Vodnik (*Povijest hrvatske književnosti*, 1931). U početku 20. v. glavna ličnost srp. *i. k.* je J. Skerlić (*Istorija nove srpske književnosti*, 1914), koji kombinuje tenovski pozitivizam sa fr. impresionističkim estetizmom. Sličnim pravcem išao je i P. Popović (*Pregled srpske književnosti*, 1909, *Jugoslovenska književnost* 1918), više pozitivistički istraživač nego majstor književno-istorijske sinteze. — Za poslednjih sto godina književna istorijska istraživanja u naših naroda silno su se razvila u širinu i dala mnoštvo građe (najviše u izd. SANU, JAZU i dr. učenih društava), ali ta građa je dobrim delom periferna za *i. k.* u savremenom smislu, uz to nesistematska i nepotpuna, i iz nje je poniklo malo sintetičkih književno istorijskih dela — dobrim delom zato što se filološko-pozitivistički način rada sam po sebi odupire sintezi. Značajnije *i. k.* dali su u najnovije vreme M. Kombol (*Povijest hrvatske književnosti do preporoda*, 1945), uglavnom u duhu pozitivističke tradicije s nekim estetičkim primesama B. Kročea i A. Barac (*Povijest hrvatske književnosti od preporoda do stvaranja Jugoslavije*, 1954), koji je bio nosilac reakcije protiv »filološke škole« i zastupao ideje srodne nem. *Geistesgeschichte*, a u praksi postupao eklektički. Kod Slovenaca je najistaknutiji nosilac pozitivističke *i. k.* bio F. Kidrič (*Zgodovina slovenskoga slovstva*, 1920—1938). Kod Srba posle J. Skerlića i P. Popovića nije bilo većih istoričara književnosti. Posle 2. svetskog rata bilo je pokušaja da se stvori kolektivna *i. k.* svih jugoslovenskih naroda, ali nijedan od njih nije doveden do kraja; danas se javljaju takve inicijative na polju književnosti pojedinih naroda. Posle skoro dvovekovnog postojanja *i. k.* kao nauke, danas se svi njeni problemi pokreću ponovo; razlog je tome, s jedne strane, ono opšte preocenjivanje vrednosti koje je počelo posle 1. svetskog rata i još nije završeno, a s druge, naglo razvijanje i grananje nauka, koje otkriva slabosti *i. k.* kao nauke i navodi neke istoričare književnosti da je pokušaju učiniti naučnijom. Dovodi se u pitanje, prvo, opravdanost *i. k.* kao takve. Za Kročea i njegovu školu, pa i za T. S. Eliota u jednom njegovom stadiju, književnost je skup ili sistem književnih vrednosti, koje za čoveka, ukoliko su zaista vrednosti, postaje jednovremeno ili vanvremeno; za takve posmatrače književnih pojava njihovo mesto u hronološkom toku ljudske istorije nema značaja. Videli smo da je i Vellinova teorija stilova u njegovoj interpretaciji ahistorična. Takva ek-

stremna gledišta nisu preovladala; svi istoričari književnosti danas priznaju da je književnost imala razvoj u vremenu i da se dalje razvija, ali do danas nije postalo jasno kakav je smisao tog razvoja, koji su mu uzroci, i u kakvoj je on vezi sa razvojem ljudskog društva (odavno je jasno da veza nužno postoji, ali ona još nije dobila zadovoljavajuće tumačenje). Ipak, iz dosadašnjeg iskustva *i. k.* proizlazi bar to da razvoj književnosti nije nikakav prost odraz razvoja društva, kako su mislili neki marksisti, ali isto tako i da nije potpuno autonoman, kako misle neki predstavnici *imanentnog metoda*, jer su određeni uticaji društva na književnost isuviše očigledni. Proizlazi i to da razvoj književnosti svakako nije analogan razvoju civilizacije i nauke, tj. da on nije razvoj ka sve višem kvalitetu; Pred *i. k.* još stoji zadatak da nađe zakonitosti tog razvoja (ako postoje) i da utvrdi pravu prirodu njihove veze sa razvojem društva. Zasad se može samo reći da u *i. k.* sigurno postoji smena žanrova, stilova, pravaca, postupaka, nestajanje jednih i nastajanje drugih; moglo bi se tvrditi, s manje sigurnosti, da je razvoj *i. k.* išao od prostijeg ka složenijem, od malog broja prostih oblika do velike raznovrsnosti vrsta i postupaka. U biću i razvoju književnosti treba razlikovati dva sloja, spoljni i unutrašnji: spoljni bi činila tehnika, vrste, sve ono što se vidljivo menja i na neki način — složen i protivrečan, svakako — prilagodava razvitku društva; unutrašnji bi pak činilo ono što proizlazi iz ljudskog duhovnog bića i što se zato menja veoma sporo. S tim je u vezi i problem odnosa *i. k.* i → **književne kritike**. U drugoj polovini 19. v. u doba prevlasti pozitivizma, književni istoričar se definitivno odvojio od kritičara. Shvatanje te razlike, koje je tada bilo opšteprimljeno, izložio je kod nas možda najbolje Lj. Nedić: »*I. k.* književne proizvode smatra kao *pojave*, traži da uhvati vezu njihovu s drugim, srodnim pojavama, i tako ih protumači; književna kritika ih smatra kao *dela*, gotove, i traži da ih shvati i oceni. Ona prva je grana Nauke, koja ima da izloži hod kojim je kultura ljudska išla i zakone koji njome upravljaju; za nju je književnost jedan pravac u kome se ova razvijala, a književna dela samo spomenici koji su nam o tome ostali; ova druga grana je Književnosti; za nju su ona dela za sebe, nešto što treba proučavati zaradi njega samoga, za se, kao gotovo delo, nezavisno od onoga što ga je izazvalo i što je ono sa svoje strane izazvalo, od svega uopšte što je van njega.« (Lj. Nedić, *Noviji sprski pisci*, 1923, str. 10–11). Danas bi pak većina

verovatno prihvatila ono što kaže R. Eskarpi: da je dualizam između kritičara i istoričara književnosti »lažan problem«, jer i svaki istoričar nosi u sebi kritičara, i da te dve discipline treba da budu odvojene, ali samo kao dva taktička pristupa koja vode istom strategijskom cilju (R. Escarpit, »Histoire de l'histoire de la littérature«, *Histoire des littératures*, 1958, sv. 3, str. 1799). Pozitivistička *i. k.* bila je sklona da se ograniči na biografsku faktografiju, tekstologiju i tehničko opisivanje književnog dela, a da vrednosnu analizu i suđenje, kao nešto polunaučno ili nenaučno, ostavi kritičaru, koji je pak rado prihvatao tu ulogu i izricao svoje sudove na esejističko-impresionistički način, smatrajući sebe više književnikom nego naučnikom. Danas, međutim, kritičar većinom nastoji da zasnuje svoje sudove na nekoj naučnoj teoriji, a istoričar shvata da ne može pisati *i. k.* bez nekog kritičkog stava i kritičko-teorijske spreme. → **Impresionistička kritika**, kao i pozitivistička *i. k.*, definitivno su prevaziđene. Ova nova simbioza kritike i *i. k.* očituje se i u jednom savremenom tipu *i. k.*, »kritičkoj *i. k.*«, kao što je npr. Dejčizova (D. Daiches, *Critical History of English Literature*, 1960). Mnogo pažnje privlači danas i jedan unutrašnji problem *i. k.*, problem → **periodizacije**. Noviju istoriju tog problema izložio je kod nas Z. Škreb u članku »Teorijske osnove literarnohistorijske periodizacije« (*Stilovi i razdoblja*, 1964). Budući da nijedan period nije stilski sasvim »čist«, neki teoretičari 20. v., kao Amerikanac O. Lavdžoj, počeli su negirati sve tradicionalne periodske odredbe kao »romantizam«, »realizam« i dr. Punočno je videti kako je R. Velek u svom delu *Kritički pojmovi* (prev. 1966) pobio ta negiranja i pokazao da tradicionalni pojmovi nisu lišeni bitne sadržine. Opravdan je, doista, zahtev savremenih nezadovoljnika da se periodizacija *i. k.* zasnuje i obrazloži stilskim karakteristikama književnog dela, tj. da se upravo iz dela izvuče ono što je stvarno karakteristično za neki period i da se periodi odrede prema stvarnom trajanju tih karakteristika — ali je sigurno da će takvo preispitivanje, ukoliko bude izvršeno, pokazati da dosadašnje podele, naročito one već odavna ustaljene u velikim evropskim književnostima, nisu bile sasvim bez osnova. Današnje nezadovoljstvo stanjem *i. k.* izrazio je oštro i efektno Velek u svojoj i Vorenovoj *Teoriji književnosti* (1958, prev., str. 253): »Vodeće *i. k.* većinom su ili istorije civilizacije ili zbirke kritičnih eseja. Prvi tip nije istorija *umetnosti*; drugi pak nije *istoriju* umetnosti.« Polazeći od toga ekstremnog mišljenja, koje će sigurno

malo ko u celosti prihvatiti, on traži da *i. k.* bude verna svom nazivu, tj. da se bavi isključivo *književnim delima* i njihovom unutrašnjom istorijom, a svim vanknjiževnim faktorima samo ukoliko su stvarno uticali na razvoj književnosti. Velekovo nezadovoljstvo je preterano, jer je *i. k.* danas već uveliko zakoračila upravo takvim putem. Danas je već opšte priznato da piščeva privatna ličnost nije predmet *i. k.*, osim ukoliko se bez poznavanja nekih privatnih okolnosti ne može razumeti delo (*i. k.* se, dakle, već rešila biografske faktografije, kojom je dugo bila opterećena); priznato je isto tako da društvene, ekonomske, i političke okolnosti nekog vremena nisu predmet *i. k.*, osim ukoliko su direktno uticale na razvoj književnosti; da književnost nije samo izraz »duha vremena«, ili »narodnog duha«, ili klasnih osobina i klasnih borbi, nego zasebna *umetnost* sa svojim umetničkim sredstvima i svojim posebnim razvojem (uslovljenim, razume se, u nekoj meri svim tim, ali ipak posebnim). Prema tome, *i. k.* već je na putu da postane nauka u čistijem smislu nego dosad, i u tome je verovatno perspektiva njenog razvoja.

Lit.: Сг. Новаковић. Историја српске књижевности, 1871; Д. Шурман, *Повијест књижевности хрватске и српске*, 1898; Б. А. Перетц, *Из лекција по методологији историје руској литературе*, 1914; Т. Остојић, *Историја српске књижевности*, 1923; А. Барак, *Књига есеја*, 1924; Р. Ван Тиегем, *Littérature comparée*, 1931; В. Мahrholz, *Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft*, 1932; В. Јагић, *Izabrani kraći spisi*, 1948; G. Getto, »La Storia letteraria«, *Tecnica e teoria letteraria*, 1951; Ј. Скерлић, *Историја нове српске књижевности*, 1953; Д. Живковић, *Поџци српске књижевне критике*, 1957; R. Escarpit, »Histoire de l'histoire de la littérature«, *Histoire des littératures*, 1958; F. Petré—Z. Škreb, *Uvod u književnost*, 1961; В. Поповић, *Estetski spisi*, 1963; А. Барак, *Problemi književnosti*, 1964; А. Flaker—Z. Škreb, *Stilovi i razdoblja*, 1964; I. Tartalja, *Поџци историје опште књижевности код Срба*, 1964; R. Velek—O. Voren, *Теорија књижевности*, 1966 (prev.); R. Velek, *Kritički pojmovi*, 1966 (prev.); E. R. Curtius, *Европска књижевност и латинско средњовјековље*, 1971 (prev.); V. Žmegač, *Methoden der deutschen Literaturwissenschaft*, 1971; V. Žmegač—Z. Škreb, *Zur Kritik literaturwissenschaftlicher Methodologie*, 1973; Б. Конески, *Македонската литература во XIX в.*, 1950; X. Поленаковић, *Страницы и македонската књижевност*, 1952; *Zgodovina slovenskoga slovstva*, I—VII, 1956—1971; *Makedonska književnost*, 1961; *Slovenska književnost 1945—1965*, 1967; А. Барак, *Hrvatska književnost*, I—II, 1954, 1960; M. Sicel, *Pregled novije hrvatske književnosti*, 1975; J. Pogačnik—F. Zadravec, *Zgodovina slovenskega slovstva*, I—VIII, 1968—1972; M. Поповић, *Историја српске књижевности. Романтизам*, I—III, 1968, 1972; J. Deretić, »Srpska književnost«,

*Književna istorija*, br. 35—37, 40, 49—50, 55, 1976—1982; M. Pavić, *Istorija srpske književnosti baroknog doba*, 1970; Isti, *Istorija srpske književnosti klasicizma i predromantizma (Klasicizam)*, 1979; P. Palavestra, *Posleratna srpska književnost*, 1972; I. Franješ—M. Živančević, *Povijest hrvatske književnosti*, 1976; A. Slodnjak, *Istorija slovenačke književnosti*, 1972; Д. Живковић, *Европски оживи српске књижевности*, I—III, 1970, 1977, 1982; J. Деретић, *Историја српске књижевности*, 1983. Д.Р.

**ISTORIJSKA DRAMA** — Vrsta drame koja prikazuje istorijske ličnosti i činjenice. Već su gr. tragičari, pored mitoloških, obrađivali i istorijske teme (npr. Frinih u nesačuvanoj drami o padu Mileta pod Persijance i Eshil u *Persijancima*). Rim. kritičari imali su poseban termin za dramu na istorijske teme (→ **fabula praetexta**), ali jedini sačuvani primer te vrste jeste *Oktavija*, koja se pripisuje Seneki. Renesansni dramatičari često su obrađivali teme iz stare i nove istorije, a neki kritičari smatrali su da svaka drama treba da bude zasnovana na stvarnim događajima, kako bi postigla veću ubedljivost dramske radnje. Ali ni antičke ni renesansne drame na istorijske teme nemaju ničeg osobenog po čemu bi se mogle razlikovati od tragedija koje su obrađivale mitološke teme. Tek se u engl. renesansi (kasni 16. i rani 17. v.) istorijska drama razvila u posebnu vrstu (→ **dramska hronika**). Prve eng. istorijske drame su razvojučene, didaktične, obojene uticajem srednjov. → **moraliteta**. Teme su najčešće iz engl., a rede iz stare i istočnjačke istorije. Prva *i. d.* je *Kralj Džon* od Dž. Bejla (oko 1548). Najznačajniji pisac istorijskih drama je Šekspir, od koga potiče ciklus od sedam dramskih hronika, u kojima su prikazane dinastične borbe u 14. i 15. v. Pored Šekspira *i. d.* su pisali i drugi elizabetinski dramatičari: Marlo (*Tamerlan, Kralj Edvard II*), T. Kid, T. Hejvud, Dž. Ford i dr. Drame na istorijske teme, naročito iz rim. istorije, pišu se u 17. i 18. v. u Španiji, Francuskoj i Engleskoj, ali se one bitno ne razlikuju od ostalih klasičnih tragedija. Krajem 18. v. u Nemačkoj dolazi do »drugog velikog procvata istorijske drame« (Lukač) u stvaralaštvu Getea i Šilera (Gete: *Gec od Berlihingena*; Šiler: *Valenštajn, Marija Stjuart*). Zajedno sa Šekspirovim »istorijama« njihove *i. d.* postaju glavni uzori u dramskoj teoriji i dramskom stvaranju romantičara, koji se u početku kolebaju između istorijske tragedije i istorijske drame kao posebnog žanra, ali je stvarna tendencija dramskog razvitka vodila ovoj drugoj. *I. d.* pišu mnogi istaknuti romantičarski pesnici: V. Igo, Manconi, Puškin (*Boris Godunov*) i

dr. Kod Srba u eposi predromantizma i romantizma takode cveta *i. d.*: St. Stefanović, J. Sterija Popović, J. Subotić, »istoričeska sobitija« P. P. Njčgoša *Gorski vijenac* i *Šćepan Mali*. U 20. v. drame na istorijske teme pišu P. Klodel, T. Eliot, Z. Anuj, A. Miler i dr., a kod nas B. Kreft, M. Crnjanski, B. Mihailović-Mihiz i dr.

Lit.: J. Ribner, *The English History play in the Age of Shakespeare*, 1957; Đ. Lukač, *Istorijski roman*, 1958 (prev.); E. Šinko, »Drama, historija i revolucija«, *Drama i problemi drame*, 1949; H. Lindenberger, *Historical Drama*, 1975; W. Keller, *Drama und Geschichte*, 1976. J.D.

## ISTORIJSKI METOD U KNJIŽEVNOJ

**KRITICI** — Kritički metod kojim se književno delo ispituje i tumači u okviru istorijskog razdoblja u kojem je nastalo. Po nekim tumačenjima (V. K. Vimsat i K. Bruks) *i. m.* je počeo da ulazi u proučavanje književnosti u 16. i 17. v., kad su stvarane brojne književne hronike — kataloški pregledi pisaca, rukopisa ili štampanih knjiga. Drugi autori (E. Vilson) dovode ga u vezu sa Đ. Vikom i njegovim ispitivanjem Homerovih epova, koje je tumačio kao izraz istorijskog trenutka i geografskih uslovnosti. Potpuniji zamah *i. m.* dobija u 18. v. shvatanjima Herdera (*Ideje za filosofiju istorije čovečanstva*, 1784—91) i biskupa Herda (*Pisma o viteštvu i romanu*, 1762), dok se najuspešnije ispoljio u pozitivističkoj kritici I. Tena, Renana i Sent-Beva, i, kasnije, u marksističkom tumačenju književnosti. *I. m.* je, dakle, usmeren na rekonstruisanje istorijske pozadine iz koje je delo izraslo — političke, socijalne, teološke, filofske, naučne — pokušavajući pri tom da u autentičnom ambijentu geneze otkrije vrednosti koje ne mogu ili ne moraju da zadovolje zahteve savremenog ukusa. U istorijskom tumačenju literature moderní, tekući ukus nije relevantan za ocenu dela; važan je jedino ukus vremena u kojem je delo nastalo i saobraznost dela zahtevima toga ukusa. Rekonstruisući istorijsku perspektivu, oživljavajući tradiciju kojoj delo pripada i konvencije na osnovu kojih je nastalo, *i. m.* ima značajno mesto u procesu širenja ukusa i upoznavanju čitalaca s prirodom i vrednostima dela koja pripadaju tradiciji.

Lit.: E. Wilson, »The Historical Interpretation of Literature«, u *The Triple Thinkers*, 1952; Đ. Daiches, *Critical Approaches to Literature*, 1956; W. K. Wimsatt, C. Brooks J., *Literary Criticism, A Short History*, 1957. D.Pu.

**ISTORIJSKI ROMAN** — Roman u kojem istorijski događaji iz bliže ili dalje prošlosti

predstavljaju osnovni prostor za preplitanje ljudskih sudbina, za njihove moralne i političke drame. *I. r.* obično ima obeležja → **društenog**, → **psihološkog** ili → **avanturističkog romana**; a u pogledu načina na koji se stvarnost u njemu predstavlja možemo razlikovati dva osnovna tipa *i. r.*: romantički i realistički. Tvorcem romantičkog *i. r.* smatra se škotski pisac V. Skot; predstavljanje prošlosti u delima pre Skotovih (→ **herojsko-galantni roman**, → **gotski roman**) bilo je neistorijsko. Skot je napisao oko 30 *i. r.* od kojih je prvi, *Veverli*, objavljen 1814. U tim romanima likovi su većim delom izmišljeni ili konstruisani na osnovu oskudnih podataka, a manjim delom istorijski; ambijent, društvene prilike i naravi predstavljaju, međutim, pokušaj rekonstrukcije stvarne istorije. U ovim romanima obrađeni su razni periodi i sredine, od vremena krstaških ratova do 18. v., od Škotske do Palestine; no junaci su uvek Škoti ili Englezi, koji su — i pored nekih realističkih crta u samim romanima — obično idealizovani ili predstavljeni s uočljivom patriotskom tendencijom. Ta idealizacija nacionalne prošlosti zapravo i predstavlja osnovnu romantičku crtu Skotovih romana. No u najboljim od ovih romana zapaža se i izvesno kritičko osećanje prošlosti; portreti nekih istorijskih ličnosti (Luja XI u *Kventinu Dervardu*, Elizabete I u *Kentivortu*, Kromvela u *Vudstoku*, i dr.) građeni su realistički. Inače, ti romani se odlikuju bogatom akcijom, zapletima i sukobima koji se često tragično završavaju; u njima su ličnosti obično podeljene na »dobre« i »zle«, simpatije pisca su dosta vidne, a ljubavna tema, karakteristična za romantičke *i. r.*, obično se tretira shematično, blede i sentimentalno. U tradiciji takvog romantičkog *i. r.* A. Puškin je pisao svoju *Kapetanovu kćer* (1836), gde lične sudbine glavnih junaka određuje jedan istorijski događaj (Pugačovljevi ustanak). Posebnom živopisnošću i slikovitosti, kao i bogatstvom epizodnih likova odlikuju se *i. r.* V. Igoa *Bogorodična crkva u Parizu* (1831) i *Devedeset treća* (1874); težnja za živopisnošću i napetošću stvara i tzv. *i. r.* »plašta i noža«, naročito u brojnim delima A. Dime Oca. Izrazit primer romantičke fantastike u *i. r.* nalazimo u delima mađarskog pisca M. Jokajia u drugoj polovini 19. v.; dok se istorijska trilogija poljskog romansijera H. Sjenkjeviča — u kojoj je najpoznatiji roman *Ognjem i mačem* (1884) — odlikuje naglašenom patriotskom tendencijom. Kod nas su *i. r.* pisali, sa mnogo idealizacije i sentimentalnosti, A. Šenoa, K. Š. Đalski, E. Kumičić, J. Veselinović i dr. U 19. v.



vidno mesto ima i realistički tip *i. r.* u kojem slikanje određenih sredina i likova ima sva obeležja realističkog književnog postupka, s posebnim usredsređenjem na društvenu i psihološku komponentu. Među takvim romanima najpoznatiji su Stendalov *Parmski kartuzijanski manastir* (1839), Tekerijev *Henri Ezmond* (1852), Tolstojev *Rat i mir* (1862–1869) i dr. Među značajnijim *i. r.* 20. v. po pravilu je jače naglašena ova realistička crta, čak i kad je reč o događajima iz bliže prošlosti, prema kojima pisac ima veoma određen stav (M. Solohov, *Tihi Don*, 1928–33, 1940), a pogotovo u delima koja projiciraju svoje teme u veoma daleku prošlost: R. Grevs, *Ja, Klaudije* (1934), *Zlatno runo* (1944); T. Vajdler, *Martovske Ide* (1948); H. Broh, *Vergilijeva smrt* (1945). Izrazito filozofsku dimenziju dobija *i. r.* 20. v. u Malroovim *Altenburškim orasima* (1943). U našoj književnosti 20. v. karakteristični su *i. r.* zaokupljeni sudbonosnim događajima bliže nacionalne prošlosti. Tako *Srpska trilogija* S. Jakovljevića i *Dan šesti* R. Petrovića obrađuju povlačenje srpske vojske kroz Albaniju u prvom svetskom ratu, a *Deobe* D. Čosića i *Lelejska gora* M. Lalića moralne dileme povezane sa zbivanjima u 2. svetskom ratu i narodnoj revoluciji. Posebne tipove modernog *i. r.* predstavljaju *Seobe* M. Crnjanskog i dela I. Andrića (*Travnička hronika*, *Na Drini ćuprija*): u njima, uz svu živopisnost evokacije prošlosti, istorija predstavlja prirodni prostor u kojem su projicirani bitni vidovi čovekove duhovne i moralne sudbine u najširem smislu.

Lit.: Љ. Недић, *Целокупна дела*, 1928–32; М. Нећајевић, *Ћланци и критике*, 1945; М. Богдановић, *Стари и нови*, III, 1949; Ј. Пасарић, »Moderni roman«, *Hrvatska književna kritika*, II, ur. А. Барас, 1951; А. Барас, *Hrvatska književnost od Preporoda do stvaranja Jugoslavije*, I, 1954; Ђ. Лукач, *Istorijski roman*, 1958; М. Шапић, *Istorijski izvori Travničke hronike*, 1962; А. Флакер – З. Шкроб, *Stilovi i razdoblja*, 1964; А. Барас, *Izabrana djela*, II, 1964; G. Nelod, *Panorama du roman historique*, 1969; K. Schröter, *Der historische Roman*, 1972; W. Schiffels, *Geschichte erzählen*, 1975; H. D. Huber, *Historische Romane in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, 1978. S.K. – D.P.

**ISTORIZAM** – Način mišljenja vezan za istoriju, posebno shvatanje koje polazi od istorije kao obuhvatne povezanosti duhovnog života, od jedinstvene individualnosti istorijskih pojava i od neprekidnog proticanja istoričnosti. U razvoju ljudskog duha preteča *i. r.* bila je ideja istorijske evolucije koju su pre svega prihvatili Viko, Montesquje, Volter, Vinkelman i Herder, a zatim teorijska razrada doživljaja

kao »pračelije istorijskog sveta« (Diltaj), koju je prvi započeo Šlajermaher. Značajni podsticaji dolazili su kako od ideje individualiteta u → **klasicizmu** i u → **romantizmu** 18. stoleća (Šeftsberi, Herder, Gete), tako i od obnove univerzalno-istorijske teorije koja je potekla od Hegela. Istorijska škola romantizma i istorijsko-kritičko istraživanje izvora odraz su istorijskog idealizma. Ovaj je imao za posledicu da je smisao i shvatanje istorije postalo mnogo tananije, ali je ujedno doveo i do širenja istorijskog relativizma u odgovarajućim naukama. U 19. stoleću mnogi pravci u humanističkim naukama prihvatili su istorijski metod, na primer nauka o književnosti, pravne nauke, ekonomika i teologija. Također i istorija umetnosti oblikovala je svoju istorijsku metodu, a u filosofiji je, pod uticajem Vindlbanda i Rikerta, istorija postala središte nauke o kulturi, pa se područje istorijskog gledanja proširilo na sve nauke van prirodnih nauka, što je ujedno i vrhunac *i. r.* No u novije vreme je *i. r.* u svojoj problematici postao predmet istoriografije, pa premda se istorijski metod smatrao kao definitivno izgrađen, ipak je tek *i. r.* omogućio istoriografiju shvatanja istorije zasnovanu na posmatranju razvoja ljudskog duha. U ovom smislu značajni su u Italiji Kroče (storicismo assoluto), u Nemačkoj ovaj oblik psihologije koji je nastojao da posluži kao sredstvo za saznanje sveta koje će biti nezavisno od istorijskog metoda (Diltaj). No tek je marksizam u *i. r.* uključio pojam o klasama, pa marksističko shvatanje *i. r.* znači kritiku kako istorijskog razmišljanja pozitivizma, religioznog shvatanja Kerkjegora i filosofije egzistencije, tako i Ničeovog antiistorizma. Istorija književnosti duguje *i. r.* istorijskoj školi prve istorijske prikaze isključivo literature (kod Nemaca G. Gervinus), jer do tada se o pojavama u književnosti govorilo u okviru opšte istorije, a sada se izdvajaju pojedine pesničke ličnosti, one se kritički ocenjuju, no još uvek ne sa estetskog stanovišta, već više iz etičko-političkog ugla.

Lit.: W. Dilthey, *Einleitung in die Geisteswissenschaften*, 1883; Isti, *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*, 1961<sup>2</sup>; E. Troeltsch, *Der Historismus und seine Probleme*, 1961<sup>2</sup>; Isti, *Der Historismus und seine Überwindung*, 1924; K. Mannheim, »Historismus«, *Archiv für Sozialwissenschaften und Sozialpolitik*, 1924; B. Croce, *La storia come pensiero e come azione*, 1938; K. Heussi, *Die Krisis des Historismus*, 1932; F. Meinecke, *Die Entstehung des Historismus*, 1959<sup>3</sup>; K. Kosik, »IstORIZAM i istoricizam«, *Dijalektika konkretnog* (prev.), 1967. Z.K.

**IVANJSKE PESME** — Pripadaju krugu letnjih obreda vezanih za proslavljanje dugodnevice (22. jun). Prastaro praznovanje primilo je neke neznatnije odlike hrišćanstva i vezalo se za dan Jovana Krstitelja, koji pada u to vreme. O praznovanju najdužeg dana kod mnogih evropskih naroda postojao je običaj paljenja vatri, kotrljanja točka, pletenja venaca (što sve simboliše sunce u zenitu): to se održalo sve do novijih vremena. Vatre radnice imale su, po starom verovanju, moć zaštite ljudi i stoke od zla i bolesti. Tokom prošloga v. u mnogim krajevima naše zemlje, osobito u kajkavskom delu Hrvatske i u Sloveniji, palile su se vatre uoči Ivanjdana, tzv. »ivanjski krijesovi«, koje mladež uz igru i pesmu preskače. Iz ovih krajeva je zabeležen znatan broj pesama vezanih za taj običaj. U istočnim krajevima naše zemlje palili su vatre uoči Ivanjdana i Petrovdana stočari oko torova. Znatno je manje zabeleženih *i. p.* iz ovih krajeva, mada u nekim drugim vrstama lirskih narodnih pesama, npr. ljubavnim, nalazimo ostataka ovih pesama, koje su se, kao i većina obrednih, u novije vreme pretapale u ljubavne. Ivanjdan, Ivan Kupalo, praznuje se kod svih Slovena; najstariji pomen nalazi se u pisanim ruskim spomenicima polovinom 13. v. (V. i → **obredne pesme**).

Lit.: V. Караџић, *Живот и обичаји народа српскога*, 1867; А. А. Потебня, *О некоторых символах в славянской народной поэзии*, 1914; П. Г. Богатырев, *Русское народное поэтическое творчество*, 1956; С. Г. Баранов, *Русское народное поэтическое творчество*, 1962; В. Ляткович, *Народна књижевност I*, 1967; В. Недић, *Антологија народних лирских песама*, 1969. R. P.

**IZDANJE** (lat. *editio*) — Nije terminološki jasno određen pojam, te može značiti kako posve novo izdanje tako i nepromenjeno izdanje već postojećeg izdanja (na primer u licenci, u okviru književnih zadruga) ili oblik edicije koji se spoljašnjim odnosno izdavačkim obeležjima razlikuje od nekog već postojećeg izdanja; na primer kvart izdanje, pojedinačno izdanje, jubilarno izdanje, skraćeno izdanje, školsko izdanje i dr.; no još više se primenjuje na tomove jednog izdanja koje spoljnom opremom, formatom ili kvalitetom i dr. odstupaju od tomova u drugom izdanju; na primer izdanje u jednom ili u više tomova, u povezu ili broširano, u platnu ili koži, luksuzno izdanje, džepno izdanje, izdanje za narod, izdanje za ljubitelje, na posebnom papiru itd. V. i → **kritičko izdanje**, **prvo izdanje** (→ **editio princeps**), **poslednje izdanje** (→ **Ausgabe letzter Hand**). Z.K.

**IZGUBLJENA GENERACIJA** (eng. *The Lost Generation* — *Lost dženererjšn*) — Naziv za grupu am. pisaca koja se javila neposredno posle I. svetskog rata i koja je u toku prve poratne decenije izražavala na razne načine umor, gađenje, razočaranje i protest protiv rata i protiv vrednosti predratnog građanskog društva koje su se pokazale lažne — ali protest sa malo pozitivne sadržine, ciničan i rušilački. pisci koji su pripadali toj grupi, i među kojima se ističu E. Hemingvej, Dž. Dos Pasos, S. Luis, F. Skot—Ficdžeraid, G. Stajn, živeli su većinom u Parizu, kao dobrovoljni izgnanici iz svoje zemlje, prezirući njen mlogradanski duh (koji je najbolje opisao S. Luis u *Bebitu* i dr. svojim romanima). Inače, njihove stvaralačke fizionomije bile su različite i oni su kasnije pošli raznim putevima; *i. g.* je naziv koji opisuje samo njihov zajednički stav (a i opštu atmosferu tih godina među am. intelektualcima), a ne i neke zajedničke književne osobine.

Lit.: M. Cunliffe, *The Literature of the United States*, 1955; J. W. Aldridge, *After the Lost Generation*, 1958, M. Cowley. D.P.

**IZOHRONIZAM** (gr. ἴσος — jednak i χρόνος — vreme) — U antičkoj metrici vremenski jednako trajanje → **stopa**, građenici na jednakom broju → **mora**. Po teoriji → **takta** jednako trajanje izgovora (na osnovu prilagođavanja → **tempa**) ritmičkih grupa u napevnom narodnom stihu i u tonskim stihovima, bez obzira na broj slogova u grupi, odn. taktu. Ž.R.

**IZOKOLON** (ἰσοκόλον, od gr. ἴσος — jednak, κόλον — dio) — Termin antikne → **retorike**, jedna od triju → **Gorgijanskih figura** koja se sastoji od slijeda paralelno građenih rečenica ili bar dvočlanih rečeničnih dijelova (→ **paralelizam**). Paralelni dijelovi treba da imaju isti broj riječi, dok broj slogova i njihova kvantiteta ne igra ulogu. U *i.*-u red riječi ne mora biti potpuno jednak, npr.: »Satis eloquentiae, sapientiae parum« (»dovoljno rječitosti, razboritosti malo«, Salustije, *Bellum Catilinae* → **hijizam**). Po značenju članovi *i.*-a mogu biti bilo sinonimni, bilo antitetični, bilo uzajamno vezani odnosom → **poređenja**. Z.Š.

**IZOMETRIČAN** (gr. ἴσος — isti i μέτρον — mera) — Istog → **razmera**, tj. sastavljen od istog broja → **iktusa** odnosno → **stopa** (»ravnostopni«), a u fr. silabičkoj versifikaciji — slogova, te je u tom smislu sinonim za → **izosilabičan**. Po nekima izraz *i.* treba da se odnosi samo na → **kvantitativnu versifikaciju**,

u kojoj su stihovi izohroni (→ **izohronizam**).  
Up. → **heterometričan** i → **monometričan**.  
Ž.R.

**IZOMORFIZAM** (od gr. ἴσος – isto, jednako i μορφή – oblik, forma) – Kada dva ili više objekata imaju istovetnu strukturu, za njih se kaže da su izomorfni. Termin se u svom pravom i strogom značenju uglavnom upotrebljava u matematici i matematičkoj logici, a mogao bi se simplifikovano definisati kao potpuno, uzajamno i jednoznačno preslikavanje dvaju skupova (→ **model**). Kad je, međutim, odnos između dva skupa takav da se dva ili više sastavaka iz skupa koji služi kao original preslikavaju pomoću jednog sastavka u skupu koji služi kao slika, onda se u matematičkoj logici ne govori o *i.*, nego o *homomorfizmu*. Upotrebljava se i treći termin *homologija*. To je slučaj kada se izučavanje odnosa između dva ili više objekata ne zaustavlja na uočenoj prosto analogiji, nego se otkriva analogija između njihovih struktura. Homologija se može odrediti kao analogija između struktura. Kad bi se strogo upotrebljavali termini, u nauci o književnosti moglo bi se uglavnom – ili bar u većini slučajeva – govoriti jedino o homologiji. Ipak, pod uticajem → **kibernetike**, termini *izomorfizam* i *homomorfizam* upotrebljavaju se dosta često, a pri tome se podrazumeva da ih ne treba shvatati u strogom matematičkom značenju.

Lit.: → **Kibernetika**, → **model**. N.P.

**IZOSILABIČAN** (gr. ἴσοσύλλαβος – jednako složan) – Iz istog broja slogova. Odnosi se u prvom redu na → **silabičku versifikaciju**, u kojoj se samerljivost stihova zasniva na ponavljanju istog broja slogova. Sinonim → **izometričan**. I u srphrv. → **silabičko-tonskoj versifikaciji** stihovi su obično izosilabični, rede → **heterosilabični**, odnosno → **heterometrični** – regulisani, od kojih treba razlikovati → **mešovite stihove**. Ima tvrđenja da se u usmenoj poeziji *i.* kao → **konstanta metrička** javlja zbog redaktorskih (npr. Vukovih) intervencija.

Lit.: M. Тошић, »Изосилабизам у српскохрватским десетерачким песмама«, *Анали Филозофског факултета* (Београдски универзитет), knj. XII, 1976, 511–39; → **versifikacija**; → **silabička versifikacija**; → **silabičko-tonska versifikacija**. Ž.R.

**IZOSTROFIČAN** (od gr. ἴσος – isti i → **strofa**) – Odnosi se na pesmu u kojoj su sve strofe, u prvom redu, istovrsne po broju stihova (npr. pesma u → **katrenima**), pri čemu u silabičko-tonskoj versifikaciji one mogu da budu: a) → **izometrične**, tj. sa stihovima koji

imaju isti broj → **iktusa** (→ **stopa**), npr. četvo-roitusni trohej, što ne znači da imaju i isti broj slogova; b) → **heterometrične**, tj. sa stihovima koji imaju različit broj iktusa, i to u regulisanom smenjivanju; c) u obliku → **logaeda**. Pod a) i b) »metrički« podrazumeva dužinu stiha, tj. → **razmer**, a ne vrstu → **metra**. Suprotno → **heterostrofičan**. Ž.R.

**IZOTONIČAN** (gr. ἴσος – jednak i τόνος – ton, akcentat) – Odnosi se na stihove sa istim brojem akcenata. U sistemu → **tonske versifikacije** stihovi su *i.* jer se njihova samerljivost zasniva na jednakom broju akcenata (npr. → **akcenatski stih**). Ž.R.

**IZRAZ** – Termin → **nauke o književnosti** u opreci s terminom utisak (dojam), a u poetici B. Kročea on označava bit književnoga stvaranja. Svom unutrašnjem doživljavanju pisac mora naći pogodan *i.* u jezičkoj građi; od njegove sposobnosti da to učini zavisiće snaga njegova djelovanja na čitaoca. U prijelazno doba razvoja književnosti novo osjećanje života nije uvijek nalazilo pogodan *i.*, pa se književna djela koja su nosila u sebi opreku starih izražajnih sredstava s novom idejnom sadržinom nisu mogla održati, npr. Volterove drame. U teoriji *i.* (*expression theory*) postoji kolebanje između značenja u psihologističkom shvatanju kao izlivanja duševnog sadržaja ili kao uživljavanja (*Einfühlung*) našeg ljudski značajnog, naročito emocija u umetničko delo ili estetski predmet i *i.* kao specifičnog duhovnog oblika što u umetnosti prevazilazi svaki »naturalistički haos« (G. Ben) i kao subjektivno snažni način pisanja (→ **ekspresionizam** u književnosti) koji po piševojoj ideji uveliko prevazilazi sve što je objektivno, realne životne okolnosti, postojeću stvarnost.

Lit.: K. Schultze – Jahde, *Erlieben und Ausdruck*, 1929; Th. Spoerri, *Der Weg zur Form*, 1954.

Z.Š. – M.D.

**IZRAŽAJNOST** – Osnovna osobina pjesničkoga jezika, za razliku od svakidašnjeg, kolokvijalnog; da bi izražajnim sredstvima samoga jezika pred unutrašnjim pogledom čitaoca pisac izgradio svijet svoga djela u njegovoj totalnosti, on mora nastojati da svom jeziku dađe maksimalnu *i.* koja će čitaoca iz njegova svakodnevnoga svijeta prenijeti u svijet književnog djela. U tu svrhu pisac posvećuje najveću pažnju svom rječniku, kako u pogledu značenja i afektivnoga tona riječi, tako i u pogledu njihove → **glasovne simbolike** i sintaktičke povezanosti. U → **kompoziciji** djela on izborom i poretком prikazanih pojedinosti

pojavnoga svijeta tvori od njih karakteristične pojedinosti svijeta svoga djela. V. i → **intenziviranje**.

Lit.: K. Schultze—Jahde, *Ausdruckswert und Stilbegriff*, 1930. Z.Š.

**IZREKA** — Izraz u obliku formule, metaforički iskovan oblik govora, većinom pomoću slika idiomatičkog karaktera (→ **idiom**). U 19. v. »u običaj uzeta reč« (kod S. Novakovića, S. M. Ljubiše). Po Bauzingeru, mogu se izdvojiti tri glavne funkcije *i.* u sistemu metaforičke stilistike. Prva je funkcija preterivanja i preuveličavanja, pri čemu se računa sa → **hiperbolom** i reči se ne shvataju bukvalno (za mršava se kaže: »Sve mu loj kosti iščerao napolje«; vitalnost žene se označava *i.*: »U žene ima devet duša«; bes *i.*: »Iščerao ga iz kože«, tačnost tvrđenja *i.*: »Evo moje glave«). Druga funkcija, suprotna prvoj, jeste funkcija → **eufemizma**. Može ublažavati neku strašnu realnost, sadržavajući i elemenat magičnog (za umrla se kaže: »Otišao u Nedođin«, »Otišao na istinu«). Nizom slika se može konkretizovati apstraktni pojam (npr. za pojam *nikad*: »Kad gavran pobeli«, »Kad se rodi na zapadu sunce«); može se umanjiti uvredljivost nekog izraza (za lude se kaže: »Lak je ispod kape«). Treća funkcija bila bi svodenje jednog stanja stvari ili akcije na što manji broj reči (*i.* »Adamsko koleno«, »kao dodola«, »neslan čovek«, »nokat i meso«, konkretizuju i sažimaju opširna objašnjenja). Sve tri funkcije mogu biti spojene u jednoj *i.* »Devete pečke žarilo«, kaže se za čoveka koji drugome nije nikakav rod, a ovaj izraz ujedno sadrži i funkciju eufemizma, i karikiranja i sažimanja. — U *i.* spadaju i drugi govorni oblici čvrste, tradicionalne forme. Takva su poređenja po sličnosti: »rumen kao ruža«, »visok kao bor«, »bi-star kao suza«, »čuva ga kao oči u glavi«; zatim poređenja po suprotnosti sa nijansama humora: »ljut kao ovca«, »siguran kao vrbov klin«. Ukoliko poređenje sadrži neko poslovično zapažanje, najčešće je u sažetom i ritamski organizovanom obliku (npr., *i.* iz 17. v. »Mač kao medom pomazan«), može nastati i na osnovu → **anegdote**, → **priče** (»Dosjetljiv kao Šijak«), biti aluzija na književno delo, istorijsko lice ili događaj (»Osta kao ćuprija na Višegradu«, »Prošao kao Janko na Kosovu«). U *i.* bi spadale i izvesne narodne, dijalekatske sintagme, kao dubleti: »sito i rešetok«, »ni kriv ni dužan«, »s koca i konopca«, »trice i kućine«, »sastalo se zlo i gore« itd. U *i.* spadaju i uobičajeni izrazi, kao: »vatreno krštenje«, »slika zdravlja«; navodi iz stranih jezika: »hic et

nunc«; konvencionalne fraze, »ne budi primijenjeno«, »da si živ i zdrav«, itd.; zatim nadimci ili imena koji sažimaju karakteristične osobine ljudi ili mesta: »Šijaci«, »Skadar na Bojani«, itd. Up. i → **apoftegma**, → **sentencija**.

Lit.: M. Клежевић, *Антологија народних умотворина*, 1957; A. Jolles, *Einfache formen*, 1958<sup>2</sup>; B. Латковић, *Народна књижевност*, I, 1967; H. Bausinger, *Formen der »Volkspoetik«*, 1968. N.M.

**IZVEŠTAČENOST** — Domaći izraz za »artificijelnost« od lat. *artificium* — veština, umešnost, u stilu označava svjesno stilsko → **intenziviranje** neadekvatnim i neskladnim sredstvima tako da taj postupak djeluje neprirodno i neumjetnički. *I.* se u književnom djelu može očitovati i u izgradnji fabule, u kompoziciji djela, u crtanju likova, a i u neskladnom isticanju idejnosti. Z.Š.

**IZVOD** — 1. Sažeto izlaganje sadržine nekog većeg dela, ili kratak istorijski pregled događaja, popularno još u antičkoj književnosti. Od velikog su značaja sažeta izlaganja iz obimnih naučnih dela. Takve *i.* često prave sami autori. — 2. *I.* je često sinonim za → **citāt**. Up. → **epitoma**. Sl.P.

**IZVOR** — 1. Materijal sadržan u pisanoj reči ili usmenom predanju kojim se pisac koristi kao građom (→ **građa**) svog dela. Tradicionalni *i.* književnih dela bile su → **mitologija**, → **legende** i istorijski zapisi. Tako je gr. mitologija osnovni *i.* gr. drame; antička književnost i hrišćanska mitologija *i.* mnogih srednjovekovnih i renesansnih književnih dela; Plutarhovi *Uporedni životopisi i.* nekih Šekspirovih drama itd. *I.* dela romantičke književnosti često se nalaze u legendama i spisima srednjeg v.: Šatobrijan (*Genije hiršćanstva, Atala*), V. Igo (*Bogorodična crkva u Parizu*). Novija književnost koristi najrazličitije mitološke, književne i istorijske *i.* (T. Man, Džojls, Eliot i dr.). Moderno korišćenje vrlo raznovrsnih *i.* ogleda se u novijem istorijskom romanu, a kod nas naročito u delima I. Andrića, kao i u Selimovićevom romanu *Derviš i smrt* (stare hronike, *Kuran* i dr.). — 2. Materijal sadržan u veoma različitim dokumentima (pisma, dnevni, beleške, faksimili pojedinih verzija teksta, zapisi savremenika i dr.) koji služi za rasvetljavanje piščevog života i dela, ili neke književne epohe.

Lit.: P. Van Tieghem, *La question des méthodes en histoire littéraire*, 1931; M. Šamić, *Istorijski izvori »Travničke hronike« Ive Andrića*, 1962. B.M.—S.K.

**IZVORNOST** — Karakteristika književnog stvaranja, koje, negativno određeno, nije posredovano refleksijom o metodi, vezom za neku postojeću književnu školu, pomodni pravac ili uopšte za neku važeću umetničku ili estetsku normu. U pozitivnom određenju, u filozofiji pesništva, izvornost je karakteristika najveće poezije, u kojoj se izražava suština samog pesništva, čiji je supstancijalni govor u stanju da izrazi celinu i jedinstvo subjektivnog i objektivnog, da izrazi najdublje snage epohalnog istorijskog zbivanja, da antecipatno zahvati totalitet ljudskog humanuma, da kroči tamo gde ljudski razum nije kročio, da ukloni

ideološke pristrasnosti i otkrije najdublje istine ljudskog postojanja. — Pogrešno je misliti da su prvobitni istorijski književni izraz i anonimna narodna književnost uvek izvorni, jer upravo za njih važe vrlo stroge ili uhodane norme umetničkog stvaranja. »Blizina izvoru« pre karakteriše početke jedne nove epohe književnog stvaranja, kada se odbacuju dotada važeće norme i oseća neposrednost u odnosu prema prirodi i sl. U poznim epohama izvorni književni izražaj je onaj koji se ne povinuje ustaljenim obrascima i paradigmama u umetničkom stvaranju. M.D.

# J

**JAČKA** (*dijačka, dačka*) – U severozapadnim oblastima srphrv. jezičkog područja, osobito kod Hrvata u Gradišću i kod Bunjevaca u okolini Subotice, znači pesmu koja se peva, a glagol *dijačiti, jačiti – pevati*. P. Zrinjski (1621–1671) u svome delu *Adrijanskoga mora sirena* navodi da ptica *dijače*. U ostavštini F. K. Frankopana (1643–1671) nalaze se pesme slične narodnim koje je označio kao »dijačke junačke«. P. Riter Vitezović (1652–1713), nazvao je jednu svoju pesmu »Senjčica, ali ti dijačka od senjskoga na morju junaštva«. U mad. jeziku već od 13. v. *dijak* se upotrebljava u značenju *pesnik*. Narodne pesme gradišćanskih Hrvata koje je sabrao F. Kurelec nazivaju se *Jačke* (1871).

Lit.: V. Latković, »О певачима српскохрватских народних песама до краја 18. в.«, *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*, 1954, XX, 3–4; M. Bošković–Stulli, *Usmena književnost*, 1978. R.P.

**JADIKOVKA** – Vrsta → **tužbalice**, koja izražava žalost za nekadašnjim lepim životom ili za izgubljenom otadžbinom (zavičajem) (Ovidijeve pesme *Tristta*), za odsutnim draganom ili za pokojnikom (→ **epikedejon**, → **trenodija**, → **elegija**). D.Ž.

**JAKO VREME STIHA** → **Arza**, → **Iktus**

**JAMB** (gr. ἰαμβος, up. ἰαμβιζειν – rugati se) – 1. U *antičkoj* → **metrici** metrička stopa sastavljena od jednog kratkog i jednog dugog sloga (U–). Prema jednoj verziji *j.* je dobio ime po Jambu, sinu nimfe Eho i boga Baha;

po drugoj prema imenu mitske carske služavke Jambe koja je pevala tužnoj Demetri vesele pesme jakim jampskim razmerom. U prvo vreme u staroj Grčkoj ovim razmerom sastavljeni su satirični stihovi (rugalice) pa se i poezija prema tome delila na herojsku i jampsku. Jampskim metrom pisali su Arhiloh, Simonid, Hiponakt Efeski. Od 5. v. pre n.e. upotrebljavan u dramskim dijalozima. U gr. poeziji jampski stihovi bili su organizovani po metru, tj. po dve jampske stope činile su dipodiju (= metar). U starolatinskoj poeziji, međutim, jampski (kao i trohejski) stihovi nisu organizovani po metru, nego po stopama. Otuda lat. nazivi stihova po broju stopa (jampski → **senar**, → **septenar**, → **oktonar**). Srednjovekovni lat. *j.* ima silabičko-tonske odlike. Trimetar s akcentima na 4. i 10. slogu postaje prototip, fr. dekasilaba (→ **deseterac**) i ital. → **endekasilaba**. V.Je.

– 2. U → **silabičko-tonskoj versifikaciji j.** je po tradicionalnoj definiciji dvosložna stopa sa prvim slogom neakcentovanim, a drugim akcentovanim (U–). To znači da parni slogovi u jampskim stihovima predstavljaju jako vreme (→ **iktus**, → **arza**), a neparni slabo vreme ili međuiktusne intervale. Tako se *j.* može definisati kao stih u kome se izmenjuju iktusi na parnim slogovima sa slabim vremenom na neparnim slogovima. Primer stiha sa tri iktusa (»trostopni« *j.*) u J. Hlića iz 1849. g.:

I sūnce kōje sīnū	U – U – U – U
K'ō vječnī bōžji rāj,	U – U – U – U
Zar tākō nāglo minū	U – U – U – U
Živōta tvōga krāj.	U – U – U – U

Neparni stihovi su → **hiperkatalektični** (sa ženskom → **klauzulom**), a parni → **akatalektični** (sa muškom klauzulom). U uobičajenoj srphrv. terminologiji to je **jampski** → **sedmerac** kombinovan sa → **šesteracem**. Utvrđeno je da neki iktusi više, a neki manje privlače akcente reči. U navedenom primeru ostvareni su (akcentom) svi iktusi. Obično, međutim, poneki akcentat izostane, što čini ritam raznovrsnijim. Tako je u sledećim stihovima Vojislava Ilića sa pet iktusa (»petostopni« jamb) i → **cezurom** iza petog sloga: Na mōru bŭrnomo // lŭdskōga žīvōta / U mēni vēra // gŭbŭ se i mrē. Prvi stih je hiperkatalektičan, drugi akatalektičan. Obično se to zove **jampski** → **jedanaesterac** kombinovan sa → **desetercem**. U oba stiha ostvareni su svi akcenti na parnim slogovima, izuzev na 8. slogu (»izostao« akcentat ili »neostvaren« iktus). U zavisnosti od prirode pojedinih jezika akcenti mogu da se, pod određenim uslovima, nađu manje ili više i na neparnim slogovima (»vanshemi« akcenti na slabom vremenu). Takav je slučaj obično s akcentovanim jednosložnicama, ali se javlja i u drugim slučajevima, manje u ruskom, a više u nemačkom, engleskom i srphrv. stihu. U srphrv. jambu najčešće se pomeraju akcenti na početku polustihova, npr. u jedanaesterca. A. Šantića: Prōšla je bura, // stišale se strasti... I mrtvo lišće // po hŭmkama pada. U prvom stihu vanshemi akcentat pada na prvi slog (→ »horijamb«) u drugom na sedmi. Zove se i »pomereni akcentat« ili »pomereni« iktus. → **Prozodija** srphrv. jezika omogućava jampski stih. U umetničkom pesništvu, on je dobijao podsticaj uglavnom sa strane, ali u narodnoj poeziji postoje ne samo strukturalne mogućnosti nego i primeri ili prototipovi gotovo svih jampskih stihova. Ovo naročito u *nesimetričnom* → **osmercu** i u jednoj varijanti *simetričnog* (lirskog) → **deseterca**, oba sa cezuruom iza petog sloga. Evo osmerca: *Utopi prsten // ŭ more – Za njime mlada // plovila – A grozne suze // ronila, – A ljuio sebe // kun'jaše*. Osim pomećenog prvog akcenta (na prvom slogu), shema jamba je potpuno ostvarena, s tim što izostaje akcentat na 8. slogu. Narodnom pesniku više odgovaraju jednostavnije strukture (ovde dvosložnica između dve trosložnice, tj. 3+2+3). Kasnije će se u umetničkoj poeziji ostvarivati i četvrti iktus. – Izgrađen umetnički jamb u srphrv. poeziji po pravilu ima cezuru iza petog sloga i akcente na parnim slogovima. Izuzetak predstavlja početak stiha i drugog polustihova, gde se akcentat često pomera na prvi odnosno sedmi slog. U jampskom jedanaesterca akcentat ne sme da pada na poslednji slog, a

na petom slogu se izuzetno javlja. Pesnici sa istančanim osećanjem za ritam strogo izbegavaju akcente i na trećem i na devetom slogu. Cezuru neki čuvaju iza petog sloga, drugi je pomeraju iza četvrtog, a poneki i ukidaju. U prvom polustihu jamba najčešće dolazi trosložnica sa dvosložnicom iza sebe. Obična je pojava i petosložnica na tom mestu. Kad je cezura pomerenjena iza četvrtog sloga, onda obično iza trosložnice dolazi jednosložnica ili se polustih ispunjava četvorosložnicom s akcentom na drugom slogu. Za ritam srphrv. jamba je značajnije ostvarenje drugog iktusa (na 4. slogu) nego prvog (na drugom slogu). U drugom polustihu mogu da se kombinuju različiti tipovi akcentatskih celina, npr. u jedanaesterca: 2+2+2, 4+2 (rede 2+4), 3+3, 1+3+2, 2+1+3. Prema njihovim kombinacijama dobrim delom se razlikuju individualni ritmovi pojedinih pesnika. Unutrašnje → **granice reči** (akc. celina) obično padaju ispred jakog vremena, npr. u jedanaesterca:

U ŭ U / ŭ U // ŭ UUU / ŭ U  
U ŭ U / ŭ U // ŭ UUU / ŭ U

U vezi s tim srphrv. jamb ima uglavnom silazno → **fraziranje**: »Od svoje // majke // ko će | naći | bolju?! | A majka | vaša // zemlja vam je | ova«. Pesnici su to razbijali drukčijim kombinacijama akc. celina, pomeranjem cezura, a najčešće pomeranjem akcenta sa šestog sloga na sedmi. Uostalom, ni u drugim silabičko-tonskim sistemima ne ostvaruje se redovno uzlazno fraziranje. Ljermontovljevi stih: »Испáюот вóлны, вѣтер свѣцет« očigledno ima silazno fraziranje, pa ipak je to četvoroiktusni jamb, kao kod V. Ilića: »Sa surih gora magla stiže«. Svojim kontratrohejskim tokom i usporenijim → **tempom** srphrv. jamb se bitno razlikuje od → **troheja**.

Lit.: → **Metrika, antička**; → **versifikacija**; → **silabičko-tonska versifikacija**; M. Турчин, »Јампски стих у српском песничтву«, *Српски књижевни гласник*, 1914, књ. ХХХІІ, св. 12, 905–915; С. Матић, »Принципи уметничке версификације српске«, *Годишњак Николе Чутића*, ХХХІХ–ХЛІ, 1930–1932; Р. Кошугић, *О тонској метрици у новој српској поезији*, 1941; К. Тарановски, »О Кркљчеву преводу Пушкинова Моцарта и Салијеријас«, *ЈФ*, 1952, књ. ХІХ, 47–86; К. Тарановски, »Принципи српскохрватске версификације«, *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*, 1954, књ. ХХ, св. 1–2, 14–28; М. Франчевић, »О неким проблемима нашега ритма« (...), *Rad JAZU*, 1957, књ. 313, 5–187; Д. Живковић, *Ритам и песнички доживљај*, 1962; С. Матић, »Стих Николе Боројевића«, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, 1966, књ. ХІV/2, 209–214; В. М. Жирмунский, »О национальных





smama 1973. g. nalazi se jedna sa 14 muških klauzula («Imbro i Fata»), tj. 14 stihova sa ostvarenim šestim iktusom. Tročlan *j.* se javlja i u srpskoj gradanskoj poeziji (npr. u pesmi koja počinje: »Čarna gora // sva se liskom // lelejek«, 14 katrena bez muške klauzule u *Antologiji* B. Marinkovića). Ima ga i u predbrankovskoj poeziji (npr. u pesmi Jeft. Jovanovića koja počinje: »Primi ovaj // zlatan persten, // Ančice«, u → **heterometričnoj** strofi, u *Antologiji* M. Leskovca). Ima jedna pesma u tročlanom *j.* u V. Ilića («Opomena», četiri katrena, dva muška završetka, ostalo daktilski). — 2. A) Redak tip trohejskog petoiktusnog stiha sa cezuruom iza šestog sloga i daktilskom klauzulom, zbog čega ispred nje obavezno dolazi dvosložnica (6//2+3). Zato u drugom polustihu svi akcenti padaju na neparne slogove, a formira se i stalna granica iza osmog sloga, po čemu je srodan tročlanom *j.* Nalazimo ga u Matoševoj pesmi »Jesenje veče«: »Monotone sjene // rjekom / plivaju«. Prototip mu se javlja u 18. veku, ponekad sa obrnutim redosledom akcenatskih celina u drugom polustihu (6//3+2) ili pomešan sa tročlanim *j.*, pa i sa tročlanim → **trinaestercem**. U Vidakovića se kombinuje sa simetričnim *trohejskim* → **dvanaestercem**. — B) → **Katalektički** šestoiktusni trohejski stih, obično kombinovan s → **akatalektičkim** dvanaestercem, ali i samostalan (u celoj pesmi), npr. u N. Grujića («Moj grob»), u Preradovića («Mujezin»), ili u 20. veku u Pandurovića («Tako će biti»; »Veze«). — 3. **Jampski jedanaesterac** — petoiktusni → **jamb** obično sa ženskom klauzulom (→ **hiperkatalektičan**) i cezuruom iza petog sloga, npr. u Disa: »Sad nemam više // očiju za duge, — Za vedre boje // oblaka i snova«. Neki pesnici pomeraju cezuru iza četvrtog sloga, npr. Rakić: »O, šta je to // što mene veže sada — Za jednu put, // za jedan oblik tela«. F. Marković u dramskom stihu ukida cezuru. Često se u jamskom *j.* akcenat pomera na početku polustihova, npr. u Šantića: »Mi znamo sudbu // i svđ što nas čeka, — No strah nam neće // zalèditi grudi! — *Vòlovi* jaram trpe, a nè ljudi...« Ili u Goranovoj »Jami«: »Od kaplja dana bijesni oganj pali — *Kŕvavu* zjenu // u *mòzgu*, ko ranu«. Ređe se akcenat pomera na treći ili deveti slog (npr. jampske dvosložnice kao gore u Šantićevom stihu: *a nè*). Na petom slogu izbegava se akcenat višesložne → **akcenatske celine** (dva i više slogova) i samostalne jednosložnice, inače remeti jampski ritam. Ipak se ne isključuje na tome mestu pojava, sasvim retka, akcenta jampske dvosložnice, pa i samostalne jednosložnice. Sa cezuruom iza

petog sloga ne podudara se uvek → **polukadencu**. U trećem od navedenih Šantićevih stihova cezura je kao granica reči sačuvana iza petog, a polukadencu je pomerena iza sedmog sloga. Petosložni polustih u *j. j.* najčešće je ispunjen trosložnom i dvosložnom akcenatskom celinom (3+2), često i petosložnicom. U šestosložnom polustihu upotrebljavaju se razni tipovi akcenatskih celina, prema čijim se kombinacijama dobrim delom razlikuju individualni ritmovi. → **Granice reči** padaju pretežno ispred iktusa (parnih slogova), te je → **franziranje** uglavnom silazno. Ritam se varira pomeranjem akcenata, kombinovanjem akcenatskih celina, kao i pomeranjem cezure, naročito u predbrankovskom i Brankovom *j. j.* Ipak su je neki pesnici čak i 20. veka čuvali iza petog sloga kao → **konstantu**. — **Jampski j.** je osnovni jampski stih u srpskoj i hrvatskoj poeziji. Prototip mu se nalazi u usmenoj poeziji. Prvi zapisi takvih stihova i iz usmenog i iz pisanog pesništva odnose se uglavnom na petnaesti i šesnaesti vek. U Vukovim pesmama *j. j.* javlja se samo kao zalutao među ostale stihove (izuzev pesme »Djevojke pripijevaju momcima«, u kojoj u pet *j.* variraju dve reči, dok se ostale ponavljaju: »Brala bi' sasu, // ljubila bi' Vasu«). U drugim zbirnama, iako retko, nalaze se pesmice u celini ispevane u *j. j.* (npr. »Mara je grožde // u maramu brala, — Oj Maro, Maro, // moje jagnje malo«). Poznati su i stihovi popularne pesme koja se peva: »Koji će koju, // ja ću moju Boju«. Varijanta jedne Vukove peteračke pesme nalazi se na drugom mestu zabeležena u obliku jampskog *j.*: »Devojko moja, // napoj-de mi konja, — Ne mogu sama, // popala je tama... Ima nešto jampskog *j.* i u srpskoj gradanskoj poeziji. U srpskoj predbrankovskoj poeziji taj stih se rada od 17. veka, a izgrađen se javlja dvadesetih godina 19. veka. Imao je četiri podsticaja sa strane: ruski silabički *j.* 17. veka, antičke razmere (Safin i Alkejev *j.*), nemački pa ruski petostopni jamb i italijanski endekasilab. Kao već izgrađen jampski stih pod nemačkim uticajem ima stroži raspored akcenata (u predbrankovskom i u Brankovom stihu). U jeku srpskog romantizma i narodnog troheja bio je potisnut. Ipak je u njemu Zmaj ispevao dvadesetak pesama sa nekoliko stotina stihova. Kao što je Kostić afirmisao *jampski* → **dese-terac**, tako je V. Ilić afirmisao jampski *j.* Početkom 20. veka, zajedno sa trohejskim dvanaestercem, *j. j.* predstavlja najpopularniji stih u srpskoj poeziji. Pored Rakića, Dučića i Šantića, u njemu lepa ostvarenja daju Srezojević, V. Petrović, Pandurović i Dis. Među najpo-

znatije pesnike hrvatskog *j. j.* idu I. Mažuranić, Šenoa, F. Marković, Arnold, Kranjčević, Ujević i Goran Kovačić, koji je u njemu ispevao »Jamu«. — 4. Redak četvoroktusi daktilski stih sa cezurom iza petog ili šestog sloga (u istoj pesmi), npr. u A. Andrića: »Kakvo se pozorje predstavlja oku... — Gorice šume melodički glas« (»Pozdrav Like« u sedam septima); u Sterije: »Pletite cvećem izvezene vence« (»Čuvstvovanje«); u Borojevićevom prevodu Šilera: »Čestvuje žene, jer beru i pleću... — Pletu od sreće i ljubavi kras« (»Dostojinstvo žena«). Sa doslednom cezurom iza šestog sloga upotrebiće sličan *j. j.* D. Stanojević u prepevu Tasovog »oslobodenog Jerusalima«, ali će pokušati da »jambima i trohejima« (upravo amfibraškim akcenatskim celinama) izbegne monotoniju daktilskih akcenatskih celina: »Glédajući plódová // vječítu smjěnu. — Na stáblu istome // vídiš ljepótua. — 5. *Endekasilabo*, italijanski *j. j.*, koji metričari većinom opisuju kao silabički stih, zapravo je specifičan silabičko-tonski stih — petoiktusni jamb sa ženskom klauzulom (hiperkatalektičan), tonskom konstantom na desetom slogu, obaveznim akcentom na četvrtom i(li) šestom i jakim iktusom na osmom slogu. Deveti i peti slog izbegavaju akcente (obično opterećenje 1–4%, retko više), dok je sedmi slog relativno slabo opterećen (gotovo redovno ispod 20%). *E.* obiluje → **elizijama** i → **sinalefama** (odnosno → **sinicezama** ili → **sinerezama**), tako da ponekad ima formalno i po 14 slogova. Uobičajeno je da se *e.* deli na dva tipa: *a minore* i *a maiore*. U prvom je tonska konstanta na desetom i četvrtom, u drugom na desetom i šestom slogu npr. u Dantea: 1. »L'amór che mUOve il sóle e l'áltre stElle...« 2. »Lo primo túo rifUggio e il primo ostEllo«. Pošto se u *e.* često traže i »polustihovi«, to je dalo povoda za nesporazume: jedni metričari u prvom tipu nalaze shemu 4+6(7) odnosno 6+4(5) slogova, tj. prema akcenatskom sečenju, koje se, kao u navedenim primerima, često ne podudara sa → **granicom reči**; drugi nalaze polustihove od 5+6 odnosno 6+5 slogova, tj. prema sintaksičkoj granici, koja, međutim, nije uvek iza petog ili šestog sloga. U stvari cezura u pravom smislu reči u *e.* i nema, niti postoji jedinstveno određivanje sintaksičke granice između »polustihova«. *E.*, čije se neposredno poreklo izvodi iz srednjovekovne latinske poezije, najčešći je stih u italijanskoj poeziji. Javlja se i u nerimovanom obliku (*versi sciolti*), u kome su prevedeni antički spevovi i koji od 16. veka preuzimaju i preoblikuju pojedini evropski pesnici. Regulisan u skla-

du sa engleskim jezikom kao čist petostopni jamb, *e.* postaje stih engleske dramske poezije (→ **blankvers**), zatim pod uticajem Šekspira i Milтона i stih nemačke drame. U španskoj poeziji preuzeti *e.* u 16. veku postaje svojevrsan silabičko-tonski stih, analogan italijanskom. U francuskoj poeziji odgovara mu dekasilab (→ **deseterac**). U srphrv. prevodilačkoj poeziji prenošen u obliku trohejskog deseterca, jampskog jedanaesterca, dvanaesterca, a u D. Stanojevića i u neobičnom jedanaestercu tipa 6//5. — 6. A) Redi oblik francuskog silabičkog stiha, poreklom iz srednjovekovne crkvene poezije, sa cezurom iza petog sloga (preoblikovan u savremenoj poeziji u shemu 6+5). Upotrebljavan pretežno u lirici. Javlja se rano, zatim iščezava, da bi se potvrdio u 19. veku. Ronsar ga kombinuje sa petercem. Ima ga u Verlena i u Banvila. — B) Poljski silabički stih sa cezurom iza petog sloga i tonskim konstantama na četvrtom (preuzeto iz francuskog dekasilaba) i desetom slogu. — C) Ruski silabički stih 17. i 18. veka, preuzet iz poljske poezije, sa cezurom iza petog sloga, ali napušta tonske konstante, naročito onu u prvom polustihu.

Lit.: G. Federzoni, *Dei versi e dei metri italiani. Per uso delle scuole*, 1907<sup>2</sup>; V. Nator, »O hrvatskom jedanaestercu«, *Rad JAZU* 252, 1935, 73–90 (i u knj. *Eseji, članci, polemike*, 1950, 191–241; K. Taranovski, »O Krclečevu prevodu Puškinova 'Mocarta i Salijerija'«, *JФ*, XIX, 1951–52, 47–86; M. Burger, *Recherche sur la structure et l'origine des vers romans*, 1957; M. Franičević, »O nekim problemima našega ritma...«, *Rad JAZU* 313, 1957, 146–154; isti: »Ritmička osnova našega stiha« (u knj. *Književnost jučer i danas*, 1959, 271–274; R. Baehr, *Spanische Verslehre auf historischer Grundlage*, 1962; R. Vidočić, »Dante u hrvatskim i srpskim prijevodima« (u knj. *Analize i studije*, 1965, 73–206; W. Th. Elwert, *Italianische Metrik*, 1968; P. M. Bertinetto, *Ritmo e modelli ritmici: analisi computazionale della funzioni periodiche nella versificazione dantesca*, 1973; J. Kuryłowicz, *Metrik und Sprachgeschichte*, 1975; Ж. Ружић, *Стрпски јамб и народна метрика*, 1975, str. 225–27, 236–45, 255–67, 293–301, 403–31, 442–52; M. Franičević, *Rasprave o stihu*, 1979, 96–99, 162–63, 177–78, 195–97; M. Л. Гаспаров, »Итальянский стих: silabika ili sillabo-tonika?«, *Проблемы структурной лингвистики*, 1978, 1981, 199–218; → **versifikacija**; → **silabička versifikacija**; → **silabičko-tonska versifikacija**. Z.R.

**JEDNOČINKA** — Oznaka za dramu koja se sastoji od jednoga → **čina**. Iako ne odstupa od osnovnih generičkih zakonitosti koje vladaju dramom uopšte (→ **drama**), te se temelji i na

opštim psihološkim pretpostavkama pozorišnog prikazivanja, *j.* se po pravilu odriče razgranate → **intrige**, brojnosti → **karaktera** (može imati i samo jednoga junaka i tada ima naziv → **monodrama**), dramska radnja joj se iskazuje u malobrojnim situacijama, često i u jednoj, te u načelu deluje kao zgusnuti odlomak razudnije radnje, čije dejstvo u pozorištu pojačavaju mimika, gest i druga sredstva scen-skog izražavanja. Antičku tragediju (→ **tragedija**, **antička**) mestimično proglašavaju prvobitnim oblikom *j.*, iako je ona, po svojim unutrašnjim obeležjima, viševićnska. Nastanak *j.* je povezan sa → **crkvenom dramom**. Zatim je dugo bila negovana kao drugorazredna dramska forma, radi zabave, da bi pozorišna predstava imala konvencijama utvrđeno trajanje ili propisano dejstvo, i po pravilu je imala obeležja komedije (→ **farsa**; → **intermecc**; → **lever-scena**; → **međućin**; → **predigra**). Kao forma ravnopravna viševićnskoj drami počinje se afirmisati u 18. v., kada u njoj vide formu dostojnu ozbiljnih, pa i tragičnih, predmeta i videni dramski pisci (Lesing). U 19. v. prodire u fr. → **lirsku dramu** da bi u delima Ž. Masnea, K. Sen-Sansa a potom Đ. Pučinija i R. Štrausa doživela rascvat kao ozbiljna muzičko-dramska forma. Sredinom 19. v. u Španiji se obnavlja i veoma je omiljena komična *j.* (→ **genero chico**, → **sarsuela**). Končanu afirmaciju jednoćinskoj drami u području dramske književnosti donosi → **naturalizam**, sa svojom teorijom o književnome delu kao o → **tranche de vie** (*isečak iz života*). Na izmaku 19. v. najistaknutiji negovaoci ove vrste su A. Strindberg (*Gospodica Julija*) i O. Vajld. U 20. v. *j.* po pravilu izmiče naturalističkoj normativnosti. Veoma je česta u → **verizmu** (Đ. Verga, itd.), kod lirskih dramatičara, u A. P. Čehovu ima jednog od najistaknutijih modernih predstavnika (*Medved*, itd.), → **futurizam** je ubraja u kanonske forme svoje »sintetičke drame«, težište je pozorišnih eksperimenata → **ekspresionizma** (kruga oko H. Valdena), s uspehom je neguju L. Pirandelo, J. O'Nil i B. Breht (→ **epsko pozorište**) i T. Vajlder, koji joj se sav posvećuje. *Drama apsurda* takođe često uzima oblik *j.*

Lit.: Y. Pazarkaya. *Dramaturgie des Einakters*. 1975. T.V.

**JEDNOSTAVNE FORME** — Književno-teoretski termin koji je u nauku uveo lajpciški komparatist A. Joles u istoimnom djelu (1930). Protiveći se shvaćanju da je umjetničko djelo moguće samo kao izraz pojedinačne ljudske individualnosti kojoj izvanredna daro-

vitost dopušta da se povijesni i kulturnopovijesni poticaji sažmu u jedinstveno djelo, Joles istražuje jezične tvorevine koje nastaju izvan → **stilistike** i → **poetike**, pa i izvan pismenosti, koje se, po njegovoj formulaciji, stvaraju, tako reći bez sudionijstva autorova, u samom → **jeziku**, te niču iz njega. Kako jezik, međutim, ne živi posebnim životom, odvojen od ljudske društvene aktivnosti, nego joj je upravo uvjet i izraz, lako je Jolesove riječi preformulirati u realniju definiciju: da su to jezične tvorevine koje ne nastaju iz individualnih pobuda, nego su izraz kolektivne društvene duhovne djelatnosti. Čim je takva duhovna djelatnost usmjerena na onaj dio ljudskoga svijeta koji je za nj od osnovne važnosti, ona nalazi izražaja u jeziku, zgušnjavajući ga u određene strukturne cjeline, upravo u te *j. f.* U *j. f.* Joles broji → **legendu**, → **predaju**, **mitsku pripovijetku** (→ **mit**) → **zagonetku**, → **gnomu** (**Spruch**), → **kazus** (**Casus**), → **memorable**, → **bajku** i → **vic**. Za nekoliko svojih *j. f.* Joles navodi društvenu funkciju koju one vrše. Tako lik sveca u *legendi* nije svrha sam sebi nego služi zajednici da objasni razliku između dobra i zla. U *legendi* se u svecu i u zločincu opipljivo utjelovljuju dobro i zlo: svetac nam dozivlje u svijest što bismo htjeli doživjeti i iskusiti na putu do kreposti, on je upravo taj put do kreposti, za zajednicu etički *imitabile* (vrijedan nasljedovanja). Tako legenda vrši funkciju praktičkoga etičkog priručnika za nepismene. *Mitska pripovijetka* odgovara na ona pitanja zajednice kojima bi se ona htjela domoći razumijevanja svijeta. Zato je ona srodna proroštvu. Izgrađen oblik mitske pripovijetke je → **mit**. Napredak ljudske spoznaje vodi ljudsko društvo od *mythosa* do *logosa*. *Mitska* je pripovijetka odgovor na pitanje zajednice koje je u isti mah u njoj latentno sadržano, a → **zagonetka** je pitanje koje traži odgovor. Ona je u neku ruku forma inicijacije u krug duhovno odraslih i zrelih: onaj tko pita ispituje drugoga koji odgovara i koji time treba da posvjedoči o svojoj zrelosti. → **Gnoma**, koja se u narodu javlja kao → **poslovica**, saopćava zajednici pojedinačno iskustvo, ali takvo koje i ostaje pojedinačno u svijetu pojedinačnih iskustava, te se jedna poslovica ne spaja s drugima u skladnu sliku svijeta kao cjeline. **Memorable** obavještava zajednicu o pojedinom konkretnom zbivanju ljudskoga svijeta, u njegovu su prikazivanju sve pojedinosti konkretne. → **Bajka** poriče vrijednost zbiljskoj stvarnosti i njenoj etičnosti, pa zato gradi nov svijet, u kojem se zadovoljavaju svi zahtjevi naivnoga morala. Čim stupamo u svijet bajke, poništavamo svi-

jet stvarnosti, koji doživljavam kao nemoralan. U svijetu bajke čudesno zbivanje nije više čudesno, nego postaje razumljivo samo po sebi. U obliku → **vica** uvijek se nešto razrješava. Ako Joles sam uvjerljivo navodi socijalnu funkciju *j. f.*, onda se iz toga izvodi nova, stvarnija njihova definicija: *j. f.* su jezične tvorevine koje služe zadovoljavanju kolektivnih duhovnih potreba primitivne zajednice. Duhovna djelatnost koju spominje Joles svijest je o takvoj kolektivnoj potrebi kao i nastojanje da se ona zadovolji. Otvoreno ostaje pitanje da li je Joles u svom djelu obuhvatio sve jezične tvorevine koje se mogu nazvati *j. f.*, a i to, da li sve koje on navodi doista odgovaraju njegovoj definiciji. Gdješkad su kasnija istraživanja modificirala i Jolesovu definiciju socijalne funkcije pojedine *j. f.*, ali je sam pojam postao vrlo popularan, naročito među folkloristima, i pokazao se vrlo plodnim za dalja istraživanja. Na međunarodnom kongresu istraživača narodne pripovijetke, održanom u Kulu i Kopenhagenu 1959, a posvećenom *j. f.*, K. Ranke je *j. f.* nazvao »ontološkim rodovskim arhetipovima«, »osnovnim elementima duhovnoga i duševnoga čovjekova života«. Čovjek u njima zadovoljava svoj prirodni poriv za jezičnim oblikovanjem, a njegovo mu duhovno ustrojstvo dopušta da u njima dađe ekvivalentan izraz svojim predodžbama. Tako u *j. f.* valja gledati »prafenomene« »psihičke i duhovne i pojavne nužnosti«. — Sam je jezik *j. f.* uvelike određen strukturnim osobinama pojedine *j. f.*, ali unutar toga okvira ostavlja veliku slobodu pojedinom pripovjedaču koji je može ispričati bolje ili slabije. Izuzetak od toga čine, kako ističe i sam Joles, gnome i zagonetke; obje najkraće *j. f.*, koje se većinom sastoje od jedne rečenice, vezane su za sam jezični izraz, te je u načelu svaka njihova riječ važna i nezamjenjiva. *J. f.* vrše svoju društvenu funkciju sve dotle dok zajednica ostaje nepismena. Ali one prelaze u književnost i pismenost naroda koji su stekli kulturu i mogu poslužiti piscima kao uzorak za potpuno individualna umjetnička djela. *Gnom*a je ušla u književnost kao → **aforizam**; **kazus**, kome je naziv uzet iz sudskoga života, Joles definira kao zbivanje kojemu je svrha da pita za vrijednost norme. On u njemu gleda jedno od vrela toskanske novele, za koju je zbivanje o kojemu pripovijeda važnije nego osobe koje ga doživljavaju. *Memorable* se proširio u posljednjim stoljećima i kao novinska vijest, kao → **reportaža**, a i kao osnova pripovijedanja perioda → **realizma** i → **naturalizma**. Ipak *j. f.* ne

vrše više u kulturnom društvu prvotnu svoju društvenu funkciju.

Lit.: A. Jolles, *Einfache Formen*, 1958<sup>2</sup>, (1930); M. Lüthi, *Volksmärchen und Volkssage*, 1961; *Internationaler Kongress der Volkserzählforscher in Kiel und Kopenhagen* (19. 8. — 29. 8. 1959), *Vorräge und Referate*, 1961; Z. Škreb, »Sitni i najsitniji oblici književnosti«, *Umjetnost riječi*, 1968, XII; M. Bošković — Stulli, »Narodna bajka kao umjetnost riječi«, *isto*; H. Bausinger, *Formen der »Volkspoesie«*, 1968; Z. Škreb, »Još o poslovice i bajci«, *Umjetnost riječi*, 1969, XIII. Z.Š.

## JEDUPIJATA → Maskerata

**JEKTENIJE** (gr. ἔκτενης — produžen, usrdan) — Vrsta posebne → **molitve** u vizantijskoj liturgijskoj književnosti, koja se sastoji od niza kratkih molbi, sa odgovarajućim responzornim refrenom (prema osnovnom tipu: *Миром Господу помолим сја — Господу помолу*). Ima više vrsta *j.*: velika, mala, suguba, mirna, prozbeni, a zovu se i »dijakonstva« (gr. διακονικαί), zato što ih na bogoslužjenju izgovaraju po pravilu đakoni.

Lit.: Л. Мирковић, *Православна литургија*, I, 1965. D.B.

**JEREMIJADE** — Oblik → **jadikovke** koja je dobila ime po jevr. proroku Jeremiji. U *j.* se tuži zbog onoga što se već dogodilo, ali i zbog zala koja će se tek dogoditi i koja se proročki predviđaju. SLP.

**JEVANDELJE** (gr. εὐαγγέλιον — dobra vest, blagovest) — Naziv biblijskog spisa u kome se opisuje život i izlaže učenje osnivača hrišćanstva, Isusa Hrista. *Novi zavet* sadrži četiri jevanđelja, čiji su autori: Matej, Marko, Luka i Jovan. Osim ova četiri, *kanonska jevanđelja*, poznata su i mnogobrojna *apokrifna jevanđelja* (Nikodimovo, Tomino itd.). Četiri kanonska *j.* čitana su, kao osnovni sakralni tekst hrišćanske crkve, na → **službama**. Za bogoslužbeni upotrebu, jevanđelja su priređena u posebnim knjigama: → **aprakosu** i → **četvoroevanđelju**. Stoga se jevanđeljem naziva i sama bogoslužbena knjiga u kojoj se nalaze jevanđelska »čtenija« (čitanja, lat. *lectio*). D.B.

**JEZERSKA ŠKOLA** (eng. *Lake School*, Lejk skul) — Grupa eng. romantičnih pesnika u koju se ubrajaju V. Wordsvort (1770 — 1850), S. T. Koulridž (1772 — 1834) i R. Saudi (1774 — 1843), nazvani tako zato što su svi neko vreme ili stalno živeli u Jezerskoj oblasti (Lake Country), živopisnom planinskom kraju severozapadne Engleske. Najverniji je tome

kraju bio Vordsvort, koji je u njemu našao i najviše podsticaja za svoju mistično-panteističku poeziju prirode. Različiti kao stvaraoci, »jezerski« pesnici imaju kao zajedničko to što predstavljaju stariju generaciju eng. romantičnih pesnika, koja se suprotstavlja mladoj (Bajronu, Šeliju i Kitsu) ne samo generacijski nego i po svojim konzervativnim ideološkim i društveno-političkim stavovima.

Lit.: N. Nichol森, *The Lakers*, 1955. D.P.

**JEZIČKA DRUŠTVA** — Društva za negovanje čistote maternjeg jezika koja unapređuju književnosti i nauke, nastala u 16. i 17. v. Osnivači su bili obrazovani plemići, naučnici i pesnici. Uzor za osnivanje *j. d.* bila je *Accademia della Crusca*, osnovana u Firenci 1582. sa ciljem da čisti jezik od »trica« (*crusca*). U Francuskoj je nastojanje pesnika → **Plejade** došlo kasnije od osnivanja *Francuske akademije* 1635, čiji je prvi zadatak bio izdavanje rečnika fr. jezika. U Dubrovniku je već u 16. v. osnovana *Akademija složnih*, a pred kraj 17. v. *Akademija dangubnih*, u početku sa svrhom da prečišćava jezik. U Nemačkoj je tokom 17. v. osnovan čitav niz *j. d.* po ugledu na Akademiju u Firenci. Prvo i najvažnije je *Fruchbringende Gesellschaft (Plodonosno društvo)*, osnovano u Vajmaru 1617. Članovi su bili, od književnika i naučnika, Opic, Harsderfer, Logau, Šotel i dr. Oni su bili dužni da pišu na što čistijem jeziku, izbegavajući dijalekatske i strane reči, čija se upotreba odomacila u tridesetogodišnjem ratu. Posle vajmarskog sledi osnivanje i drugih *j. d.* u Nemačkoj: *Aufrichtige Tannengesellschaft* u Strasburgu 1635, *Deutschgesimte Genossenschaft* u Hamburgu 1643, *Der Elbschwanenorden* u Libeku 1656, *Pegnesischer Blumenorden* u Nirnbergu 1644. i dr. Starajući se o jeziku i pesništvu, članovi ovih učenih društava objavili su više poetika (Opic 1624, Buhner, Cezen, Harsderfer, Morhof 1682. i dr.). Značaj *j. d.* leži u nastojanju da se stvori jedan književni jezik merodavan za većinu, u radu na ujednačenju ortografije, u pomaganju i unapređenju pesništva, u borbi protiv trivijalne → **alamodeknjiževnosti** i u podizanju književne kulture uopšte. Up.: → **akademija**, → **Arkadija**.

Lit.: O. Schulz, *Die Sprachgesellschaften des 17. Jahrhunderts*; 1924; M. Bircher, *Sprachgesellschaften, Sozietäten, Dichterguppen*, 1978. M.D.

**JEZIK** (st.slov. **ЈАЗЫК**) — 1. U širem smislu, genetski određena i samo čoveku svojstvena sposobnost opštenja putem artikulisanog sistema verbalnih znakova, koju u punoj meri

poseduju svi normalni ljudi bez obzira na rasu, uslove života, stepen civilizacije i dr., i bez koje je teško zamisliti organizovan mentalni život, a posebno proces mišljenja. U pojedinih svojim vidovima *j.* je od interesa za veći broj prirodnih, društvenih, a u novije vreme i tehničkih nauka, kao i za filozofiju, dok ga → **lingvistika**, kojoj je on centralni predmet istraživanja, proučava u njegovoj sveukupnosti. U njenim okvirima *j.* se može posmatrati kao vrsta društvenog ponašanja, kao sistem znakova, kao sistem pravila za povezivanje zvuka i značenja, kao manifestacija generativnog potencijala ljudskog uma i dr. Pitanje njegovog porekla, o kojem postoji više teorija, neodvojivo je vezano za pitanje porekla čoveka i ide u tako drevnu prošlost da je samo za sebe pre u domenu spekulacije nego naučnog istraživanja. U principu, jezička sposobnost primarno se ostvaruje u govoru, a sekundarno u pisanju, ali se ovaj prioritet donekle gubi u civilizovanim (tj. nužno pismenim) društvima modernog doba. — 2. U užem smislu, svaki pojedinačan slučaj ovog opšteg fenomena, tj. svaki konkretan sistem kontrastivnih odnosa koji, društveno prihvaćen u datoj jezičkoj zajednici, funkcioniše kao kôd na kome se zasniva uspešno govorno komuniciranje među njenim članovima; npr. srpskohrv. *j.*, eng. *j.*, jap. *j.* itd. U ovom smislu *j.* se ne da uvek jasno razgraničiti od → **dijalekta**; procenjuje se, ipak, da se danas u svetu govori oko 4—5000 *j.*, koji se po kriterijumu genetske srodnosti dele na porodice (npr. indoevropsku, semitsku, ugrofinsku i dr.) i grupe (npr. germansku, romansku i dr. u okviru indoevropske porodice), a mogu se deliti i tipološki, prema tipu jezičke strukture. Svi jezici su dinamičke pojave u smislu podložnosti stalnim, iako najčešće veoma sporim, procesima istorijske promene na svim nivoima strukture: fonetskom, fonološkom, morfološkom, sintaksičkom, leksičkom i semantičkom. Neke od ovih promena — posebno na planu leksike i → **semantike** (→ **semantička evolucija**) — odražavaju društvene i kulturne promene u odgovarajućoj jezičkoj zajednici, ali nema korelacije između opšteg tipa jezičke strukture i načina života ili civilizacionog nivoa sredine, pa tako, suprotno nestručnim a popularnim shvatanjima, nema »primitivnih« niti »razvijenih« *j.* Pored ovih prirodnih *j.* postoje i veštački *j.* (npr. esperanto), slobodne kreacije pojedinaca koje nikome nisu maternji *j.* — 3. U još užem i specijalizovanom smislu, karakteristike govornog ponašanja ili pisanog izraza jednog dela određene jezičke zajednice: neke društvene

grupe, profesije, epohe, vrste književnog stvaralaštva, nekog pisca i sl.; npr. *j. gluvonemih, j. ulice, j. novinarstva, j. bajke, j. I. Andrića*. — 4. U sasvim prenesenom smislu, koji već dozvoljava upotrebu znakova navoda, bilo kakav sistem ili medijum simboličkog izražavanja u ljudi ili životinja: »*j.*« pčela ili delfina, matematike, filma, modernog slikarstva itd.

Lit.: M. Schrecker, *Theoretische Probleme der Sprachwissenschaft*, 1976; → **lingvistika**. R.B.

**JEZUITSKA DRAMA** — Literarni oblik → **protivreformacije**, počev od sredine 16. v. i sa trajanjem sve do u 18. v., a posebno u doba → **baroka**, kada ujedno predstavlja i vrhunac razvoja baroknog pozorišta; religiozni pozorišni komadi na latinskom jeziku, koje su izvodili laici; pisali su ih većinom nastavnici na jezuitskim školama i izvodili učenici radi uvežbanja vanjske retoričke vještine i umešnosti u ophođenju. *J. d.* su propagirale religiju, a uz to su služile i pedagoško-didaktičkim ciljevima, te se u manjoj meri o njima može govoriti kao o pesničko-umetničkom obliku. *J. d.* odabirala je građu iz celokupne svjetske književnosti, ali prevashodno iz → **Biblije** (*Starog zaveta*), istorije crkve, istorije svetaca i mučenika; posebno omiljene teme bile su o: Esteri, Herodu, Abrahamu, Jakovu, Josipu, Samsonu, Juditi, Makabejcima, legenda o bludnom sinu, Genevevi, Don Žuanu, varijacije na temu da je život samo san i slično. Sve su ovo teme koje su imale da ukažu na prolaznost života, na iskušenja u životu i na život na onom svetu, no pored toga one su prihvatile i građu iz lokalne istorije. Na početku se koristila simulantna pozornica, potom uobičajena pozornica, često zavesom odvojena od → **proscenijuma**, na kome nije bilo dekoracija. Pošto većina slušalaca nije razumela latinski tekst, izvođenje je naročito naglašavalo one efekte koji su se neposredno doticali čula, težeći da ostvari jedinstveno umetničko delo. Otuda su *j. d.* kombinovane sa muzikom, baletom, ogromnim brojem učesnika na pozornici i raskošnom dekoracijom sa svom mašinerijom koja se mogla zamisliti. Ovom mašinerijom i teatralnim gestom *j. d.* je želela da privuče radoznanu masu. *J. d.* je pre svega likovna umetnost, a ne umetnost reči. Njen patos nije usmeren na umetničko uzdizanje, već na ostvarenje moralnog cilja. *J. d.* se najpre javila u Španiji, a zatim, 1565. u Beču, gde počinje njen razvoj na nemačkom području. Najpoznatiji predstavnici *j. d.* kod Nemaca bili su J. Biderman (*Beltisar*, 1607) i N. Avancini (*Pietas victrix*, 1659). Dolazeći iz Austrije, jezuiti su

ovaj oblik drame proširili i na naše područje, a on je kao → **školska drama**, bio izvođen i kod Srba u Austriji. Tokom 17. i 18. veka, u svim isusovačkim kolegijima bez izuzetka, pa i kod nas: u Zagrebu, Ljubljani, Varaždinu, Rijeci, prikazivane su »latinske školske tragedije, senekanski svirepe, u čudnoj mešavini mitologije i hrišćanstva, pune personifikacija, fantastičnih utvara i didaktičkih scena, s opširnim istorijskim ekskurzijama« (P. Kolendić). U Sremskim Karlovcima je 1736. god. izvođena takva školska drama *Tragedokomedija*. E. Kozaićskog. — V. i → **školska drama**.

Lit.: J. Zeidler, *Studien und Beiträge zur Geschichte der Jesuitenkomödie*, 1891; P. Bahmlann, »Das Drama der Jesuiten«, *Euphorion* 2/1898; N. Nessler, *Dramaturgie der Jesuiten*, 1905; A. Happ, *Die Dramaturgie der Jesuiten*, diss. München 1923; W. Flemming, »Geschichte des Jesuitentheaters in den Landen deutscher Zunge«, *RL*, 1923; J. Müller, *Das Jesuitendrama*, 1930; E. Haller, *Das österreichische Jesuitendrama*, 1931; K. Fischer-Neumann, *Die Dramentheorie der Jesuiten*, diss. 1937; W. Flemming, *Ordensdrama, Barockdrama II*, 1930; M. Kombol, *Povijest hrvatske književnosti do narodnog preporoda*, 1945; K. Adel, *Das Jesuitendrama in Österreich*, 1957; H. Kindermann, *Theatergeschichte Europas III*, 1959; M. Szarota, »Das Jesuitendrama als Vorläufer moderner Massenmedien«, *Daphnis*, 4, 1975; P. Kolendić, »Donatijeva Suevia u Palmotičevom prevodu«, *Iz starog Dubrovnika*, 1964; N. Griffin, *Jesuit school drama*, 1976; J. M. Valentin, »Das Jesuitendrama und die literarische Tradition«, *Deutsche Barockliteratur und europäische Kultur*, ed. M. Bircher, 1977. Z.K.

**JOKULATOR** (lat. *ioculator* od *ioculari* — zbijati šale, lakrdijati) — Najstariji naziv za srv. narodnog lakrdijaša. Iz ovog naziva etimološki proizlaze imena kasnijih putujućih pevača pesnika u evr. zemljama. Prvi pomen o *j.* nalazimo oko 400. g. u *ioculatores scaenici* (scenski lakrdijaši). Od 7. v. upotreba termina *ioculator* svodi se na severnu Francusku, dok se u Provansi, Španiji i Portugaliji upotrebljava naziv *iocularis*. U 13. v. od *ioculator* nastaje stfr. *jogleour*, odatle fr. *jongleur* (→ **žongler**). U Španiji se od *iocularis* razvija termin *juglar* (→ **huglar**), a u Portugaliji *jorgal* (žorgal). Ostali nazivi za srednjov. pevače → **minstrel, menestrel**, → **špilmani** potiču iz drugih izvora. S.K.—Š.

**JOKUS** (lat. *iocus*, šala) — Važan element antičke sudske i javne → **retorike**, i proznog pisanja uopšte. Kvintilijan (*Obrazovanje govornika*) posvećuje celo treće poglavlje VI knj. smehu i šalama kao sredstvu ubeđivanja i ukrasu govora. Oblici *j.* po njemu su *urbanitas*

— gradska duhovitost, *venustus* — ljupka šala, *salsum* — »zasoljeno«, *facetum* — ugladena šala, i *dicacitas* — zajedljivost. Rimski pisci su mnogo više negovali *j.* nego gr.: Ciceronov izdavač Tiron je izdao tri knjige govornikovih *j.* Up. → šala. S.S.

**JONSKI STIH** (gr. ἰωνικός, lat. *ionicus*) — Stih od stopa koje sadrže dva duga i dva kratka sloga (6 mora). Razlikuju se dva metrička oblika jonskog stiha (1) gr. ἰωνικός ἄπ' ἐλάττωνος, UU— (lat. *ionicus a minore*); (2) gr. ἰωνικός ἄπὸ μείζονος, — — UU (lat. *ionicus a maiore*). Prvi je uzlazan, drugi silazan. Celu pesmu u jonskom stihu ispevao je Alkman (fr. 46). Ovim stihom su pisali još Sapsa i Anakreont. Frinih je upotrebljavao ovaj stih katalektički (UU—) u posljednjem metru umesto (uobičajenog) punog oblika (UU—). U dimetru i trimetru njime se služio i Horacije (*Carm.* III, 12). V.Je.

**JOZEFINIZAM** — U užem smislu, crkvena politika cara Josifa II (1780—1790), nošena duhom prosvetiteljstva, tolerantna u odnosu na protestante i na pravoslavne stanovnike austrijske monarhije. U širem smislu *j.* je duhovni stav određen reformatorskim idejama prosvetiteljskog apsolutizma i katoličkog prosvetiteljstva. Od znatnog uticaja na razvoj školstva i jedan od korena liberalizma. *J.* je od velikog značaja za duhovni razvoj jugoslov. naroda. Kod Slovenaca znatno je uticao na nacionalno buđenje (Karpe, Linhart, Kuralt). Kod Hrvata se Relkovićevo delo rodilo u dodiru sa idejama *j.*, a blizak ovim pogledima bio je i biskup Vrhovac. Kod Srba su jozefinisti bili prva društveno-politička grupacija koja je uspela da zatalasa šire mase srp. naroda. Najznačajniji među njima bio je D. Obradović, koji u duhu *j.* ističe nadmoćnost građanske vlasti nad crkvenom vlašću. Oduševljeni jozefinisti bili su i J. Muškatirović, M. Maksimović, E. Janković, G. Trlajić, A. Stojković i A. Vezilić.

Lit.: J. Скерлић, *Српска књижевност у 18. веку*, 1909; E. Winter, *Der Josefinitismus und seine Geschichte*, 1943; M. Kostić, *D. Obradović u istorijskoj perspektivi 18. i 19. veka*, 1952; H. Rieser, *Der Geist des Josefinitismus und sein Fortleben*, 1963.

Z.K.

**JUFJUIZAM** (eng. *Euphuism*) — Stilski manir u eng. renesansnoj prozi koji je uveo Dž. Lili (1554—1606) svojom dužom pripovetkom (romanom) »Euphuus« (*Jufjuis*), objavljenom 1578. Pripovetka sadrži malo radnje, a mnogo dijaloga, govora i pisama kojima je glavni cilj

prikazivanje novog stila. Stil je pak veoma kičen i deluje usiljeno i neukusno. On se sastoji od beskrajnog redanja → **antiteza** i → **paralelizama**, pracenih stalnom, nametljivom → **aliteracijom**; proza je komponovana u paragrafe koji podsećaju na strofe; svaka misao ili tvrdnja ilustrovana je velikim brojem porredanja u strogo antitetičnim parovima, u kojima se najviše pojavljuju slike iz zoologije i botanike (i to one fantastične, srednjovekovne, kakve se nalaze u *Fiziologu*), zatim iz astronomije i alhemije, a često i iz klasične mitologije. U Lilijevom stilu sretaju se i razni drugi tropi i figure, ali pomenute su najkarakterističnije. Izgleda da je on time hteo da pruži svom vremenu uzor otmene i umetničke proze; a za tim je postojala stvarna potreba, jer je umetnička proza u Engleskoj bila tek u nastajanju. Lili je, međutim, pošao od promašene pretpostavke da će proza biti utoliko više umetnička ukoliko se više udalji od običnog govora i približi stihu. Ima mišljenja da se on pri tom ugledao na kičeni stil antičkog govornika Gorgije iz 4. v. pre n.e. (up. → **gorgijanske figure**). Kako god bilo, Lili je postigao ogroman, ali privremen uspeh: *j.* je postao dvorska i književna moda, Lili su imitirali pisci kao F. Sidni, R. Grin, pa i Šekspir, ali za manje od dve decenije moda je prošla i *j.* je postao predmet podsmeha. Danas se on beleži samo kao istorijski stadij, bolje reći stranputica, u razvitku eng. umetničke proze. V. i → **barok**, → **manirizam**.

Lit.: *Cambridge History of English Literature*, sv. III, 1934; E. M. Moseley, *Elizabethan Fiction*, 1956. D.P.

**JUGENDSTIL** (njem. *Jugend* — omladina, mladost) — Termin za smjer u likovnoj umjetnosti oko 1900 (u drugim zemljama: *Art Nouveau*, *Modern Style*, *Floreal* itd.); njem. ga književna historiografija sve češće upotrebljava označujući neke analogne pojave u svojoj književnosti istoga razdoblja (Rilke, Hofmanstal, George), naročito u lirici i u malim proznim oblicima. Njem. naziv potaknut je likovnim priložima u minhenskom časopisu »Die Jugend« (osnovan 1896), ali se odnosi i na grafiku i opremu nekih drugih periodika (»Pan«, »Ver Sacrum«, »Die Insel«, u fr. »Revue Blanche« i dr.). Taj je likovni izraz, kao i *J.* općenito, u umjetnom obrtu i arhitekturi, izrazito »linearan« stil, plohe rješava dekorativno i ornamentalno, pa teži ka apstrakciji. Upadljiva je sklonost prema floralnim motivima, vijugastim linijama, nemirnim ali strogo stiliziranim plohama. Za razliku od → **impresionizma**, *J.* voli oštre obrise, a u kolorizmu

traži bizarne, antinaturalističke kombinacije (npr. zlato na platnima bečkog slikara Klimta). Dok impresionizam predmet nalazi u ambijentu pod prirodnim osvjetljenjem, *J.* je umjetnost radionice. U tehnici i izboru materijala preteže skupocjena, luksuzna orijentacija; u društvenom pogledu *J.* odgovara ekskluzivnim zahtjevima naj imućnijih slojeva, naročito navikama sakupljača unikata (na području umjetnog obrta). U razdoblju kad se javljaju postupci za mehaničku reprodukciju umjetnina, *J.* pruža otpor toj tendenciji i ističe individualni značaj proizvoda. U književnosti je ideja ekskluzivnosti u ono vrijeme svojstvena → **simbolizmu**. Sociološki se *J.* ne može promatrati odvojeno od njega. Naziv je opravdan u odnosu na neke motive dominantne i u likovnoj sferi (opisi rijetkih i skupocenih stvari, gotovo kao u manirističkoj poeziji 17. st.), zatim, općenito, kao pojam za esteticističku dekorativnost poezije oko prijeloma stoljeća. Up. → **preraphaeliti**.

Lit.: N. Pevsner, *Pioneers of the Modern Movement*, 1936; S. T. Madsen, *Sources of Art Nouveau*, 1956; H. Hofstätter, *Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei*, 1963; R. Hamann—J. Hermand, *Stilkunst um 1900*, 1967; D. Jost, *Literarischer Jugendstil*, 1969; E. Melichar, *Studien zum literarischen Jugendstil*, 1974; W. Kohlschmidt, *Impressionismus und Jugendstil als literarhistorische Termini*, 1976. V.Ž.

**JUKSTAPOZICIJA** (lat. *iuxtapositiō* — nizanje jednog pored drugog) → **Parataksa**

**JUNAČKA PESMA** — Glavni oblik u kome se javlja usmena epika; pesma o boju ili pojedinačnom ratničkom podvigu. Nastaje odmah posle događaja i tada je → **hroničarska pesma**. Bude li je sredina prihvatila, može se razvijati dalje u pravcu → **motivske pesme**. Kada se oko jednog događaja ili jedne ličnosti okupi vremenom niz pesama, može se obrazovati → **ciklus**. To je i krajnji domet u razvoju narodne epike. Građu ciklusa uobličava i od nje stvara celovit → **ep** samo pesnik pisane književnosti. Tako su postali u dalekoj prošlosti *Mahabharata*, *Ramajana*, *Ilijada*, *Odiseja*, *Spev o Beovulfu*, *Pesma o Rolandu*, *Spev o Sidu*, *Pesma o Nibelanzima* i dr. Iz bliže prošlosti takvi su primeri — oba iz 19. v. — finska *Kalevala*, koju je sastavio E. Lenrot, i estonski *Kalevipoeg*, koji je obradio F. Krojvald. U našem v. kao plod naučnog rada, uobličeni su jermenski ep *David Sasunski* i kirgiski *Manas*. Po pravilu, *j. p.* stvara učesnik u događaju, ratnik. O tome postoji drevno svedočanstvo u *Ilijadi*, gde Ahilej, »srce veseli«

pevajući »slavu junaka« (IX, 186—191). Za novo doba izvrstan dokaz, pored ostalih, jesu guslari Vuka Karadžića, mahom hajduci i ustanici. Stvarajući, → **pevač** se služi velikim usmenim nasleđem, u prvom redu čitavom riznicom izgrađenih stilskih i kompozicijskih postupaka. Za razliku od završenog dela pisane književnosti, njegovo je uvek improvizacija pred slušaocima. I oni koji ga prihvataju ne prenose ga nikad u istom obliku, već neprestano menjaju. Iz davne prošlosti sačuvalo se mali broj izvornih zapisa junačkih pesama: »Devorina pesma« u *Starom zavetu*, nem. *Pesma o Hildebrandu* i pesme isl. → **skalda**. Tek od 16. i 17. v. broj se počeo uvećavati sa rukopisima srphrv. → **bugarštica**, rus. → **biljina** i ukrajinskih → **duma**. Do celih zbirki došlo je u 18., a do pravog obilja zbirki u 19. i 20. v. Najvažniji primeri koji su tada prikupljeni bili su južnoslov., ruski, ukrajinski i srednjoazijski. (V. i → **narodna pesma**, → **narodna epska pesma**, → **narodni junački ep**).

Lit.: H. M. Chadwick—N. K. Chadwick, *The Growth of Literature*, I, II, 1932, 1936; C. M. Bowra, *Heroic Poetry*, 1952; M. Braun, *Das serbokroatische Heldenlied*, 1961; J. de Vries, *Heldenlied und Heldensage*, 1961; B. M. Жирмунский, *Народный героический эпос*, 1962; H. Bausinger, *Formen der »Volksprosa«*, 1968; С. Кољевич, *Наш јуначки еп*, 1974. V.N.

**JUNAČKI DESETERAC** → **Deseterac**

**JUNAČKI (HEROJSKI) EP** → **Narodni junački ep**

**JUNAK** — → **Lik** u književnom djelu za koji je najjače vezan interes pisca i čitalaca; obično glavna ličnost djela. *J.* nije samo nosilac radnje ili učesnik u njoj nego je i otjelovljenje ideje djela, a često i stjecište osnovnih težnji ili protivrjeđa jedne epohe, jednog naroda ili jedne kulture (Prometej, Odisej, Kraljević Marko, Don Kihot, Faust). *J.* u književnim djelima imaju različita, pa često i sasvim oprečna međusobna obilježja. Ta okoštost predstavlja polaznu tačku za brojne klasifikacije *j.* prema nekim karakteristikim, moralnim, filozofskim ili strukturalnoknjiževnim svojstvima. *J.* klasične indijske drame, npr., bio je zamišljen kao jedan od 48 mogućih karaktera, čiju osnovu predstavljaju sljedeća 4 tipa: a) veselo i bezbrižno, b) plemenit i častan, c) hrabar i mudar i d) žestok, častoljubiv i ponosan. Imajući na umu moralne norme, Aristotel je govorio da *j.* u književnom djelu mogu biti »bolji nego što smi prosečni, gori nego mi ili jednaki nama«. Tako bi komedija,



po njemu, težila da prikazuje ljude koji su »gori od nas«, a tragedija »bolje nego što smo mi« (*Poetika*, II). Moralna obilježja *j.* podrazumijeva i ona klasifikacija koja se zasniva na tome da li nam *j.* po nekim svojim karakteristikama imponuje ili ne: → **pozitivni j.**, ili heroj, odlikuje se svim onim što u čitaocu budi asocijacije na pamet, duševnu snagu ili moralnu ispravnost; nasuprot tome, → **negativni j.** ili antiheroj, oličava sve ono što je ovako zamišljenom heroju suprotno; ali se »izraz 'antiheroj' koristi mahom za to da bi se njime obeležili književni *j.* čije nam moralne karakteristike ne imponuju, ali koji inače mogu imati izvesna pozitivna intelektualna i psihička obeležja« (N. Milošević). Složenija je klasifikacija koja se zasniva na tome kako je u književnom djelu zamišljena djelatna moć *j.* u sredini koja ga okružava. Ta moć može biti iznadprosječna, prosječna ili ispod prosjeka, a u zavisnosti od čega se i *j.* različito situira u svijetu kojem pripada. Na ovoj osnovi N. Fraj je izveo pet vrsta književnih *j.*, koje su karakteristične za pet osnovnih razvojnih tendencija u istoriji evropske književnosti: — 1. Ako je *po vrsti* iznad ostalih ljudi i njihove prirodne okoline, onda je *j.* polubog i priču o njemu nazivamo → **mitom**. — 2. Ako je *po stepenu* iznad ostalih ljudi i njihove prirodne okoline, onda je *j.* tipičan heroj narodnih priča, bajki i legendi, ali i nekih oblika pisane književnosti (srv. roman). Iako se identifikuje kao ljudsko biće, *j.* se kreće u jednom fantastičnom svijetu, za koji ne važe obični zakoni prirode. On ima sposobnost da čini čuda, koja su neprirodna u odnosu na ljudsku stvarnost, ali koja su sasvim prirodna i obična u svijetu kojem on pripada. — 3. Ako je *iznad ostalih ljudi*, ali *ne i iznad njihove prirodne okoline*, onda je *j.* tipičan heroj epske pjesme i tragedije. On posjeduje snagu, hrabrost, mudrost, izdržljivost u mjeri koja je veća nego kod ostalih ljudi, kao što su i njegova osjećanja snažnija i često sudbonosnija, kao što je i njegova moć da se izrazi veća i često sasvim poetska. Ali ono što on čini podložno je zakonima prirode ili društva, zbog čega se njegova borba često završava stradanjem (*tragični junak*). Takav *j.* često predstavlja, naročito u epskoj poeziji, moralni uzor jedne epohe ili jednog naroda, on je idol, sličan bogovima, ali je ljudski smrtan, pa je utoliko više vrijedan divljenja. — 4. Ako *nije iznad drugih ljudi i njihove sredine*, onda je *j.* jedan od nas: on posjeduje obilježja koja srećemo u običnom ljudskom životu, pa se njegova uvjerljivost mjeri kriterijima ljudskog iskustva. On je tipičan heroj realističke

književnosti, koji je svestrano povezan sa svijetom koji ga okružava i koji se u njemu očituje. U čitavom bogatstvu svoje aktivnosti, uzajamne saradnje sa drugim ljudima, svog načina života, svoje psihologije, on u sebi sažima mnoge aspekte života koji ga okružava i tako predstavlja cjelovit svijet, u čijoj strukturi se ogleda struktura svijeta kojem pripada. U toj povezanosti sa svojom okolinom, tj. sa vremenom i društvom u kojem živi, *j.* postaje oličenje nekih težnji ili protivrečja svoje epohe. Zbog toga je, npr., Ljermontov svog Pečorina nazvao »junakom našeg doba«. Ali, zamišljen na ovaj način, *j.* gubi herojska obilježja, pa je, npr. eng. romansijer Tekeri zbog toga svoje poznato djelo *Vašar taštine* nazvao »romanom bez junaka«. — 5. Ako je *ispod naših intelektualnih i uopće duhovnih sposobnosti*, *j.* pripada *ironičkoj* (v. → **ironija**) književnosti i tipičan je lik u komediji i satiri, ali je karakterističan i za čitavu modernu književnost (Fokner, književnost apsurda). I sam izraz »junak« postaje ovdje ironičan. — Drukčija je klasifikacija koja se zasniva na različitim postupcima → **karakterizacije**. Homer i tvorci drugih starih epova vode svog *j.* kroz različite događaje, ali ga zadržavaju nepromijenjenog. Njihov *j.* je »statičan«, unaprijed u cjelini dat. Homerov Odisej prolazi kroz mnoge dogodovštine među ljudima, bogovima i čudovištima, ali uvijek ispoljava iste kvalitete: on se ne mijenja, čak i ne stari, on je »monolitan«. Većina *j.* klasične književnosti pripada ovoj vrsti. Konceptija *j.* koji se iznutra mijenja pod uticajem vanjskih činilaca ih života kojim živi pojavljuje se relativno kasno u književnosti. Hrišćanstvo, sa svojim shvatanjem ljudskog života kao niza iskušenja kroz koja čovjek mora da prođe, stvorilo je *j.* koji se mijenja na osnovu nekih moralnih principa (»sagřešenje«, »spoznanje« i »skrušenje«) tipične su faze u razvoju *j.* u hrišćanskoj literaturi). Tek od 18. v. čovjekov život se određenije veže za proticanje vremena, pa od tada vrijeme postaje osnovna strukturalna komponenta u razvoju radnje i u unutarnjem razvoju *j.* Ovakav način karakterizacije naročito je značajan za roman, u kojem se *j.* kao individualizirana ličnost, neprestano modifikuje tokom vremenske ose svog života. Osim toga, interes pisca je upravljen na unutarnji život *j.*, na njegova preživljavanja u sukobu sa svijetom i samim sobom. U 19. v. unutarnji život *j.* otkriva se u njegovom djelovanju u sredini u kojoj živi, tj. prvenstveno se prikazuje kao »duševni život izražen u scenama« (Tolstoj). Moderni roman 20. v. nastoji

da u *J.* ude neposredno, otkrivajući dinamiku njegovog unutarnjeg svijeta naročitim postupcima → **introspekcije** (→ **doživljeni govor**, → **unutrašnji monolog**, → **tok svesti**). *J.* je otkrivanje jedne posebne vizije čovjekovog života, ali uvijek predstavlja i jedan poseban umjetnički način na koji se ta vizija ostvaruje u književnom djelu. *V. i* → **lik**, → **karakter**, → **tip**, → **portret**, → **negativni junak**, → **pozitivni junak**.

Lit.: Aristotel, *O pesničkoj umjetnosti*, 1963. (prev.); Timofejev, *Teorija književnosti*, 1964. (prev.); N. Milošević, *Negativni junak*, 1965; N. Fryc, *Anatomija kritike*, 1979 (prev.); R. Scholes i R. Kellogg, *The Nature of Narrative*, 1966; V. Marković, *The Changing Face*, 1970. Z.L.

JUNIVERSITI VITS → **Elizabetinska drama**

JUTARNJA PESMA → **Alba**

---

# K

---

**KABALA** (hebr. *Kabbalah* — predanje) — Mistička struja u jevr. religiji, poreklom iz usmenog predanja, i pod imenom *K.* ustoličena među Jevrejima u Provansi u 12. v. *K.* je kao mistička filosofija pod jakim uticajem gnosticizma i neoplatonizma, i najveću je popularnost doživela u 16. v., kad su je njeni zagovornici raširili ne samo po Evropi, već i među Jevrejima pod turskom upravom. Na filozofskom nivou, *K.* je učenje o odnosu Boga i stvorenog sveta, postojanju dobra i zla, upotrebi svetih imena i sl., ali se na nivou jednostavnijih tumačenja zaustavljala kod magijskih radnji (premeštanje hebr. slova, prizivanje Mesije, pravljenje amuleta, lečenje i dr.). U razvoju *K.* može se odrediti nekoliko faza, u kojima su učenja ponekad i suprotna. Provansalska *K.*, čiji su predstavnici bili Abraham Ben David i Isak Slepí, žasnivala se na učenju da je Bog iznad razumevanja, a razvila je i učenje o Sefirotu (božjoj moći) koja emanira iz skrivenog Boga. Španska *K.* (12—13. v.), sa pojavom svete knjige *Zohar*, bila je najuticajniji izvor za sve donje sisteme *K.* Kako po *Zoharu* ljudski um može razumeti Sefirote, oni se tumače kao stepenice, simbol »ženske« snage koju Bog raspoređuje po nižim svetovima. Stepena ima 10, i predstavljaju se kao trouglovi, kao drvo sa korenem i lišćem, ili kao tele Adama Kadmonskog. Sefiroti su međusobno povezani, što omogućava dalju simbolizaciju. Slika sveta po učenju *K.* uticala je na mnoge nejevr. mislioce i književnike — na Paracelzusa, Đordana Bruna i dr.

Lit.: G. Šolem, *Kabala i njena simbolika*, 1981 (prev.). S.S.

**KABARE** (fr. *cabaret* — krčma) — Minijturna pozornica za izvođenje recitacija, pesama, balada, kupleta, šansona, parodije, pantomime, konferanse, skečeva, plesova i prikazivanja u stihovima ili u prozi, uz učešće delom profesionalnih glumaca i amatera, delom neposredno autora, redovno sa duhovitim, satiričkim, aktuelno političkim ili kontemplativnim sadržajem i u oštro poentiranoj formi. *K.* je uvek kritičan, čak i opozicionaran u odnosu na vladajući društveni poredak, ruga se njegovim sitnim i krupnim slabostima, otuda slabe mogućnosti za razvoj u totalitarnim državama, no također i u demokratijama koje dobro funkcionišu i u kojima se potreba za satiričkim prikazom države manje oseća. Prvi *k.* osnovao je slikar R. Saliz 1881. na Montmartru u Parizu (Chat noir) kao mesto zabave za boeme i samozvane genije, koji su uzajamno uživali u proizvodima svoga duha. Ovaj prototip se zatim brzo proširio i na ostale zemlje. U istoriji književnosti posebno je značajan »Cabaret Voltaire« u Cirihu, gde je nastao → **dadaizam**. I mnogi drugi kabareji stekli su veliku slavu, ali su po pravilu svi bili kratka veka.

Lit.: A. Möller v. d. Bruck, *Das Variété*, 1902; H. H. Ewers, *Das Kabarett*, 1904; G. Meerstein, *Das Kabarett*, diss. München 1938; RL; O. Osthoff, *Das literarische Kabarett*, 1946; W. Schumann, *Unsterbliches Kabarett*, 1948; K. Budzinski, *Die Muse mit der scharfen Zunge*, 1961; L. Rihová, »The Origin, development and present state of cabarets«, *Theatre Research* 5, 1963; J. Henningsen, *Theorie des Kabarett*, 1967; H. Mandl, »Literary Cabaret«, *Modern Austrian Literature* 2/1969; R. Höch, *Kabarett von gestern und heute*, II 1969—72; H. Greul, *Bretter die Zeit bedeuten*, II 1971<sup>2</sup>; K. Riha, »Literarisches

Kabarett und Rollengedicht«, *Die deutsche Literatur in der Weimarer Republik*, ed. W. Rothe, 1974; G. Zivier u. a., *Kabarett mit K*, 1974; L. Appignanesi, *Das Kabarett*, 1976; G. Hofmann, *Das politische Kabarett als geschichtliche Quelle*, 1976; F. Scheu, *Humor als Waffe*, 1977. Z.K.

**KABUKI** — Sinkretička pozorišna umetnost harmoničnog jedinstva drame, igre i muzike, nastale u 16. v. iz jap. društvenih običaja. Naziv potiče od glagola »kabuki«, koji znači »iskrenuti« (ili »katamuku« — nakloniti, ili »fuzakeru« — šaliti se, izmotavati se). Namera je igre da se postigne nešto neobično, komično, ekscentrično. *K.* predstave postale su naročito popularne početkom *Tokugava* ere (1600–1867). Sastojale su se od ženskih igara i pesama, što je ostalo osnovno obeležje *k.* do danas. — Prema legendi, osnivač *k.* je bila čudesna žena Okuni u službi hrama Izumo. Ona je u svojim predstavama povezivala budističke duhovne rituale sa raznim narodnim umetnostima, pesmama, igrama, pantomimama, iz svih krajeva Japana. No kako su svetovni elementi u ovim komadima počeli sve više delovati na društveni moral i običaje, Bakufu vlada je 1629. g. zabranila dalje izvođenje *k.* u kojima su glumile žene. Njih su zamenili muškarci u nešto modifikovanom pozorištu pod imenom *Vakašu Kabuki*. *Vakašu Kabuki* je takođe bio zabranjen (1652), a njega je zamenio *Jaro Kabuki*. Ovi novi ansambli su konačno dobili stalna pozorišta u tri prestonice. *K.* je dostigao vrhunac razvitka za vreme *Genroku* ere (1688–1705). Od tog vremena, do danas, ovaj klasični teatar se ne prestano razvijao, za razliku od → **No drame** i → **kjogen pozorišta**. To svedoče, pored ostalog, i tri vrste glavnih *k.* predstava, koje se razvrstavaju po tematici: *Djidai-Mono* (istorijske drame), *Seva-Mono* (popularne društvene drame) i *Oie-Mono* (društvene drame aristokratske klase i samuraja). U staro doba glumci ovoga pozorišta zvali su se *gejsa*. Pored igre i muzike, ovi umetnici su morali poznavati slikarstvo, → **haikai** poeziju, *Ča No Ju* (umetnički čaj) i dr. No što se tiče same glume, tu se išlo na specijalizovanje za pojedine konstantne uloge; na primer, *Onnagata* je muška personifikacija ženskih uloga, *Tači-Jaku* predstavlja čoveka sa vrlinama, *Dōke-Gata*, bufona i dr. Najčuveniji pisac je »jap. Šekspir«, Čikamacu Monzaemon (1653–1742); za života dobio je epitet da je božanstvom nadareni zaštitnik *k.* drame. Uz njega valja dodati Takeda Izumoa (1688–1756), poznatog po dramskom delu *Čušingura*. Iz *Meidji* ere ističe se Cubouči

Šojo (1859–1935). Što se tiče scenskog izvođenja, *k.* se u početku izvodio na platformi kao u No pozorištu; docnije je bina modernizovana, i postaje slična evropskoj. Veoma važan deo pozornice je *Hanamiči* («cvetni put»), istaknuti deo bine u vidu mesta prema gledaocima, odakle glumac kazuje najdramatičnije scene, izražava psihološki klimaks. Postoje takođe i male platforme i druge tehničke finese i sredstva da bi se postigao što veći umetnički efekat. Glumac je stožer radnje. To je istakao i Tagore hvaleći naročito *k.* predstave. Dok evropsko pozorište nailazi granice izraza u dvodimenzionalnoj sceni i režijom stvara iluziju u slikovnoj perspektivi, *k.* uspostavlja prisni kontakt sa gledaocima raznim metodima režije: već pomenutim izlaskom glumca na »cvetni most«, korišćenjem zavesa da bi se dobila trodimenzionalna slika, »vajarskim izrazom« itd. Ovo se pozorište razlikuje od evropskog i po harmoniziranju i stapanju elemenata drame, baleta, opere.

Lit.: M. Asatarō, *Masterpieces of Chikamatsu, the Japanese Shakespeare*, 1926; Takeda, Izumo, Miyeshi, Shōraku and N. Senryu, *Chushingura: or forty seven Rōnin*, 1937; T. Fumi, *Kabuki*, 1956; Borislav Mrkšić, »Japansko 'Kabuki kazalište'«, *Kulturni radnik*, 1961, 2–3, 72–76. D.R.

**KAČA** (ital. *caccia* — lov) — Popularna, često narodna, pesnička vrsta koja je nastala iz madrigala u Italiji na prelazu 14. i 15. v. Opisivala je u kratkom stihu (sedmerac, deseterac) prvobitno samo lov, a kasnije i sve događaje koji se odlikuju dinamikom zbivanja, pokušavajući da u metru i zvuku podražava ritmičnost kretanja i brzinu. Pisci ove pesničke vrste bili su, između ostalih, L. di Mediči i F. Soketi. Po uzoru na italijanski pesnički oblik nastala je u 16. v. francuska i engleska varijanta ove pesničke vrste.

M.T.Di.

**KADENCA** (ital. *cadenza* — lat. *cadens, cadentis* — koji pada) — 1. Po terminologiji S. Karcevskeg («cadence») i njegovom obrazloženju — opuštena, smirena intonacija, koja pada («intonation relâchée, »calmante«), za razliku od → **antikadence**, zategnute intonacije koja raste, i → **polukadence** («mi-cadence»), koja je opušteno-zategnuta. U → **sintaksičko-intonacionoj strukturi** vezanog stiha bez → **opkoračenja k.** je završna intonacija, koja se javlja na njegovom kraju, tamo gde se po pravilu završava i rečenica. U stihu sa opkoračenjima, naročito u dramskom, *k.* često pada i unutar retka. Pošto se rečenica u srphrv. narodnom stihu može završiti samo na nje-

govom kraju, *k.* je vezana za to mesto, koje je rezervisano i za antikadencu kao intonaciju otvaranja:

Car Lazare sjede za večeru, //  
Pokraj njega carica Milica. //

Na kraju prvog stiha je antikadencija, a na kraju drugog – kadencija. Tako je većinom i u umetničkom stihu, ali pesnici, naročito u 20. v., unose inovacije u sintaksičko-intonacionu organizaciju stiha, tako da se *k.* javlja na raznim mestima unutar stiha, npr. u Dučića:

Vitorog se mesec zapleo u granju  
Starih kestenova: /// noć svetla i plava...  
Čempresova šuma: *bdije*; /// mesec na nju...

U drugom stihu, u vezi sa opkoračenjem, *k.* je na cezuri; u trećem opkoračenje (u obliku »prebacivanja«) cezure povuklo je *k.* iza osmog sloga. – 2. Vrsta ritma organizovanog pomoću jednakih ritmičkih grupa u sukcesiji ili u simetriji (npr. u franc. aleksandrincu: 4+4+4, 4+2+4+2 itd.); harmonija koja iz toga proističe; ritmičke varijacije. – 3. Sinonim za → **klauzulu**. – 4. Sinonim za → **tempo** u muzici.

Lit.: → **Sintaksičko-intonaciona struktura stiha**.  
Ž.R.

**KADIŠ** (hebr. *káddiš*) – Hebrejska molitvena pesma za mrtve. M.Di.

**KAKOFONIJA** (gr. *κακός* – rđav, *φωνή* – *звечим*) – Disonantna, neskladna zvuk, kombinacije reči koje su neblaglasne, neharmonične. Pisci obično izbegavaju *k.*, mada je ponekad i namerno upotrebe da bi izrazili gađenje, razjarenost, prezir. Supr. → **eufonija**.  
Sl.P.

**KALAMBUR** → **Igra rečima**

**KALAMBURSKA RIMA** → **Rima**

**KALENDAR** (lat. *Calendae, kalendarium*; nem. *Kalender*) – Sadržaj dana, nedelja i meseca u jednoj godini, sa obeležavanjem praznika, sa astronomskim i meteorološkim i raznim drugim podacima. Posle srp. rukopisnih *k.* → **hronografa** (gr. *Hronograf* iz 354. godine) i → **zbornika**, u kojima se *k.* susreću kao dodatak uz molitve i žitija svetaca (*Zbornik mali iz 15. v.*; *Zbornik slova iz 1617. g.*), prevladao je za tu vrstu knjiga lat. termin *kalendarium*, te nem. *Kalender*, koje se štampaju već od 1455. god. Prevodi lat. i nem. *k.* pojavili su se u južnoslovenskim zemljama u 16. v.: kalendar, kolendar, koledar. Proširi-

vanjem sadržaja i približavanjem širokoj čitalačkoj publici, *k.* poprima narodske nazive, koje prihvataju i izdavači: *sobornik, mesjacoslov, ručnjak, zabavnik, svetodavnik, kućnik, pratika, prognostikon, ročišnik, i upisnik*. Prvi štampani *k.* za opštu upotrebu, sastavljeni za period od više godina, javljaju se u Hrvatskoj posle 1582. god., tj. posle uvođenja gregorijanskog *k.* Oni su izdavani zajedno s molitvenicima i drugim pobožnim knjigama (*k. Matije Divkovića uz knjigu Nauk krstjanski, 1611; k. Ivana Bandulovića dodan Pištolama i vandeljima, 1613*). Tek od sredine 17. v. štampaju se za jednu godinu (*Novi kalendar-ijum od Christusse-voja Poroda Rachnaussi na leto 1653; k. koje izdaje Pavao Riter Vitezović od 1691–1705*). Srpske *k.* izdavale su u 18. v. štamparije Dimitrija Teodosija u Veneciji, Stefana Novakovića u Beču, J. Kurcbeke u Budimu i dr. Brojnost *k.*, njihova funkcionalnost u prezentiranju i popularisanju literarnih ostvarenja nesumnjivo karakterišu *k.-e* kao poseban vid periodike naših naroda, koji je, u određenim istorijskim momentima (naročito krajem 18. i u prvog polovini 19. v.) bio daleko značajniji od bilo koga časopisa, novina ili štampanih knjiga. *K.* je po sadržaju i nameni složeniji oblik → **knjige za narod**. Ono čime se *k.* razlikuju od knjiga za narod i u čemu ih nadrastaju, jeste raznovrsnost sadržaja, periodično, kontinuirano izlaženje iz godine u godinu, raznovrsnost tema i rubrika, pogodnost članaka i priloga, bliži kontakti sa čitaocima, veća težnja za utilitarnošću, kao i veća obimnost. Pored zabavnog dela, koji zauzima centralno mesto, u *k.* nailazimo niz rubrika popularnih u narodu: šematizam vladara i crkvenih velikodostojnika, pregled vašara, sanovnik, roždanik, lekarske, kulinarske i poljoprivredne savete. *K.-i* su štampani u velikim tiražima, često i u više desetina hiljada primeraka; doživljavali su ponovljena izdanja u istoj godini, a izlazili su kao časopisi, in continuo čak i po stotinu godina (*Koledar Mohorjeve družbe, Celovec, 1876–1967*). U 19. v. bili su jedino pravo glasilo najšire čitalačke publike, a *k.* za sebo su gotovo do naših dana ostali jedini časopis čitalaca sa sela. Dok prvobitni naši *k.* nose izrazit crkveni pečat (*molitvenički kalendar, mesjacoslovi*), ilirski pokret će otvoriti *k.* svim južnoslovenskim narodima. *Ilirski kalendar* su sadržajem prevazilazili granice pojedinih nacionalnosti, a štampali su se u neutralnim centrima (Budim, Beč, Venecija). Pojavom romantizma dolazi do nacionalnih i sadržinskih raslojavanja *k.* Pojavljuju se *k.* namenjeni užim regionima

(*Vojvodanin, Banaćanin, Pančevac*), dolazi do tematskog sužavanja sve obimnijeg sadržaja (*folkloristički kalendar, humoristički kalendar*). Uporedo s raslojavanjem čitalačke publike, *k.* se diferenciraju na specijalizovane vrste: *lokalni k.* (sadržajnom i tematskom određenosti pripadaju užem geografskom i etničkom regionu), *staleški k.* (*k.* isključivo namenjeni seoskoj, radničkoj, vojničkoj, ženskoj čitalačkoj publici), *misionarski k.*, *humorističko-satirični k.* (zbornici humora i satire) i *književni k.* u užem smislu (*kalendar-almanasi, folkloristički k.*).

Lit.: V. Dukat, »Из повijesti hrvatskoga kalendara«, *Narodna starina*, 1923; M. Матишки, »Календарик«, *Књижевна историја*, 1969, br. 4; M. Матишки, »Прве појаве српских алманаха и календара«, *Научни састанак у Вукове гале*, књ. 8; Д. Зечевић, »Поучно-забавно штиво у хрватским календарима«, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, 1982/1; D. Zečević, *Pučko književno štivo u hrvatskim kalendarima prve polovice 19. stoleća*, 1982. M. Mat.

**KALENDARSKЕ PESME** — Jedan od dva glavna ogranka drevnih → **obrednih pesama**; narodna poezija obreda koja je trajala u njegovom sastavu kao jedan od činilaca obredne celine. *K. p.* su dobile naziv zato što su zavisile od obrednog kalendara, tj. od izvođenja u određeno doba godine ili dana u godini. Zajedno sa obredom *k. p.* vezuju se za čovekovu borbu za opstanak, za prirodne sile i promene i njihovo dejstvo na zemljoradnju, stočarstvo i druge vidove privređivanja. Kod nas su najbrojnije i najvrednije *k. p.* vezane za drevnu zemljoradničku godinu koja se računala prema »prirodnom«, solarnom kalendaru, tj. prema ključnim položajima sunca i promenama do kojih oni dovode. Ciklusi *k. p.* prate cikluse u prirodi: počinjale su oko sunčeve nove godine, tj. zimskog solsticijuma (na dan rođenja novog sunca crkva je podesila dan Hristova rođenja), i trajale, nejednako intenzivno, tokom cele godine, posebno usredsređene na »povratak umrlog božanstva svetlosti«, na jačanje sunca i proleća kad se cela priroda i život u njoj omlađuju i samoobnavljaju. Zimske cikluse čine → **koledarske pesme**, → **božićne pesme** i → **vodičarske** (bogojavljenjske) **pesme**; u prolećne cikluse spadaju razne pesme na ranilu, → **durdevske pesme**, i njima srodne pesme o Uskrsu (»veligdenske«), → **lazaričke pesme**, → **spasovske pesme**, → **kraljičke pesme**; u letnje cikluse spadaju → **ivanjske pesme**, → **dođolske pesme**, → **krsto-noške pesme** itd. (V. Nedić, *Antologija narodnih lirskih pesama*, 1969<sup>2</sup>). *K. p.* je, kao i

obrede, prožimalo verovanje da podstiču i usmeravaju prirodne energije, da se raznim oblicima magije može uspešno delovati na plodnost i bogat rod. Budući da je život svih zavisio od prirodnih uslova, *k. p.* su imale veliki društveni značaj. Zapisi koji su se kod nas očuvali predstavljaju pravo kulturnoistorijsko i poetsko blago.

Lit.: → **Obredne pesme**, → **narodne lirске pesme**. H.K.

**KALIGRAFIJA** (gr. *καλλιγραφία* — krasnospis; lep stil) — Način rukopisnog pisanja sa ukrašenim i precizno izvedenim slovima. *K.* rukopisa održava se i posle pronalaska štampe, i to ne samo za školske svrhe: sva tekuća dokumentacija, arhivi i sl. morali su se i dalje pisati rukom, sve do pronalaska mašine za pisanje. Razvijeniji oblici *k.* koristili su se za zvanična ili svečana pismena (ugovori, diplome, objave i sl.), a jednostavniji za zvaničnu i privatnu dokumentaciju. Značaj *k.* je lako razumeti ako se ima na umu da su svi tekstovi za štampanje, sve do prvog svetskog rata, davani u rukopisnom obliku. Umetnost *k.* bila je u prošlom v. naročito razvijena u Engleskoj i Nemačkoj, gde je Edvard Džonston načinio najpoznatiji udžbenik *k.* (*Writing and Illuminating and Lettering*, 1906). Danas *k.* spada u grafičke umetnosti, jer je mašinskom i foto-reprodukcijom izgubila primarni značaj.

Lit.: A. Simons, *E. Johnston und die englische Schriftkunst*, 1937. S.S.

**KALIGRAM** (od. gr. *κάλλος* — lepota i *γράμμα* — slovo, znak) — Oblik vizuelnog stiha čije reči grafički ocrtavaju neki predmet, npr. u Apolinera, tvorca termina *k.* i zbirke pesama »Kaligrami«:

Cet  
arbrisseau  
qui se prépare  
à fructifier  
te  
res  
sem  
ble

Ova  
mladica  
koja se sprema  
da donese plod  
na  
te  
li  
či

Sinonim »lirski ideogram« i → **ropalik** (Morier).  
V. i → **carmina figurata**, → **tehnopaignija**.  
Ž.R.

**KALIOPA** (gr. Καλλιόπη) — Prva među devet → **Muza**, pripisivano joj je da je supruža Apolonova i majka Orfejeva. Zaštitnica epske poezije, predstavlja se u likovnim umetnostima sa tablicama i stilom, često i sa zlatnim vencem oko glave. S.S.

**KALK** (fr. *calque*, ruski *калька*, nem. *Lehnübersetzung*) — Doslovan prevod nekog dela, koji se drži osobenosti rečnika, a naročito sintakse jezika prevedenog originala; najčešće reč ili izraz doslovno preveden s osnovnoga značenja strane reči bez obzira na njezino stvarno (obično — preneseno) značenje u kontekstu; po pravilu doslovan prevod delova složene reči bez obzira na njeno značenje; rus. *междометие* je k. lat. reči *interiectio*; hrv. *kolodvor* je k. nem. reči *Bahnhof*; npr. *morena* je k. nem. reči *Meerenge*; srphrv. *milosrdan* je k. lat. reči *misericos*; srphrv. *neboder* je k. eng. reči *skyscraper*. H.K.

**KALOKAGATIJA** (gr. καλοκαγαθία) — Etičko-estetički i, u isti mah, socijalno-etički i obrazovni ideal starih Grka. U Platona nalazimo prvo određenje k. kao jedinstva plemenitosti, bogatstva i telesno-duhovne stvaralačke sposobnosti pojedinca koji sebe stavlja na raspolaganje zajednici (polisu). U Aristotela se k. određuje u *Nikomahovoj etici* kao jedna od vrlina, pored drugih vrlina, dok je u *Eudemovoj etici* k. savršena moralnost kao »ujedinjenje svih vrlina i moralno-lepih dobara... K. je osobina čoveka koji ima sva ta dobra i koji svojim delanjem ostvaruje moralno-lepo radi njega samog« (M. N. Đurić u »Predgovoru« za *Nikomahovu etiku*, 1958.). — U nem. idealizmu k. predstavlja pojam dobrog telesnog i duhovnog obrazovanja, kao i načina života. M.D.

**KAMERNA DRAMA** (nem. *Kammerspiel*) — Naziv za vrstu »kamernog komada«, koji se odlikuje pre svega malim brojem ličnosti i psihološki suptilnom tematikom. Ovom vrstom drame, koja nikako nije zaseban dramski žanr, obeležja kamernе muzike prenesena su u oblast dramaturgije. Tipične k. d., koje su i objedinjene tom zajedničkom oznakom, jesu Strindbergove drame *Ovåder* (*Oluja*), *Brända Tomten*, (*Spaljena kuća*), *Spöksonaten* (*Sonata prividenja*) i *Pelikanen* (*Pelikan*), napisane 1907. specijalno za štokholmsko *Intim-*

*no pozorište*. K. d. je vezana za nastanak *Kammerspiele*, vrste pozorišta koje je svojom tehničkom strukturom (mali broj sedišta, ukidanje granice između scene i publike, itd.) odgovaralo tipičnim svojstvima kamernog repertoara.

Lit.: A. Strindberg, *Lettres ouvertes au Théâtre Intime*, (*Théâtre cruel et théâtre mystique*), 1964. M.Mi.

**KANCONA** (ital. *canzone* — pesma) — Najstarija i najpoznatija ital. lirski pesnička forma. Poreklo vodi od → **balate**, a kasnije imitira provansalsku → **šansonu**. Njenu metričku formu prvi je utvrdio Dante, a usavršio je Petrarca. Sastavljena je od neodređenog broja strofa, koje su, opet, sačinjene od neodređenog (5–7) broja jedanaesteraca i sedmeraca, različito rimovanih. Često se završava jednom kraćom strofom, nazvanom *commiato* ili *congedo* (oproštaj), upućenom osobi kojoj je k. posvećena. *Commiato* ukratko ponavlja sadržinu cele pesme. Omiljena među pesnicima → **slatkog novog stila**, kao forma koja najbolje može da izrazi istančana filozofska i ljubavna razmišljanja, obogaćena moralnim i političkim sadržajima u Petrarkinom pesničkom opusu, k. je pun procvat doživela u 14. v. U svom savršenom obliku kasnije se javlja kod Tasa, dok se među poznijim pesnicima, kao tvorac nove, metrički slobodnije koncipirane i izrazito lično obojene k., ističe Đakomo Leopardi. Ova nova k. nije više sastavljena od strofa, već ima slobodnu formu.

Lit.: G. Lisis, *Studio sulla forma metrica della canzone italiana nel secolo XIII*, 1894; F. Flamini, *Notizia storica dei versi e metri italiani dal Medioevo ai tempi nostri*; K. Vossler, *Die Dichtungsformen der Romanen*, 1951; W. Th. Elwert, *Italianische Metrik*, 1968. M.Di.

**KANCONETA** (ital. *canzonetta* — pesmica, mala kancona) — Vrsta → **kancone**, narodnog porekla, sačinjena u 14. v. od sedmeraca i osmeraca, kasnije i od dužih stihova. U književnosti je više počela da se koristi u 17. v., kada su je pesnici prilagodili zahtevima muzičkog izvođenja (→ **melodrama**). Jedna varijanta k.-e je i → **anakreontska pesma**.

Lit.: W. Dürr, *Die italienische Kanzonette und das deutsche Lied im Ausgang des 16. Jahrhunderts*, 1960. M.Di.

**KANCONIJER** (šp. *cancionero*, port. *cancioneiro*, ital. *canzoniere* — pesmarica) — U početku zbirka pesama različitih autora o jednoj temi, na portugalskom, katalonskom, kastiljanskom i aragonskom dvoru, a kasnije i

zbirka pesama jednog autora. Najstariji je k. portugalskih kraljeva *Cancioneiro del rei Dom Dinis*, sa dve hiljade pesama od tri stotine trubadura, iz 13. v., koji govori o dvorskom životu onog doba. Od španskih k. najpoznatiji je *Cancioneiro de Buena*, nastao oko 1445. g. na kastiljanskom dvoru. Sa širenjem šp. političkog uticaja, naročito preko napuljskog dvora, k. se javljaju u Italiji, a kasnije i u ostalim evr. zemljama. U Italiji je najpoznatiji k. Francéska Petrarke, sastavljen od 367 pesama, uglavnom soneta, najčešće posvećenih Lauri. K. su bili u velikoj modi u 16. v. Bilo ih je raznih: *palacioanos* (dvorski), *generales* (sastavljeni od pesama različitih autora o različitim temama), *particulares* (od jednog autora), *espe ciales* (o jednoj temi) i *populares* (sastavljeni od nar. pesama). U našim knjiž., od rukopisnih, najpoznatiji je k. Nikše Ranjine (1507), a od štampanih *Pjesni razlike* Dinka Ranjine (Firenca 1563).

Lit.: M. Rodrigues Lapa, *Das origens da poesia lirica em Portugal*, 1929; S. Pellegrini, *Studi su trove e trovatori della prima lirica ispano-portoghese*, 1937.  
M.Di.

**KANEVAS** (fr. *canevas* – mrežasto tkanje kao podloga za vez) – U komedijama sa slobodnim tekstom, posebno u → **commedia dell'arte**, spoljašnja shema radnje, određena u kompoziciji i podeljena na činove i na scene, no bez dijaloga, također i → **scenarij**. Z.K.

**KANON** (gr. *κάνων* – štap, mjerilo, pravilo) – Pravilo, obrazac ili propis, uopće a napose u crkvenim stvarima i u umjetnostima; crkvena dogma, propis ili pravilo, odnosno skup takvih dogmi, propisa i pravila, utvrđenih nekim crkvenim saborom ili koncilom (odatle kanonsko pravo kao crkveno pravo, ili kanonik kao onaj koji je postavljen ili živi po pravilu); službeno potvrđen, pravovjeran i autoritativan spis, spisak ili izbor (odatle kanonizacija, unošenje u k. svetih, kao proglašenje svetitelja, ili kanonske knjige kao službeno priznate knjige); nešto stabilno i nepromjenljivo (odatle k. kao naziv za nepromjenljivi dio katoličke crkvene službe, ono što je u pravoslavnoj službi anafora, ili k. kao muzički oblik u kome svi glasovi uzastopce izvode neku istu melodiju); nešto pouzdano i uzorno (odatle k. proporcijâ u likovnim umjetnostima, ili klasicistički k. kao skup estetskih pravila i ideala koji vladaju u umjetnosti jedne epohe). Nekoliko posebnih značenja, prema ovim osnovnima, riječ je razvila kao književni termin. – 1. Spisak pisaca ili djela koji su priznati kao uzorni. U → **aleksandrijskoj školi**,

od 3. vijeka prije n.e., uporedo sa novim klasifikacijama poezije, koje ne inspirira više filozofski interes nego sistematičnost bibliotekara i didaktička namjena, sastavljaju se prvi k. pisaca, a tradicija takvih k. nastavlja se i kroz rimsko doba. Govori se, tako, najprije o pet epskih pjesnika i trojici jampskih, o pet pisaca tragedije i sedmorici, dvojici, odnosno petorici predstavnika stare, srednje i nove komedije, o četvorici elegijskih i devetoro lirskih pjesnika, a kasnije i o deset govornika i deset istoričara. Pojedini k. pisaca nisu ni u antici bili univerzalno prihvaćeni. U toku vremena spiskovi se mijenjaju, čuvajući nešto pažljivije broj uzornih ljudi nego baš sastav spiska (i broj se doduše mijenja, k. tragičkih pjesnika kasnije se smanjuje na trojicu), ali je i u antici i u pozniye doba utjecaj aleksandrijskih k. bio velik; oni su u velikoj mjeri odredili i naše poznavanje stare grčke književnosti, jer su nam se najpotpunije sačuvala djela pisaca čija su se imena u k. nalazila. Hrišćanstvo je najprije prihvatilo ovu ideju i, primijenilo je najprije na svrstavanje crkvenih otaca (tri odnosno četiri velika doktora crkve i sl.) i na svrstavanje djela crkvene književnosti (npr. k. devet → **biblijskih pjesama**). Zatim se ona održava kroz izbor školskih pisaca u srednjovjekovnom obrazovnom sistemu, a pun prvovrat doživljuje sa uspostavljanjem bezbrojnih k. pisaca, starih i novih, po vrstama ili po geografskoj pripadnosti, u eruditskim djelima i u pjesničkim → **katalozima** humanizma i renesanse. I novovjekli k. pisaca iskazuju se redovno u obliku nekoga značajnog, okruglog ili tradicionalnog broja, ali stabilnost u svom sastavu nisu dostigli ni u evropskom klasicizmu, kojemu je ideja k. bila najbliža. U moderno doba, izrazitije nego ikad ranije, k. pisaca, sada najčešće formuliran kao k. pojedinačnih djela, pojava je koja pripada sociologiji književnosti: on je prije svega sredstvo utjecaja na tržište knjige i najživlje postoji kroz poduhvate izdavačke privrede (sto knjiga jedne posebne ili svjetske književnosti, deset modernih romana i sl.), ali je takođe u osnovi institucije književnih nagrada (→ **nobelovac**) a živi i u modernoj književno-teorijskoj koncepciji o piscu koji je → **klasik**. Vanknjiževne funkcije književnosti podrazumijevaju se na značajan način i u najproširenijoj današnjoj upotrebi pojma k., u estetiци recepcije i srodnim orijentacijama suvremene nauke o književnosti; sagrađena je ta upotreba, međutim, koliko na temeljnom istraživanju evropske sudbine književnih k. E. R. Kurcijusa, toliko i na ideji kanonizacije književnih obrazaca koja



je u → **ruskom formalizmu** bila po pravilu shvaćena kao činjenica jedne imanentne evolucije književnosti. — 2. Službeno priznati sveti spisi jedne religije (npr. hrišćanski *k.* sastavljen je od *Starog i Novog zavjeta*, budistički *k.* od spisa koji ulaze u *Tri košare*); u proširenom značenju, djela za koja pouzdano znamo da pripadaju nekom piscu, za razliku od djela koja se tome piscu takođe pripisuju ali → **atribucija** je zbog nečega ipak sporna (npr. *Novela od Stanca* pripada a kontrast *Dživko Oblizalo i Sava Vragolov* ne pripada *k.* djela M. Držića). Razlikovanje kanonskih i nekanonskih spisâ najranije se javlja u indijskoj tradiciji, kao razlika između osnovnih vedskih tekstova koji su *šrutî* («čuve»ni», tj. neposredno božansko otkrovenje) i književnosti komentara i dopunskih spisâ koji su *smrtî* («zapamćeni»). Jevrejski *k.* — koji su hrišćani prihvatili kao svoj *Stari zavjet* — nastajao je u toku nekoliko vijekova, postepenim širenjem jednog uzeg izvornog *k.*, koji je na početku obuhvatao vjerovatno samo *Toru* (*Pet knjiga Mojsijevih, Petoknjžje*); u današnjem svom opsegu utvrđen je na rabinjskom sinodu u Palestini potkraj 1. v. n.e. Kako stari aleksandrijski grčki prijevod jevrejskih svetih spisa, tzv. prijevod sedamdesetorice (*Septuaginta*), koji su hrišćani prihvatili kao autoritativan, sadrži više knjiga ili odjeljaka kojih nema u kanonskom jevrejskom, tzv. masoretskom hebrejskom tekstu, u hrišćanstvu do danas postoji spor o opsegu starozavjetnog *k.* Pravoslavna i katolička crkva, slijedeći odluke nekoliko sabora iz 4. vijeka i kasnijih, prihvaćaju i ove knjige u *k.* (zovu ih *deuterokanonskim*, tj. knjigama kojima je autoritet bio najprije osporavan ali je na kraju potvrđen); već vrlo rano više crkvenih otaca u autoritet tih knjiga sumnja i vraća se hebrejskom *k.* Radikalno to u novom vijeku čini reformacija, pa su većini protestanata i danas one *apokrifi*. Katolička crkva (Trident, 1546) proglašava odbacivanje ovih knjiga za jeres, a pripadanje u *k.* potvrđuje im u novije doba (1642. i 1672) i pravoslavna, mada ih mnogi pravoslavni teolozi danas smatraju manje autoritativnima od drugih dijelova *Staroga zavjeta*. Deuterokanonske knjige — a među njima su i neki poznati i vrlo utjecajni književni tekstovi, npr. knjige o Tovitu (Tobiji) i Juditi i dodatak knjizi proroka Danila (Daniela) sa pričom o Suzani — ne nalaze se od 1826. u izdanjima Biblijskog društva, najpopularnijim modernim izdanjima *Biblije*, pa ih nema ni u prijevodu Đ. Daničića. Nema takvih nesaglasnosti danas u hrišćan-

skom novozavjetnom *k.*, mada je u prošlosti bilo sumnje o pojedinim knjigama, pa su se neke ponegdje znale naći na neko vrijeme i izvan *k.*; tako je npr. bivalo, najviše zbog njegovog stila i nejasnosti, sa »Otkrovenjem Jovanovim« (»Apokalipsom«) već u vrijeme crkvenih otaca, pa ono često izostaje i iz slovenskih prijevoda i prepisa biblijskih knjiga u srednjem vijeku, a Luter ga sasvim iz *k.* isključuje (luteranske crkve ponovo ga uvode u 17. v.). U judeo-hrišćanskoj tradiciji isključivanje djela iz *k.* značilo je prvenstveno ocjenu da ono nije »riječ Božja« pa mu nije mjesto u glasnom čitanju u sinagogi ili ckrvi, a nije neophodno, ni najčešće, značilo njegovu potpunu osudu ili zabranu. I one hrišćanske crkve, koje deuterokanonske tekstove smatraju apokrifima, smatraju ih, najčešće, vrijednim i korisnim pobožnim štivom. Vrijedi to u velikoj mjeri i za spise koji u pravoslavnoj i katoličkoj ckrvi, i u književnoj upotrebi kod nas, nose naziv → **apokrifi** (protestantima su to → **pseudoepigrafi**, tj. djela lažno pripisana raznim biblijskim prorocima i kraljevima), a po vremenu nastanka i tematici pripadaju u većini istom krugu kojemu i djela *k.*, iako su u pravilu ipak nešto mlađa. Starina i pravovjernost nisu bili jedini kriteriji po kojima su se djela uključivala u *k.* i isključivala iz njega. Kao što svi drevni religijski *k.* uključuju i mnoga djela izrazito svjetovnog karaktera, tako su i djela koja ni u čemu ne protivrječe crkvenoj dogmi znala izostati iz *k.* iz razloga koji se nama čine izrazito književni iako su izvorno bili prvenstveno pragmatički; u hrišćanskoj tradiciji, neobuzdanost stila i mašte bili su prepreka da se djelo priključi *k.* — 3. Složeni oblik pravoslavne crkvene poezije, sastavljen po zamisli od devet a praktički najčešće od osam pjesama zadatog tona i čvrste kompozicije, koje se sve uvijek jednim glasom (→ **osmoglasnik**) pjevaju ili čitaju na → **službi** na jutrenju, kojemu ujedno čine i glavni dio. Svaka pjesma *k.* (gr. ὕδῆ) nadovezuje se po tonu i temi na jednu od devet → **biblijskih pjesama**; pjesme *k.* bile su mišljenje da budu na priliku biblijskih pjesama: zemaljski odjek svećanih pjesama koje horovi anđela pjevaju na nebesima. Kako se druga od biblijskih pjesama (5 Mojs. 32, 1–43), zbog gnjevnih i surovih riječi opomene i prijetnje kojima se Mojsije u očkivanju smrti obraća narodu, smatra i odviše tužnom i oporom da bi se u službu uvijek pravo uklapala, i u *k.* se druga pjesma sastavlja sasvim rijetko (postoji uglavnom u *k.* namijenjenim službi za vrijeme uskršnjeg posta i neposredno poslije Uskrsa).

Iako u *k.* druga pjesma, tako, redovno izostaje, u svim se *k.* pjesme broje od prve do devete, pa je faktička druga pjesma nazvana trećom itd. Uz ovakve *k.* od 8 ili 9 pjesama, koje možemo smatrati i potpunima, postoje ali su rijetki nepotpuni *k.* koji, po broju pjesama koje sadrže, nose imena *dvojesnac* ili *dvojesnac* (prema gr. διώδικα), *tripiesnac* (prema gr. τριώδικα, → **triod**) i *četvoropesnac* (prema gr. τετραώδικα). Svaka pjesma *k.* sadrži nekoliko strofa (ili odjeljaka). Prva strofa je → **irmos**, sastavljen na osnovi odgovarajuće biblijske pjesme. On predstavlja sponu između biblijske pjesme (i u njoj sadržane opće teme hrišćanske poezije) i strofa koje slijede, → **troparâ**, posvećenih posebnom temi slavljenja određenog svetitelja ili događaja kojemu je *k.* u cjelini namijenjen. Irmos je troparima uzorna strofa melodijski i u izvjesnoj mjeri tematski, a u vizantijskoj poeziji često prvenstveno metrički. Broj troparâ u pjesmama *k.* varira, u najranije doba znao je biti i velik, ali se već vrlo rano uobičajilo da budu četiri ako ne koji više ili manje; u posljednjem troparu, međutim, koji je u pravilu → **bogorodičan**, pjesma se na poseban način vraća općoj temi hrišćanske poezije. Na osnovi ove složene kompozicije u *k.* se uspostavlja složen sistem unutrašnjih odnosa; razni dijelovi *k.* istovremeno su povezani na raznim planovima: irmos jedne pjesme sa njenim troparima i bogorodičnim ali i irmos sa drugim irmosima, tropar sa drugim troparima itd. Svi su ti odnosi estetski potencijalno relevantni, a u raznim *k.* oni se aktualiziraju vrlo raznoliko. Tropari npr. mogu da se nadovežu neposredno na irmos, nastavljajući amplificirajući ili varirajući postavljenu temu (u tom će slučaju svaka strofa sačuvati svoju relativnu samostalnost a pjesma biti slijed strofa), ili mogu da mu se suprotstave kao cjelina, uspostavljajući dvočlanost kompozicije, tako što će se deskriptivan irmos uzeti kao osnova prema kojoj se, metaforizacijom, u troparima gradi apstraktna slika ili sl. Prva slova svih strofa u *k.* često sastavljaju → **akrostih**, ali iz akrostiha znaju biti isključeni irmosi a nekad i bogorodični. U faktičkoj crkvenoj službi *k.* prekida pjevanje i čitanje drugih tekstova (poslije treće pjesme *sedalan*, → **katizma**, sa bogorodičnim, poslije šeste pjesme → **kondak** i → **ikos**, a za njima kratko, tzv. prološko ili sinaksarsko → **žitije** svetitelja kojemu je služba posvećena); takođe, kako su u pojedinoj službi redovno dva ili tri *k.* (jedan uvijek posvećen Bogorodici), cjelovitost se *k.* razbija i time što se *k.* ukrštaju tako da dolaze najprije sve prve pjesme, zatim redom sve

treće, sve četvrte itd. Da se trajanje službe skрати, od nekog vremena, pa i danas, tropari *k.* se redovno čitaju a pjevaju se samo irmosi (→ **katavasija**). U vizantijskoj poeziji *k.* se u zametku pojavljuje u 7. vijeku. Na početku nije imao samostalne uloge: kao → **stihire** stihovima psalama, tako su se dijelovi *k.* davali biblijskim pjesmama. S vremenom, međutim, pjesme *k.* zamjenjuju u službi biblijske pjesme, i u 8. vijeku *k.* postaje glavnim oblikom onog novog tipa → **crkvene pesme** koji potiskuje poeziju → **kondaka**. U rano doba znao je biti i vrlo dug — *k.* Andreja Kritskog, kome tradicija pripisuje stvaranje oblika, obasiže 250 strofa — ali u djelu najznačajnijeg pjesnika mlade vizantijske himnografije, Jovana Damaskina, dobija već današnji oblik. Poredeći je sa epochom kondaka, istorija književnosti nije sklona da o epohi *k.* sudi vrlo povoljno (verbalizam, ponavljanje, izvještačen patos, biće najčešći prigovori), ali je po svom karakteru *k.* odgovarao zahtjevima novog, muzički razvijenijeg crkvenog pojanja, a vrijeme njegovog procvata podudaralo se i sa vremenom konačne redakcije liturgijskih knjiga u pravoslavnoj crkvi, pa je *k.* zadržao položaj jednoga od glavnih oblika pravoslavne crkvene poezije i u idućim vjekovima. Već na počecima slovenske pismenosti, uz brojne prevedene, javljaju se i izvorni *k.* u službama slovenskoj braći, a postoji i mišljenje da je sâm Metodije sastavio onaj *Kanon Dimitriju Solunskom* koji je djelomično sačuvan. U srp. književnosti po jedan ili više *k.* nalazi se u svim službama Srbima svetiteljima, a pišu se i samostalni *k.*, namijenjeni uključivanju u postojeće službe ili upotrebi u drugim crkvenim činovima (npr. molbeni *k.* za despota Stefana Lazarevića). Srpski pjesnici za svoje *k.* biraju irmose iz poznatih prevedenih *k.* a i bogorodične često preuzimaju iz postojećih drugih crkvenih knjiga (→ **Srbijak**).

Lit.: E. R. Curtius, *Evropska književnost i latinsko srednjovjekovlje*, 1971 (prev.); H. Rüdiger, »Klassik und Kanonbildung«, *Komparatistik. Aufgaben und Methoden*, 1973; V. Ribnikar Perišić, *Ruski formalizam i književna istorija*, 1976; Th. Bleicher, »Konture komparatističkoga kanona«, *Umjetnost riječi*, 1980, 3. — V. Jagić, »Opisi i izvodi iz nekoliko južnoslovenskih rukopisa«, *Starine IX*, 1877; S. Zeitlin, »A Historical Study of the Canonization of the Hebrew Scriptures«, *Proceedings of the American Academy for Jewish Research*, 1931—32; H. H. Rowley, *The Growth of the Old Testament*, 1950; C. Kuhl, *Die Entstehung des Alten Testaments*, 1953; A. C. Bouquet, *Sacred Books of the World*, 1954; O. Eissfeldt, *Einleitung in das Alte Testament*, 1962<sup>3</sup>; H. J. Schonfield, *A History of Biblical Literature*, 1962. Takođe → **apokrifi**. — Л. Миркович, *Православна*

литургија I, 1919, 1965<sup>2</sup>; E. Wellesz, »Words and Music in Byzantine Liturgy«, *Musical Quarterly*, 1947, 3; R. Jacobson, »Methodius' Canon to Demetrius of Thessalonica and the Old Church Slavonic Hirmois«, *Sbornik prací filosofické fakulty Brněnské university*, 1965, F9, 14; J. Vašica, »Přívodní staroslověnský liturgický kanon o sv. Dimitriji Solutušském«, *Slavia*, 1966, 4; Ђ. Трифуновић (ур.), *О Срб. њаку. Студије*, 1970. Takode → **crkvena pesma**. S.P.

**KANONIK** — Vizantijsko-slovenska liturgijska knjiga koja sadrži → **kanone** posvećene Hristu, Bogorodici, anđelu čuvaru i drugim anđelima i svecima. Posebna vrsta kanonika je → **bogorodičnik**. D.B.

**KANOVAČO** → **Kanevas**

**KANSION** (šp. *cancion* — pesma) — Vrsta srednjovekovne španske pesme, sastavljene prvobitno od pet trohejskih osmeraca, od kojih prvi iskazuje neku misao ili sentencu, dok ostala četiri tu misao razraduju. Dva od ta četiri stiha rimuju se sa onim prvim. Kasnije se javila *k.* od dvanaest stihova, od kojih prva četiri kazuju glavnu misao, a ostalih osam je dalje razvijaju. U 16. v. *k.* je pretrpela uticaj ital. → **kancone**.

Lit.: P. Le Gentil, *La Poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du moyen âge*, 1953. M.Di.

**KANTARI** (ital. *cantari*) — Naziv za ital. nar. pesme koje su putujući pevači *kantastori*, slično našim → **guslarima**, uz muzičku pratnju ili bez nje, pevali (*cantari* — pevati) na ulicama i trgovima pred okupljenim narodom. Najpopularniji su bili od 13. do prve pol. 16. v., ali ih ima i danas. U početku su bili lirskog karaktera, ali su kasnije dobili narativnu formu. Zavisno od tema koje obrađuju, dele se na ciklične (sa tematikom iz karolinškog i bretonskog legendarnog ciklusa), klasične (sa mitološkom i grčko-rimskom sadržinom), religiozne (hagiografske), legendarne (preuzimaju teme iz legendi i avanturističkih romana), novelističko-lascivne i istorijske.

Lit.: F. A. Ugolini, *I cantari d'argomento classico*, 1933; P. Toschi, *La poesia popolare religiosa in Italia*, 1935; V. Branca, *Il cantare trecentesco e il Boccaccio del Filostrato e del Teseida*, 1936; V. Santoli, *I canti popolari*, 1940. M.Di.

**KANTASTORI** (ital. *cantastorie* — pevač-pripovedač) — Putujući pevači, koji su uz pratnju nekog muzičkog instrumenta pevali na seoskim i gradskim trgovima pesme različite sadržine, za koje su ponekad i sami pisali stihove i muziku. Imali su utvrđen repertoar

pesama. Redovno su se pojavljivali na svetkovinama. U nekim krajevima su se udruživali u grupe koje su imale vođu i posebne zakone i pravila. Danas se mogu sreći jedino u zabačenim planinskim krajevima.

Lit.: S. Salomone-Marino, *Le storie popolari in poesie siciliane messe a stampa*, 1887. M.Di.

**KANTATA** (ital. *cantata* — pevana pesma) — Veća vokalno-instrumentalna kompozicija, svečanog i prigodnog karaktera, pisana za soliste (ponekad recitatore), ansamble (duete, tercete itd.), hor i orkestar. Proistekla iz renesansnog ital. → **madrigala**, *k.* je prvobitno bila pesma koja se pevala uz pratnju muz. instrumenta (→ **monodija**), za razliku od *sonate* (ital. *suonare* — svirati), koja se samo instrumentalno izvodila. U početku je imala duhovni, a tek kasnije je dobila i svetovni karakter. Izgleda da je prvu *k.* komponovao Firentinac L. Martini 1539. g., za venčanje Kozima de Medičija sa Eleonorom od Tole-da. Prototipom današnje *k.*, koja ima dramsku, dijalošku formu, može se smatrati Monteverdijev madrigal. Doba njenog najvećeg procvata je 17. v., najpre u Italiji, a zatim i u dr. zemljama. Posebna obeležja dobila je *k.* u Nemačkoj, od 18. do 19. v., gde je imala isključivo crkveni karakter. Najpoznatiji kompozitor ovih *k.* je J. S. Bah.

Lit.: E. J. Dent, *Italian chamber cantatas*, *Mus. Antiquari*, 1911; E. Schmitz, *Geschichte der weltlichen Solokantate*, 1914. M.Di.

**KANTE HONDO** → **Cante hondo**

**KANTIGAS** → **Cantigas**

**KANTIKA** (lat. *cantica* — pesma) — U rimskom pozorištu, pevani delovi koji su zamenili gr. → **hor**. *K.* je pevao pevač praćen frulom, a glumac je izvodio pokrete (→ **mim**, → **pan-tomima**); ponekad je glumac i sam pevao uz muzičku pratnju. Stihovi *k.* bili su trohejski sedmerac i jampski osmerac. *K.* u dramskoj radnji označavaju predah sa opisom ili objašnjenjima, i iz njih se razvila renesansna i dobnije barokna → **opera**. Sup. → **diverbium**. S.S.

**KANTILENA** (lat. i ital. *cantilena* — pesma, melodija) — U sr. fr. i ital. književnosti lirsko-epska forma, koja se pevala uz pratnju nekog muzičkog instrumenta. M.Di.

**KANTO** (ital. *canto* — pevanje) — Prvobitno, deo nekog većeg pesničkog sastava, koji je pesnik-pevač mogao u celini da otpeva, bez

prekidanja. Kasnije, deo nekog većeg poet-skog dela. Npr., Danteova *Božanstvena komedija* ima sto pevanja. → **Pevanje**. M.Di.

**KAPITOLO** (ital. *capitolo* — poglavlje) — Ital. metrička forma, koja je nastala kao imitacija ili parodija Danteove → **tercine**. U 15. i 16. v. postala je omiljena forma satirične i političke poezije. *K.* je najviše negovao i usavršio F. Berni. Nestao je u 19. v. M.Di.

**KAPUCINADA** — Moralistička propoved fratara kapucinera (franjevaca). U širem smislu, naziv za grubo i oštro intoniranu pridiku.

Lit.: K. Menze, *Studien zur spätharocken Kapuzinerdichtung*, 1954. M.Di.

**KARAOZ** (tur. *karagöz* — »crnooki«) — Nosilac glavne uloge u tur. pozorištu senki, po kome je to pozorište i dobilo ime. Nastanak ove vrste pozorišta vezuje se za Daleki istok. U muslimanskom svetu, prema izvesnim podacima, javlja se u 11. v., veku tur. dominacije na Bliskom istoku. Pouzdani izvori, međutim, svedoče da je ova vrsta pozorišta bila popularna u Turskoj u 16. v. Ovo kamerno pozorište slično je donekle današnjem → **lutkarskom pozorištu**, mada se od njega razlikuje posebnim načinom i tehnikom izvođenja. *K.* pozorište odvojeno je od publike jednim ramom na kome je razapeto laneno platno iza koga se nalazi osvetljenje (prvobitno, gasna lampa). Veličina platna u početku je bila 2 x 2,5 m., a kasnije je smanjena na 1 x 0,60 m. Lutkar, glumac, stoji iza platna i upravlja lutkama koje se nalaze između platna i svetlosnog izvora pod čijim uticajem njihove senke padaju na platno. Figure lutaka su dvodimenzionalne, visoke oko 30 cm i načinjene od kamilje kože. Dužina konca je tako podešena da se lutke kreću a da se pri tome ne vidi senka onoga ko njima upravlja. Slično → **commedia dell'arte**, ovo pozorište je imalo tipizirane ličnosti; pored protagonista, samog *K.*, priprostog, neobrazovanog, ali čoveka zdravog duha, snažnijivog i inteligentnog, i njegovog nerazdvojnog prijatelja, površno obrazovanog Hadživata, promišljenog i bez spontanosti, tu je još cela galerija likova: tvrdica, pijanica, tiranin, dama, pomodar, narkoman, pa na kraju i predstavnici drugih narodnosti koji su živeli na teritoriji Osmanskog carstva, Arapin, Albanac, Jerminen, Grk, itd. Svaki komad pozorišta senki sastojao se iz tri dela: *prologa*, *dijaloga*, *zapleta*. Ovi komadi, najčešće improvizacije samih glumaca, lutkara, obrađivali su teme iz svakodnevnog života,

koje su bile odraz svega onoga što se dešavalo u narodu. Društvena i politička satira bila je takođe zastupljena u predstavama *K.* sve do vlade Abdulhamida II, kada su pod oštricom cenzure ove predstave prešle u beznačajnu formu. Predstave *k.* su se izvodile po kafanama i na javnim trgovima u doba meseca muslimanskog posta (ramazan). Danas je ovo pozorište potpuno palo u zaborav. U našim krajevima *k.* je bio omiljen među muslimanima u Bosni, naročito u Sarajevu, gde je jedno takvo pozorište, sve do tridesetih godina ovog stoleća, vodio Mehmed Hasib Ramić. *K.* sa lokalnim motivima i danas postoji u Grčkoj. Pored *k.* Turci su imali još dve vrste pozorišta: *Orta oyunu*, po karakteru, komičnim elementima i atmosferi slično *k.*, samo su izvođači profesionalni glumci, a pozornica je smeštena na otvorenom prostoru, opkoljena gledaocima, i *Kukla oyunu*, pravo marionetsko i lutkarsko pozorište.

Lit.: S. E. Siyavusgöl, *Karagöz*, 1951; M. And. *A History of Theatre and Popular Entertainment in Turkey*, 1963—64. M.Đu.

**KARAKTER** (lat. *character* — znak, oznaka, distinktivni kvalitet) — Skup etičkih, intelektualnih, emotivnih svojstava neke ličnosti; takođe: ličnost ili junak u književnom delu; najopštije: bitna osobina po kojoj se nešto odlikuje ili razlikuje od nečeg drugog; u štamparstvu: naziv za određen tip slova. — *K.* kao sadržaj predstave čoveka jedan je od suštinskih elemenata strukture, grade i forme ili funkcije (odnosno kompleks psihičkih, mentalnih i moralnih karakteristika), koje obeležavaju ili distingviraju individu, grupu ili narod i služe za to da ih specifikuju (→ **individualizacija**). U *k.* kao ljudskom liku nalazi se koncentracija života i životnih odnosa i osobina. Različitost ljudskih *k.* oduvek je bila predmet filozofskog i književnog interesa. Nakon što je tu raspravu započeo Aristotel u svojim etičkim spisima, dao je Teofrast u *Karakterima* prikaz različitih ljudskih tipova, koji je unekoliko poslužio kao osnova za kasnija proučavanja pojedinačnih oblika i tipova ljudskog ponašanja. — Kao književna forma *k.* je kratka → **skica** (a može da bude i esej), u kojoj su, katkad i satirično, — kao u → **maski**, — opisane vrline ili mane određenog ljudskog i društvenog tipa (tašt čovek, lakomac, seoski posednik itd.). Posle Teofrasta, taj je žanr bio naročito popularan u 17. i 18. v. u Engleskoj i Francuskoj, gde se ističu Labrijerovi *Karakteristi*. Kod nas se u toj vrsti ogledao D. Obradović. — Inače, kao produkt → **karakteriza-**

**cije** *k.* je ličnost predstavljena ili ostvarena u narativnoj prozi, epskom pesništvu i drami, bilo kao glavna ili sporedna, pozitivna ili negativna, komična ili tragična, koherentna ili protivrečna, odnosno jedinstvena, čvrsta, u sebi sređena ili neobična, ekscentrična, iskazujući se u sukobima sa samom sobom i drugima ili u kontemplaciji, pri čemu je individualne osobine jasno izdvajaju od drugih likova. Otuda je *k.* suprotan pojmu → **tipa**, mada se crte jednog i drugog dijalektički prepliću. — Tokom istorijskog razvoja literature intenzitet i stepen njegovog prikazivanja bio je različit, ali je plastično, promicljivo, svestrano i duboko spoznavanje i tumačenje *k.* bilo ideal i gotovo neponovljiva odlika najvećih pisaca i najznačajnijih dela svetske književnosti.

M.I.B.

**KARAKTERIZACIJA** (gr. *χαρακτήρ* — urez, znak ili oznaka, distinktivni kvalitet) — Način prikazivanja bitnih svojstava ličnosti, → **karaktera** u proznom delu, pretežno romanu, kao jedna od osnovnih komponenata njegove strukture. To je takođe proces i rezultat sagledavanja i obrazlaganja suštinskih psihofizičkih stanja i postupaka jedne određene individue, dakle stvaranje — umetničko oblikovanje — takvih slika i likova imaginarnih ličnosti u dramskoj i narativnoj prozi (a i narativnoj poeziji) da one za nas postaju kao žive i stvarne: događaji u delu razvijaju se iz prirode prikazanih karaktera. U poeziji pak, eseju, autobiografiji autor otkriva izvesne aspekte svoga vlastitog karaktera, a u istorijskim spisima i biografiji tumači karaktere stvarnih (istorijskih) ličnosti. — Pripovedačka proza od renesanse naovamo sve više pažnje posvećuje ljudskoj ličnosti, pretežno ipak viđenju u njenoj tipskoj formi, da bi književnost 19. v. počela sve više da insistira na *individualizaciji*, na liku čoveka koji ne bi bio puko determinističko uopštavanje ljudskih osobina, već individua, subjekt, konkretan, »pojedinačan slučaj«. Odabiranjem i uopštavanjem životnih činjenica *k.* koja zavisi od autorovog pogleda na svet, talenta i umetničkog metoda — biva 1) direktna, kad pisac neposredno objašnjava ličnost u svom delu, i 2) kroz akciju i postupke, iz kojih se vidi lik i suština ličnosti, ili pak 3) kombinovano, kumulativnim postupkom, koji daje relativno kompletan portret i prikaz ličnosti, iznošenjem konkretnih detalja i naglašavanjem onoga što je za ličnost bitno ili u njoj dominantno i što takođe u određenoj meri zavisi od sredine, ambijenta i okolnosti u kojima živi. — Najjednostavniji oblik *k.* je imenovanje: ime ličnosti, odnosno književnog

junaka je vrsta definicije ili aluzije na prirodu njegovu (npr. Slobodan Radenik iz pentalogije O. Daviča *Robija* kao simbolična vizija slobodnog radnika). Inače *k.* u klasičnom realističkom romanu, koja se smatra jednom od najznačajnijih odlika dobrog pisca, obično počinje opisom spoljašnjeg, fizičkog lika, fiziognomskih crta književnog junaka i nastavlja se potom ocrtavanjem njegovog moralno-psihološkog lika, njegove duševnosti, uz isticanje nekog gesta ili uzrečice koja ga posebno, markantno određuje. Pri tom *k.* može biti 1) statička, kad u ličnosti dominira samo jedna njena osobina ili 2) dinamička, razvojna — kada se prate promene u ličnosti, sazrevanje, razvoj, pri čemu se, radi što intenzivnijeg, dubljeg poimanja kompleksnosti ljudskog bića, izbegavaju uprošćene jednostranosti i preterivanja ili pak takva *k.* koja, ističući samo određene moralne ili socijalne vrednosti, pribegava karakterološkim shemama isključivo »pozitivnih« ili »negativnih« junaka. — Obuhvatajući odnos književnog junaka prema drugim ljudima, prema svetu i samom sebi, pisac vrši *k.* direktnim opisom ili posredstvom jezika, odnosno junakovog govora (žargona, dijalekta), ili tako što junaci objašnjavaju, karakterišu jedni druge, pri čemu postoji različit intenzitet takvih implikacija u romanu, drami, kratkoj priči itd. Tu spada i *k.* pomoću mitoloških elemenata, afektivnih obrazaca ili tradicionalne tipologije (fatalna žena, romantični junak, starac tvrđica itd.) do suptilnih, dubokih antropoloških uvida i analiza. Posle magistralnih karaktera i portreta u prozi O. de Balzaka i L. N. Tolstoja odnos prema *k.* se menja, da bi u jednom delu savremene proze bila sasvim odbačena ili zamenjena samo kratkim, najovlašnijim naznakama, u korist drugih oblika (psihološke) spoznaje i deskripcije.

Lit.: Л. И. Тимофеев, *Теорија књижевности*, 1950 (prev.); E. M. Forster, »Vidovi romana«, *Izraz*, 1965, 1–9; O. Voren, R. Velek, *Teorija književnosti*, 1965 (prev.); I. Watt, *The Rise of the Novel*, 1967; W. C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, 1967; P. Stevick, *The Theory of the Novel*, 1967; V. B. Šklovski, *Uskrnuće riječi*, 1969 (prev.); G. Olport, *Sklop i razvoj ličnosti*, 1970.

M.I.B.

**KARIKATURA** (ital. *caricare* — opteretiti, pretovariti) — Kao forma komičnog duha *k.* je način i rezultat direktnog predstavljanja, u književnosti i naročito u likovnoj umetnosti, osoba, događaja i pojava, kada se — izdvajanjem neke karakteristične, spoljašnje ili unutarnje, crte i svojstva i njenim namernim naglašavanjem, pojačavanjem i preuveličavanjem — proizvodi komičan utisak i efekat. Speci-

fičnost *k.* je u promišljenom, stilizovanom pojednostavljanju i često groteskno apсурdnom preuveličavanju delova ili elemenata predstavljenog objekta, a njen efekat proizilazi iz namerne disharmonije njenih delova. U likovnoj umetnosti — grafika, crtanje, kiparstvo, slikarstvo — *k.* je posebna vrsta portretisanja (odnosno likovnog predstavljanja), koja dozvoljava smele, imaginativne, ckstravagantne poteze i preuveličavanja nekih markantnih obeležja ličnosti koju prikazuje — psihološki precizno, posredno ili sa jasnom, neprikrivenom humoristično-ironičnom, satiričnom i kritičkom namerom. Ona, dakle, ili razobličuje ili samo pregnantno konstatuje ono što je karakteristično, tj. smešno. Svrha *k.* je upravo da tim isticanjem i uvećavanjem slabosti, poroka i negativnosti u pojedincu, društvu i vremenu, i kao svojevrsni protest i pobuna protiv autoriteta, kritički i rastreznjavajuće pozitivno, humano i progresivno deluje. Može pri tom da bude, po rečima I. Sekulić, »crtana šala« (ili, kako kaže E. Kris, »grafički oblik dosečke«) i »duhovito ogovaranje«, ali i snažno političko, borbena i propagandno sredstvo. (Takođe i zabavno: pod uticajem *k.* nastala je *foto-karikatura*, a unekoliko i *strip*, odnosno crtana, stripovana književnost, *strip-romani* i pripovetke, po ugledu na njih *foto-romani* itd.) U celini uzev, *k.* je »kao tamna *lanterna magica* ideala, potrebna umjetnosti kao negativne vrijednosti matematici. Ovdje, a ne u prolaznoj tendenciji je njena čista i umjetnička vrijednost« (A. G. Matoš). U književnosti *k.* i karikiranje imaju sličnu funkciju slikovito-verbalnog isticanja smešnog ili ljudskih mana i slabosti, lako podrugljivog, satiričnog izobličavanja, degradacije, → **persiflaže**, bilo u → **polemici** i → **pamfletu**, bilo u narativnoj i dramskoj prozi i poeziji, u prikazivanju pojedinih → **karaktera** ili → **situacija**, a rađa se i stvara u bujnoj i odvažnoj mašti — kao kod V. Šekspira, M. Servantesa, Đ. Bokača, F. Rablea, Č. Dikensa, N. V. Gogolja, J. Haška, J. Sterije Popovića, R. Domanovića, B. Nušića, M. Krležu, M. Lalića i dr. Pri tom *k.* nije svedena samo na registrovanje spoljašnjih elemenata (*k.* na principu *sličnosti*) po kojima se čovekov karakter, prema starim shvatanjima, može raspoznati po njegovom izgledu ili po sličnosti sa nekom životinjom, već je i znatno obuhvatnija, kompleksnija (*k.* na principu *istovetnosti*), kada se slika čovekove spoljašnjosti iskrikljuje da bi se dobila potpunija i tačnija slika njegovog karaktera, kada se, dakle, slika poistovećuje sa suštinom. Inače, za metodu i strukturu *k.* upotrebljavaju se i

srodni pojmovi i postupci kao → **aluzija**, → **burleska**, → **parodija**, → **satira**, → **travestija**. Pod *k.* se takođe podrazumeva i svaka drastična preteranost, rugoba, nakaradnost, kao i ono što je izvitoperavanje, nenamerno loša, površna imitacija nekog (ozbiljnog) posla, neke zamisli ili modela.

Lit.: A. G. Matoš, *Dojmovi*, 1938; P. Krizanić, »Snaga karikature«. *Književne novine* 1. VI 1948; R. Zogović, »Uloga karikature i njen razvitak«, *Književne novine* 8. VI 1948; О Бихаљи Мерин, *Мусу и боје*, 1950; F. de Sanctis, *Povijest talijanske književnosti*, 1955; Š. Bodler, *Odabrana proza*, 1957; V. Petrović, »Karikatura«, *Književne novine* 7. II 1958; Г. В. Ф. Херел, *Естетика* III, 1961; A. Hoffmeister, *Poezije u karikatura*, 1961; И. Секулић, *Теме*, 1962; M. Pijade, *Izabrani spisi*, I tom, 2. knjiga, 1964; S. Frojd, *Dosečka i njen odnos prema nesvesnom*, 1970; E. Kris, *Psihoanalitička istraživanja u umetnosti*, 1970. M.I.B.

**KARMANJOLA** (ital. *carmagnola*) — Fr. revolucionarna pesma i igra, nazvana po pijemontskom gradu Karmanjoli, odnosno nošnji koju su nosili jakobinci, a koju su u Francusku doneli radnici iz Pijemonta. Imala je podrugljiv karakter i njome su pariski revolucionari proslavljali pogubljenje kralja, kraljice i aristokrata. Počinjala je stihovima »Igrajmo Karmanjolu, živeo pucanj topa...«. Ovakvo su se kasnije nazivale i dr. revolucionarne pesme sličnog karaktera. M.D.I.

**KARMEN** → **Carmen**

**KARMINA BURANA** → **Carmina burana**

**KARMINA FIGURATA** → **Carmina figurata**

**KARNEVALSKA PESMA** — Pesma nar. प्रकार, po formi slična → **baladi** koja se pevala na karnevalima, najviše u Firenci u 15. v. Njena sadržina je bila vesela, ponekad satirična, a često i nepristojna. *K. p.* su pevale maskirane ličnosti, koje su išle u karnevalskoj povorci ili su se vozile na kolima. Kada su te ličnosti predstavljale mitološka božanstva i personifikacije pojedinih vrline, pesme su se zvale *trionfi* (*trijumfi*), dok su predstavnici pojedinih zanata i staleža pevali pesme koje su se nazivale *carri* (*kola*). *K. p.* je na visok umetnički novi uzdigao L. de Mediči. Njegove pesme su postale istinski odraz mentaliteta onog vremena, a njihovi stalni motivi su vesela i prolazna mladost u kojoj treba uživati, ne misleći na ono što će doći: »Kako je lepa mladost, / koja neumitno prolazi! / Neka se veseli ko hoće: / sutrašnjica je neizvesna«

(»Trijumf Baha i Arijadne«, 1–4). Kod nas su se u Dalmaciji u 15. v. pevale pučke *k. p.*, koje su brzo ušle u knjiž. Pesnici su se u početku ugledali na ital. uzore, dok su kasnije težili većoj originalnosti (→ **pokladna pesma**, → **maskerata**, → **jedupijata**).

Lit.: Ch. S. Singleton, *Canti carnascialeschi del Rinascimento*, 1936. M. Di.

**KAROLINŠKA RENESANSA** (nem. *Karlsruhe*, *Karolingische Renaissance*) — Procvat duhovnog života u franačkoj državi tokom 9. i početkom 10. v., izazvan intenzivnim prihvatanjem antičke i prevashodno hrišćanske rimske kulture, nauke i umetnosti. Začetnik i središnja ličnost ovoga »kulturnog preokreta« (R. Kinast) bio je sam Karlo Veliki, koji je na svome dvoru okupio mnoge učene ljude i pesnike zapadne i južne Evrope (Alkuin, Pavle Đakon, Petar iz Pize, Teodulf Orleanski, Angilbert, Ajnhart) i osnovao »dvorsku akademiju«. Po manastirima niču škole i biblioteke (Tur, Fulda, Murbah, Rajhenau, St. Galen), razvija se dvorsko-religiozna književnost na latinskom jeziku, ali se ne zapostavlja ni narodni jezik: sakupljaju se i prepisuju antički i ranohrišćanski rukopisi, a po Karlovom nalogu beleži se i stara germanska junačka poezija. Ovi rukopisi i prepisi danas su često još jedini izvori ili svedočanstva o toj književnosti.

Lit.: S. Singer, »Die Karolingische Renaissance«, *GRM* 1921 (13); G. Baesecke, »Die Karolingische Renaissance«, *DVjs.* 1949 (23); R. Kienast, »Die deutschsprachige Lyrik des Mittelalters: II. Der karolische Umbruch«, *Deutsche Philologie im Aufriss* II, Lief. 13; P. v. Polen, »Karolische Renaissance«, *Mitteilungen*, 1959. D.Mi.

**KASIDA** (ar. *qasida* — pesma s ciljem) — Stara arapska pesma određene dužine (do sto distiha) sa istom rimom kroz celu pesmu. Stavljena je od nekoliko delova od kojih svaki mora da zadovolji neke zahteve u pogledu stila i sadržaja, a slede jedan drugome takođe po unapred određenim pravilima. Počinje nekom vrstom prologa; pesnik se zaustavlja na putu, i primećuje tragove napuštenog logorišta, pa preklinje svoje drugove da se zaustave i sa tugom se seća srećnih časova koje je proveo sa svojim voljenom. Ova konvencionalna lirska uvodna tema — prisećanje na neku prošlu, izgubljenu ljubav — naziva se *nasib* (ar. *nasīb*). Pošto je opisao poslednji rastanak sa dragom, čije je pleme otišlo dalje u potragu za novim pašnjacima, pesnik po nagovoru drugova nastavlja svoj put. Putujući kroz pustinju, pesnik ima priliku da opiše nepogodu, životinje u begu, kakvu scenu lova ili da opeva

svoga konja ili kamilu. Tek posle svega ovoga, pesnik prelazi na glavni predmet, tj. na krajnji *cilj* svoje pesme. On, međutim, može biti različit: jedanput pesnik veliča dela svoga plemena, ili ističe svoju hrabrost ili neku drugu vrlinu; u drugim pak *k.* kudi svoje suparnike ili neprijatelje; a u nekim opet peva u pohvalu svoga zaštitnika želeći da pridobije njegovu sklonost ili pomoć za sebe ili svoje pleme. Najcenjeniji pesnici *k.* bili su oni pesnici kojima je pošlo za rukom da održe ravnotežu između raznih delova pesme. Pojavila se ova forma još u predislamskoj poeziji (→ **mualake**), a prihvatili su je i Persijanci i Turci, kod kojih su uglavnom panegiričke i pobožne sadržine, a zatim i drugi narodi islamskoga kulturnoga kruga.

Lit.: H. A. R. Gibb, *Arabic Literature*, 1963<sup>2</sup>; G. Wiet, *Introduction à la littérature arabe*, 1966; I. Lichtenstadter, *Introduction to Classical Arabic Literature*, 1974. M.Đu.

**KATA TRITON TROHEJON** (gr. *κατὰ τρίτον τροχῶν* — iza trećeg troheja) — Ženska, trohejska → **cezura** u → **heksametru** iza trohejskog dela u trećem daktilu, npr. u šestoakcenatskom prevodu M. Đurića *Ilijade* (XXIV, 321):

Radosni / budu kad / vide, // i / svima se / razgali / srce.

U vezi s njom u Homera se javlja → **leoninski stih** (sa → **leoninskom rimom**). Ž.R.

**KATABAZA** (gr. *κατάβασις* — silazak) — Po Aristotelu, silazna radnja → **tragedije**, izazvana preokretom (→ **peripetija**) ukupne tragične radnje, kojim i započinje.

Lit.: → **Tragedija**, **antička**. T.V.

**KATAHREZA** (od gr. *κατάχρησις* — zloupotreba, kriva upotreba) — Termin antičke → **retorike**: 1. za → **metaforu** od nužde, kad za neki pojam ne postoji ime pa se govornik pomaže upotrebom slikovitog (metaforička *k.*) ili prenesenog (metonimijska *k.*) izraza, npr. Na troje je vojsku razdvojio (nar. pjesma), jer ne postoji glagol »rastrojiti«; 2. upotreba neadekvatnih metafora, čime se griješi protiv jedinstva slike. (*Odlikovao* se svim mogućim *manama*: U našoj zemlji je svaki *kamen natopljen krvlju* njenih sinova.) Kad je nehotična, takva *k.* se smatra stilskom pogreškom. Ali ona može biti i svjesna i tražena radi izražavanja višeg uvida u kompleksne spoznaje, složena psihička stanja i sl., na izgled disharmoničnim izrazima. U ekstremnim slučajevima

takva *k.* prelazi u → **oksimoron**. → **Sinestezija** je podvrsta takve *k.-e* (»*Slan* i *modar miris* prolećnoga mora« – J. Dučić). – 3. Pogrešna upotreba riječi koja nije u skladu s njihovim pravim značenjem, npr. *ružan krasnopis*. Z.D.

**KATALEKTIČAN** (gr. καταληκτικός – koji prestaje, prekida se) – Završavanje stiha nepotpunom stopom ili metrom. Stih je katalektički »in syllabam« kada od poslednje stope ili metra ostane samo jedan slog (npr. u → **pentametru**), »in bisyllabam« kad ostanu dva sloga (npr. u → **heksametru**). V.Je.

– U silabičko-tonskoj versifikaciji katalektični su stihovi u čijoj poslednjoj »stopi« izostaje jedan ili dva neakcentovana sloga. Prvi slučaj javlja se u troheju, npr. četvorokitnosnom: Srce moje samohrano, / Kô te / dôzva / û mój / dôm /. U poslednjoj »stopi« drugog stiha nedostaje nenaglašen slog, tj. drugi deo trohejske »stope« (U). Tako je i u → **amfibrah**, dok u krajnjoj daktilskoj stopi (–UU) mogu da izostanu oba nenaglašena sloga ili samo jedan. Pošto se jampska stopa (U–), a tako i anapestička (UU–) završavaju naglašenim slogom, jampski i anapestički stihovi ne mogu da budu *k.* U najnovije vreme sve se više pojam → **katalektike** zamenjuje pojmom → **klauzula** (sa jednosložnim, dvosložnim ili višesložnim završetkom stiha nakon poslednjeg akcentovanog sloga).

Lit.: → **Metrika, antička**; → **versifikacija**.  
Ž.R.

**KATALEKTIKA** (gr. καταλήγω – završavam) – Tradicionalno učenje o dužini poslednje → **stope** u stihu. Ako je potpuna, kao i prethodne, stih je → **akatalektičan**; ukoliko je kraća od ostalih, stih je → **katalektičan** (a skraćen za čitavu stopu ili više njih – »brahikatalektičan«); kad je duža od prethodnih, stih je → **hiperkatalektičan**. To se uprošćava brojanjem završnih slogova počev od poslednjeg akcentovanog sloga: jednosložni (»muški«), dvosložni (»ženski«), trosložni (»daktilski«), četvorosložni (»hiperdaktilski«) završeci (→ **klauzula**).

Lit.: → **Metrika, antička**; → **versifikacija**.  
Ž.R.

**KATALOG** (gr. κατάλογος – spisak, pobrojavanje) – 1. Termin *k.* u književnoistorijskom kontekstu označava postupak, najčešće u epskoj poeziji, ali i u drugim vrstama i žanrovima, nabrojanje i opisivanje junaka, predmeta i sl. U Homerovim epovima *k.* je česta pojava (opis lađa u *Ilijadi*, često katalogo opisivanje šta je u određenoj situaciji uradio svaki heroj), a poznati su i kataloški

spevovi: takve su Hesiodove *Ehoje*, opisi ženskih karaktera, koji svi počinju istom, navedenom formulom. *K.*, koji u epskoj i narodnoj poeziji ima nesumnjivo poreklo iz tehničke govorenja ili pevanja epa, mogao je u drugim žanrovima biti iskorišćen kao hiperbolični stilski efekat, posebno u komedijama. Tako *k.* nalazimo u Aristofana i Rablea. – 2. U stručnom značenju, *k.* je spisak umetničkih dela ili knjiga, načinjen po različitim principima. Tako se po → **bibliotekama** vode *k.* po imenima, delima, tematski *k.*, po redu dolaska i sl. Up. i → **registri**, → **indeksi**. S.S.

**KATALOŠKA PESMA** (→ **katalog**, gr. καταλέγω – katalogizirati, staviti u spisak) – Epska narodna pesma osobite kataloške → **kompozicije**, karakteristične za → **hroničarske**, istorijske narodne pesme (graničarska epika, krug pesama o srpskom ustanku), koja se sastoji od niza celina u kojima se redaju imena junaka, imena mesta i opisi podviga. Pošto su istorijske pesme angažovane hronike tek minulih istorijskih događaja, usmeni dokument nečije hrabrosti ili učestvovanja u boju upućen savremenicima, one sadrže hijerarhijski popis imena junaka, popis mesta u kojima su se odvijale borbe i hronološki pregled istorijskih zbivanja. U hroničarskom delu Višnjićeve pesme *Početak bune protiv dahija* (Karadžić, IV, 24) srećemo simetričnu katalošku kompoziciju: prvo se nabrajaju kneževi koje treba pogubiti, a u drugom delu se istim redosledom opisuje pogubljenje kneževa. U kompoziciji graničarskih epskih pesama istorijski događaj je opevan u nizu kataloških scemenata. Iza imena junaka sledi opis pogibije, kletva upućena mestu u kojem je junak poginuo, a na kraju kratka tužbalica preživelih vojnika ili nekog iz porodice poginulog junaka. Ako je u pitanju podvig, stihove tužbalice zamenjuje kliširana graničarska pohvala. Posebnu vrstu kataloških pesama karakteriše retrospektivna kataloška kompozicija. U njima se u *k.* opisu imena junaka anahronično sreću epski junaci iz raznih vekova. To je slučaj s pesmom »Margita devojka i Rajko vojvoda« (Karadžić, III, 10). M.Mat.

**KATARSA** (gr. κάθαρσις – prečišćavanje) – Osnovno dejstvo emocionalnog prečišćavanja koje, po Aristotelu, tragedija izaziva u gledaocu. Na kraju svoje čuvene definicije tragedije Aristotel kaže da ona »... izazivanjem sažaljenja i straha vrši *pročišćavanje* takvih afekata« (Aristotel, *O pesničkoj umetnosti*, VI). Budući da u sačuvanim Aristotelovim



spisima nigde nemamo eksplicitno tumačenje *k.*, a reč je o osnovnoj funkciji književne vrste kojoj je Aristotel dao prvenstvo. — *k.* je kao termin doživela brojna tumačenja i različitu upotrebu. S obzirom na svoja osnovna teorijska usmerenja, rasprave o *k.* se mogu podeliti u dve grupe: 1) ispitivanje Aristotelovog značenja i 2) ispitivanje prirode katarktičkog procesa u odnosu na shvatanja tragedije i umetnosti uopšte u pojedinim periodima. Traganje za Aristotelovim značenjem *k.* zasniva se na jednom kratkom odlomku osme knjige njegove *Politike*, na njegovoj definiciji sažaljenja i straha u *Retorici*, na ispitivanju upotrebe *k.* kao termina kod drugih gr. pisaca, a pre svega kod Platona. Opšte je mišljenje da Aristotelova definicija tragedije ima karakter odgovora Platonovom napadu na pesništvo zbog toga što ono pobuđuje strasti umesto da ih umiruje. Nasuprot Platonu, Aristotel smatra da tragedija kao umetnički oblik ne samo da ne izaziva strasti već ih i prečišćava svojim opisivanjem uzroka i načina čovekovog pada iz »sreće u nesreću«. U tom smislu, Aristotelovo shvatanje *k.* predstavlja samo eksplikaciju osnovnog uverenja gr. tragičara da se mudrost stiče »učenjem kroz patnju«. Teorije o *k.* u vezi sa prirodom tragedije i umetnosti uopšte nastaju u ital. renesansi. U svome spisu o pesničkoj umetnosti (1563. g.) Minturno naglašava »uživanje i korist« koju u gledaocu izaziva *k.* Preko Kastelvetrovih tumačenja, *k.* u Francuskoj prihvataju Kornej i Rasin (→ **klasicistička tragedija**) u moralnom smislu kao osećanje koje će gledaoca sprečiti da oponaša kobne postupke tragičnih junaka. Kornej je, osim toga, smatrao da sažaljenje i strah mogu da funkcionišu nezavisno. Tom shvatanju se u Nemačkoj suprotstavio Lessing (*Laokoon*, 1766. g.), insistirajući na jedinstvu tih dvaju osećanja, iz čega proističe sudbinska emocija strahopoštovanja zato što gledalac pomoću tragedije shvata univerzalnost zakona sudbine. U *Hamburškoj dramaturgiji* (1768. g.) Lessing povezuje sa *k.* Aristotelovu etičku kategoriju »mere«, odnosno »srednjeg puta« između straha i sažaljenja kao suprotstavljenih krajnosti. U svome ogledu *O uzvišenom* (1792. g.) Šiler se oslanja na Lessingovo shvatanje i izvlači zaključak da je najsavršenija ona tragedija kod koje *k.*-u ne izaziva sadržaj već tragička forma. Sa svoje strane, Gete je (u *Nachlass zu Aristoteles Poetik*, 1827. g.) tumačio *k.* ne kao proces u gledaocu, već kao pomirenje i ispaštanje samih likova. Od filozofskih tumačenja *k.* najpoznatije je Šopenhauerovo (kao univerzalna ljudska emocija saosećanja bez obzira na

moralne zasluge) i Ničeovo (kao spajanje dionizijskog i apolinijskog načela). U Engleskoj najpre Milton tumači *k.* (*Samson Agonistes*, 1671) pomoću kategorija srednjovekovne medicine, a Vordsvort vidi njeno dejstvo i na planu lirске poezije kao izazivanje »skrušenosti i ljudskosti« nasuprot lažnoj učenosti i snobizmu. U 20. v. se pojavljuje novo, psihopatološko tumačenje *k.* koje je prvi zastupao J. Bernajz, a razvio V. Štekel u delu *Dichtung und Neurose*. U svojim *Načelima književne kritike* (1924) Ričards *k.* smatra samo tipičnom varijantom osnovnog cilja umetnosti kao »pomirenja suprotnih poriva«. U tom smislu, *k.* je uskladjivanje »sažaljenja kao poriva približavanja i straha kao poriva udaljavanja«. Popularna kao termin u → **novoj kritici**, *k.* je na širem estetičkom planu protumačila E. Šnajder kao stilizovano jedinstvo osećanja koja su u stvarnom životu nepomirljiva. Takvo tumačenje, moglo bi se reći, ponovo vraća pojam *k.* u estetičku sferu, koju je i sam Aristotel prvenstveno imao na umu.

Lit.: F. L. Lucas. *Tragedy in Relation to Aristotle's poetics*, 1928; M. H. Бупић, *Једна иста покушај објашњења Аристотелове схватања катарсиса*, 1933; A. Smerdl. *Aristotelova katarsa*, 1937; J. C. Ransom, *The World's Body*, 1938; E. Schneider, *Aesthetic Motive*, 1939; W. van Bockel, *Katharsis*, 1957; T. Brunius. *Inspiration and Katharsis*, 1966; → **tragedija**, **antička**. N.K.

**KATASTAZA** (gr. κατὰστασις — stanje, položaj) — Vrhunac razvoja epske i dramske radnje koji neposredno prethodi raspletu događaja u → **katastrofi**. Termin je uveo J. C. Skaliger (*Poetices libri septem*, 1561). Dotada je ovaj deo radnje obično označavan kao *summa epitasis* (Donatus). (→ **Epitaza**).

Lit.: M. T. Herrick. *Comic Theory in the Sixteenth Century*, 1950. M.Fr.

**KATASTROFA** (gr. καταστροφή — obrat, svršetak, smrt, podjarmljenje) — Akcija kojom se razrešava i završava sukob u radnji drame; razrešenje zapleta; konačan ishod dramske radnje. Pod *k.* se obično misli na tužni završetak tragičke radnje, dok u komediji *k.* označava rešavanje problema (zapleta) i opšte pomirenje. Do *k.* dolazi bilo logičkim razvojem zapleta, bilo otkrićem i preokretom u događajima (→ **peripetija**), ili pojavom »boga iz mašine« (→ **deus ex machina**).

Lit.: W. P. Bowman, R. H. Ball. *Theatre Language*, 1961. M.Fr.

**KATAVASIJA** (gr. καταβασίς) — Izraz kojim se u vizantijskoj liturgijskoj književnosti

označavalo pevanje → **irmosa** za razliku od čitanja → **tropara** svake pesme → **kanona**. Otuda se katavasijom naziva i sam irmos, kada je izdvojen bilo u odnosu na sopstvene prateće tropare ili kao pesma sastavljena od niza irmosa jednog kanona, bez tropara.

D.B.

**KATENA** (lat. *catena* – lanac) – Komentari *Biblije*, sadrže tumačenja svetih otaca i jere-tika. Tačno slede tok teksta tako da su važni pri obnavljanju izgubljenih rukopisa. Nastali su, uglavnom, između 6–11. v. kao kompila-cija vizantijskih naučnika.

Sl.P.

**KATIHEZA** (gr. *κατιχησις*, stsl. *олашениѡ* – pouka, obuka) – Retorski žanr vizantijske crkvene književnosti, koji se odlikuje metodičnim izlaganjem osnovnih istina vere. Namjenjena prvobitno kandidatima za prijem u redove hrišćanske zajednice, k. je prožeta dog-matskim učenjem u znatno većoj meri nego pitanjima druge vrste (moral, liturgijski život i sl.). Poznate su, npr., »Katiheze« Kirila Jeru-salimskog (IV), prevedene veoma rano i na stsl. jezik (*Hilandarski listići* iz 11. v.).

D.B.

**KATIZMA** (gr. *κάθισμα* – sedenje) – 1. Jedan od 20 odeljaka na koje su → **psalmi** u → **psaltiru** podeljeni za potrebe bogoslužnja u pravoslavnoj crkvi. Dobili su to ime zato što je posle k. dolazilo čtenije za vreme kojega se u crkvi smelo sedeti. – 2. Pravoslavna crkve-na pesma, nazvana i → **sedalan** ili **sjedalen**, koja se poje između psalamskih k. i čtenija, a takođe posle treće pesme → **kanona**.

Lit.: L. Mirković, *Pravoslavna liturgika* I, 1919, 1965<sup>2</sup>; P. Simić, »Bogoslužbena čitanja«, *Zbornik Vladimira Mošina*, 1977. Takođe → **crkvena pesma**. M.M.-S.P.

**KATOLIČKA RESTAURACIJA** – Težnje (započete u 15. v. a trajale sve do 17. v.) da katolička crkva prevlada moralno propadanje manastira i sveštenstva, materijalno iskorišća-vanje pobožnosti u narodu i papska službena prava, pa i druge negativne pojave u crkvi. Obnova stare crkve javlja se u toku ove reforme u mnogo više oblika nego što se to dosada pretpostavljalo. U katoličku restauraciju sva-kako treba ubrajati pokušaje reformi u Španiji, osnivanje novih kaluđerskih redova (dominikanci) i javljanja posebnih grupa koje su kao laici želeli da pomognu restauraciju. Njihova aktivnost je naročito postala izrazita sa pojavom Martina Lutera i širenjem reforma-torskog pokreta na Italiju i na Francusku (kapucini). Težišta katoličke restauracije bili

su »Consilium de emendanda ecclesia«, komi-sija za reformu sačinjena od rimskih prelata, zatim jezuiti, rimska inkvizicija, cenzura knji-ga i crkveni sabor u Tridentu, dok je do reforme papskog dostojanstva došlo tek u drugoj polovini 16. veka. Iz katoličke restau-racije, i podstaknuta reformacijom, nastala je → **protivreformacija**, koja se također još uklju-čuje u šire shvaćeni pojam katoličke restau-racije, s tim što restauracija znači duhovni sadržaj, dok se protivreformacija shvata pre-težno u geografskom smislu (nem. protivreformacije). Katolička restauracija uticala je znatno na razvoj određenih oblika literature, ver-skih spisa, molitvi i propovedi, što se naročito povoljno odrazilo na širenje narodnog jezika.

Lit.: H. Hermelink, W. Maurer, *Reformation und Gegenreformation*, 1931<sup>2</sup>; H. Jedin, »Katholi-sche Reform und Gegenreformation«, *Handbuch der Kirchengeschichte* 4, 1967; H. Tüchle, »Reformation und Gegenreformation«, *Geschichte der Kirche* 3, 1965; *Zur Literatur der Restaurationsepoche*, ed. J. Hermand, 1970; H. Denkler, *Restauration und Re-volution*, 1973; *Begriffsbestimmung des literarischen Biedermeier*, ed. E. Neubuhr 1974. Z.K.

**KATREN** (fr. *quatrain*, *quatre* – četiri) – → **Strofa** od četiri stiha (četvorostih). Jedna od najfrekventnijih, najčešće u tri oblika rimovanja: ukršteni (*abab*), obrgljeni (*abba*) i parni (*aabb*). Ima i drukčije rimovanje (npr. u → **rubajiji**). Kombinuje se i sa drugim strofama (npr. u → **sonetu**). Smatra se da je u svojoj jednostavnosti veoma povoljan za raznovrsnu sintaksičko-intonacionu i zvučnu organizaciju stihova u strofi. Javlja se → **monometrično** i → **heterometrično**. Ponegde se od k. diferen-cira »kvartet«, sa stihovima dužim od osam slogova i obrgljenom rimom, i »kvartina«, sa stihovima do osam slogova i ukrštenom rimom.

Lit.: → **Strofa**.

Ž.R.

**KAVI** – Vrsta indijskog obrazovanog pesnika (*poeta doctus*). Morao je odlično poznavati tajne stvaranja, fine ornamente, zakone metrike, udžbenike poetika, ali isto tako i druge nauke uključujući tu i poznavanje lju-bavne veštine, koja se na indijskom zove *Kamasutra*. Takav pesnik je spreman da u sva-kom trenutku na mig svog gospodara stvori pesmu ili da njegove iskazane reči odmah pretoči u stihove.

R.J.

**KAZALIŠTE** → **Pozorište**

**KAZUS** (lat. *casus* – slučaj) – U rimskom pravu slučaj ili događaj koji je prouzrokovao

nastupanje štete ili nemogućnost ispunjenja obaveze: u nauci o književnosti naziv za jednu od → **jednostavnih formi**. *K.* označava iznošenje jednog slučaja i razmatranje složenog spleta okolnosti koji može da izazove različite intelektualne interpretacije. Kao primjer *k.* Joles navodi priču o krokodilu, otetom djetetu i majci. Krokodil obećava da će vratiti dijete ako majka pogodi istinu o sudbini djeteta. Majka kaže da joj krokodil neće vratiti dijete, i ova izjava daje različite mogućnosti tumačenja istine, sporazuma i obaveze. *K.* se može smatrati → **arhetipom** književne obrade određene → **situacije** u prozi.

Lit.: A. Jolles, *Einfache Formen*, 1968. Z.R.

**KAŽA** — 1. → **Predanje**, i to kao sinonim za → **skasku** i → **legendu**. — 2. Po Karadžiću — ono što se kaže (»Hvala ti na kaži«, *Rječnik*, 1818).

Lit.: П. Поповић, *Преглед српске књижевности*, 1909; M. Knežević, »Vrste naše narodne proze«, *Književni sever*, 1934, 219—41. V. i → **predanje**. N.M.

**KEČ** (eng. *catch* — uhvatiti, uloviti; fig. klopka, zamka) — 1. U versifikaciji, → **anakruza**, posebno uz daktilsku ili trohejsku stopu. — 2. U stilistici, verbalni trik kojim se nadmudruje i dovodi u nepovoljan položaj onaj koji nema smisla za humor (na primer, *k.* je sadržan u legendi o Didoni, mitskoj osnivaateljici Kartage, koja je nadmudrila Afrikance). — 3. Stara eng. društvena pesma, vesele, često skaredne sadržine, koju redom pevaju svi prisutni.

S.K.—Š.

**KELTSKA RENESANSA** — Književni pokret, nastao u drugoj polovini 18. v., kao deo eng. predromantizma. Imao je za cilj da oživi istorijske, mitološke i književne tradicije starih Kelta, posebno da vaskrsne duh staroveškog i škotskog pesništva. Najtalentovaniji predstavnik pokreta bio je pesnik T. Grej. Njegove duže pesme »Bard« i »Napredak poezije« karakteristične su za prvu fazu pokreta. Najznačajniji uticaj na čitav pokret, a kasnije i na pesnike evropskog romantizma, izvršila su *Dela Osijana* (1765) Dž. Makfersona i *Relikvije drevne engleske poezije* (1765) T. Persija. Dugo se verovalo da Makferson samo objavljuje i prevodi sa gelskog pesme legendarnog keltskog barda Osijana iz 3. v. Kasnije se, međutim, utvrdilo da su ta pesnička dela većinom plod njegove vlastite imaginacije (→ **mistifikacija**). Persijeve *Relikvije* su zbirka starih balada i kratkih pesama, delimično autentičnih, delimično prerađenih. Evocirajući mistiku srednjeg veka, naglašavajući vrednost

primitivnog i čudesnog, i zalažući se za prostu versifikaciju i jednostavan stil, *k. r.* je zadala snažan udarac klasicizmu i utrla put eng. romantizmu. Ovaj pokret treba razlikovati od → **irske renesanse**. S.K.—Š.

**KENING** (staroisl. *kenning*) — Staroisl. termin za podvrst → **metafore** koja, poput → **perifraze**, naziva predmet, dio prirode ili čovjeka spojem dviju pojmova ili u obliku složene imenice ili s jednom od imenica u genitivu. *K.* se rado služi pojmovima starogerm. mitologije i → **aluzijama** na nju, te često svjesno djeluje poput zagonetke. Sama shema *k.* poznata je i izvan starogerm. književnosti, ali u staroisl. poeziji dvorskih pjevača (→ **skalda**) bila je jedna od najvažnijih njezinih odlika. Gdjekad je i subjekt i objekt u rečenici bio izražen *k.*, a u *k.* mogao je jedan njegov dio opet biti zamijenjen novim keningom, i tako dalje, te je pojedini *k.* postojao višestruka jezična tvorevina. Izvan staroisl. dvorske književnosti *k.* se u starogerm. književnosti javlja tek sporadički; npr. u staroeng. epu *Beowulf* more se naziva *windgeard* (sastajalište vjetrova) ili *hronrad* (kitova staza).

Lit.: Andreas Heusler, *Die altgermanische Dichtung*, 1929. Z.Š.

**KENTON** (lat. *cento* — pokrivač, odeća od zakrpa) — Pesa ili drama sastavljena od istrgnutih stihova drugog književnog dela. U gr. književnosti parodijski se upotrebljavao *k.* od stihova iz Homera (Aristofan, *Mir*, 1090—1095). *K.* shvaćen kao artistska igra za sebe proizvod je helenističke poezije, sudeći po nazivu »pesnik Homerovac«, epigrafski registrovanom. Po tom modelu načinjeni su lat. nazivi »Vergilijevac« (*Vergilianus*), »Ovidijevac« (*Ovidianus*). Prvi poznat lat. *k.* je pasaž od Vergilijevih stihova u Petronijevom *Satirikonu*. Ovaj hibridni rod doživio je ogromnu popularnost u poznolat. poeziji iz nekoliko uzroka: poznavanja Vergilija, prvog školskog pisca; retorskih vežbanja, i, ponajviše, antičkog shvatanja originalnosti kao uspešnog podražavanja ranijih veličina. U tragediji *Medea* Hosidija Gete (2. v. n.e.) lica govore u Vergilijevim heksametrima a horske partije su od završnih hemistiha. Parodijski ton imaju anonimni *k.* iz Vergilija — *De alea* (O kokanju) i Ausonijev *Centio nuptialis* (Svadbena *k.*), čija opscenost navodno tera autora da »dvaput pocrveni, što i Vergilija čini bestidnim«. Može se reći da tehnika *k.* spada u važnu stilsku odliku celokupnog poznolat. pesništva, koje je sve okrenuto tehničkim vešti-

nama, sa jedne, i reminiscencijama na klasike, sa druge strane; primer takvog »kentonizatorskog« pesništva daje Rutilije Namatijan (5. v. n.e.). Hrišćanski *k.* je takođe pravljen od stihova iz Homera i Vergilija, sa namerom da se iz rasutih delića utvrdi hrišćanski sadržaj paganskih dela — pesnikinja Proba, 4. v. n.e.: *Maro mutatus in melius* — (Vergilije. *Maron promenjen nabolje*), no već je Hijeronim kritikovao jalovost takve poezije; u 5. v. n.e. *k.* sa religioznim sadržajem su proglašeni apokrifnim. *K.* se još javio u učenoj srednjovekovnoj lat. poeziji (Kolumban, Valdrum), a potom je gubio književni značaj, mada je poznat i u renesansnoj i baroknoj, pa čak i u novijoj evropskoj književnosti, naročito u šaljivim verzijama.

Lit.: O. Delepiere, *Tableau de la littérature du centon*, 1874/5; D. Comparetti, *Virgilio nel medio evo*, 1946; H. I. Marrou, *Augustin et la fin de la culture antique*, 1958; W. Schmid, »Locis similes in Rutilio Namaziano«, *Studi in onore di L. Castiglioni*, 1960. S.S.

**KEROL** (eng. *carol* od stfr. *carole* — vrsta plesa; lat. *choraula*, gr. χορῳδία — koji na fruli prati igru u kolu) — U eng. knjiž. vrsta religiozne pesme namenjene pevanju, vezane uz verske svetkovine. Prvobitno, u ranom 14. v. *k.* označava igračku pesmu koja izražava paganske rituale plodnosti i erotike. U strogoj metričkoj formi ona se izvodi u kolu: kolo vođa prvo peva strofu, a refren (obično rimovani dvostih) peva hor dok izvodi plesne figure. Od 16. v. *k.* je svaka svečana religiozna pesma, bez utvrđene metričke organizacije, koja se sve više vezuje uz svetkovinu Božića. U njoj ostaju združeni paganski i hrišćanski elementi. (Ekvivalent *božićnog k.* su fr. → **noël** i nem. *Wiegenlied*.) Dolaskom Reformacije i puritanizma *k.* postepeno iščezava i ponovo oživljuje u 19. v. Tada se, pored nastanka modernog *k.*, javlja i ogromno interesovanje za srednjovekovni *k.*, što se iskazuje prvim zbirkama *k.* (D. Gilbert, *Some Ancient Carols*, 1822. i W. Sandys, *Christmas Carols, Ancient and Modern*, 1833). Među mnogobrojnim zbirkama u 20. v. ističu se R. L. Greenova, *The Early Carols*, 1935, koja objašnjava narodno poreklo *k.* i popularna *The Oxford Book of Carols*, 1928, koja sadrži mnoge vredne istorijske beleške.

Lit.: E. B. Reed, *Christmas C.*, 1932; E. Routley, *The English C.*; 1958; R. Nettel, *Christmas and Its C.*, 1960. S.K.—Š.

**KIBERNETIKA** (od gr. κυβερνήτης — kormilar, odnosno od κυβερνητική (τέχνη) —

veština kormilarenja, upravljanja) — Opšta, interdisciplinarna teorija o svim sistemima sposobnim da pošalju, prenesu, prime i pretrade informaciju radi upravljanja. Od nje su uže, po svome predmetu konkretnije naučne discipline → **teorija informacije** i → **semiotika**. Formirana je nakon drugog svetskog rata, a osnivač joj je am. matematičar Norbert Viner. Treba razlikovati tehničku i primenjenu *k.* od teorijske *k.*, koja je zapravo jedna prilično opšta i apstraktna teorija. Kibernetička se teorija zasniva na iskustvu moderne fizike, a u razvoju humanističkih nauka 20. v. ima, otprilike, onakvu ulogu kakvu je u 19. v. imao naučni *pozitivizam*. Da bi se razumele osnovne kibernetičke ideje i njihova naučno-filosofska podloga, treba poći od činjenice da je njihova pojava uslovljena prelazom od determinističkog sveta njutnovske fizike ka probabilističkom svetu koji donosi fizika 20. v. Naime, njutnovska je fizika — kako veli Viner — zamišljala »jedan kompaktan, čvrsto organizovan svemir, u kome celokupna budućnost strogo zavisi od celokupne prošlosti«, dok se fizika 20. v. »više ne bavi onim što će se uvek dogoditi, nego onim što će se dogoditi s najvećom verovatnoćom«. Zbog toga se kao prvi i najopštiji momenat u kibernetičkoj teoriji može istaći da ona ne prilazi pojavama i procesima sa njihove uzročno-posledične, nego sa njihove verovatnosne (= *probabilističke*) strane, prati u procesima stepen predvidljivosti (= *prediktabilnosti*). Time su bili postavljeni temelji teoriji informacije kao središnjem delu *k.* (→ **teorija informacije**). Polazni je pojam u kibernetičkoj teoriji **sistem**, koji se određuje vrlo jednostavno — kao neka u sebi organizovana celina. A kao polazni zakon postulirala se tzv. **drugi zakon termodinamike**, prema kome u svakom izolovanome sistemu postoji stalna težnja da se njegova unutarnja organizacija (→ **ektropija**) postepeno dezorganizuje (prede u → **entropiju**). Organizacija i dezorganizacija dovode se u zavisnu vezu s verovatnoćom i predvidljivošću, i to tako što organizacija recipročno uvećava, a dezorganizacija smanjuje verovatnoću i predvidljivost. To postaje jasno čim zamislimo stanje bez ikakve organizacije — u njemu je sve u istome stepenu verovatno, što znači da se ništa ne može predvideti. To je stanje potpune entropije ili haosa. Pošavši od ovih postavki, rus. naučnik Pavel Florenski izneo je još 20-ih godina središnju kibernetičku hipotezu da u svemiru deluje načelo entropije, a njemu se suprotstavlja načelo logosa ili ektropije. Po Florenskom, na načelu logosa zasniva se ljudska kultura. Ona

se definiše kao izolovani prostor (prostorom se označava veličina čije je jedino svojstvo da ima granice), u kome čovek uvodenjem poretka, dakle organizacijom, zaustavlja opštu svemirsku težnju ka entropijskome haosu. Ovako shvaćena kultura nije ništa drugo do sistem u kibernetičkome značenju, koji u svojoj unutar-njoj organizaciji ima iscrpljenu entropiju kao informacionu zalihu sistema i kao informacionu moć sistema (→ **teorija informacije**). — I tek kad se imaju u vidu ovi opšti stavovi, može se razumeti zašto se u današnjoj kibernetičkoj teoriji kultura definiše kao veoma složena i dinamična hijerarhija sistemâ i pod-sistemâ. Prema ovoj definiciji, u stvari, svaki sistem treba shvatiti kao podsistem nekoga većeg sistema, a sam se on sastoji od svojih pod-sistema. Pri tome se ističe sledeći odnos između sistema i njegovog pod-sistema: osamostaljivanje i zatvaranje pod-sistema slabi jedinstvo i poredak u sistemu kao jedinstvenoj celini (što znači da uvećava njegovu entropiju), ali zato u recipročnoj meri uspostavlja stroži poredak u sebi samom (što znači da smanjuje svoju sopstvenu entropiju). Na prvi pogled nije jasno kako se ove krajnje apstraktne kibernetičke ideje mogu primeniti na izučavanje književnosti. Ipak, one nam mogu pomoći da preciznije odredimo odnos između prirodnoga jezika i književnosti, pa čak i da bacimo novu svetlost na prirodu i funkciju književnih konvencija kao što su → **žanr**, → **siže**, → **retardacija radnje**, → **strofa**, → **stil**, → **rima** itd. — U odnosu na prirodni jezik književnost je očigledno podsistem, a književni tekstovi čine podskup u skupu svih prirodno-jezičkih tekstova. I upravo zato u književnome tekstu narušavanje opštejezičkih pravila mogu da dobiju pozitivnu vrednost (a u ostalim se jezičkim tekstovima vrednuju negativno — kao greške koje valja ispraviti), pri čemu se u isti mah uvode dopunska, u stihu čak i dosta stroga ograničenja na upotrebu jezičkih jedinica (→ **pesnički jezik** i → **semiotika**). To nedvosmisleno svedoči da književnost uvećava entropiju (unosí nered) u prirodnojezičkome sistemu, ali zato smanjuje entropiju (uvodi stroži poredak) u svome sopstvenom pod-sistemu. Na osnovu toga se najmanje tri stvari mogu objasniti. Prvo, jasno je zašto sa strogo lingvističke tačke gledišta upotreba jezika u poeziji izgleda devijantna, anomalna, jer ona zaista unosi nered u jezički poredak koji lingvist izučava. Čisto lingvističko i čisto književno vrednovanje ovde se očito ne podudaraju. Drugo, može se objasniti otkud potiče nedavno otkrivena i prilično zagonetna pojava

da u poetskome tekstu dolazi u isti mah i do znatnoga uvećanja i do znatnoga umanjenja jezičke entropije (→ **teorija informacije**). Treće, težnja da se formira zaseban pesnički jezik (od tradicionalnoga uključivanja *poetizama* i isključivanja *prozaizama*, pa sve do futurističkoga → **zaimnog jezika**) nije slučajna, niti privremena, nego zakonita pojava koja proističe iz odnosa poezije prema prirodnome jeziku, pa se zato sa sigurnošću može tvrditi da će ova težnja povremeno jačati i slabiti sve dok bude postojala poezija. — Sa opšte kibernetičke tačke gledišta mora se posmatrati celovit proces autorovog unošenja u tekst i čitaočevog izvlačenja iz toga teksta izvesne količine informacije, pri čemu se sam tekst shvata kao mašina u koju se na ulazu unose podaci i, nakon određenoga broja kombinacija u mašini, na izlazu se postiže željeno dejstvo na spoljni svet. K., kao i svaka teorija upravljanja, zapravo proučava proces u kome se pomoću minimalne energije na ulazu postiže maksimalan efekat na izlazu. To je moguće zato što se između ulaza i izlaza nalazi mehanizam koji se u fizici i k. naziva *pojačavač*. Pojačavač treba vrlo široko shvatiti, jer to može biti radnja kombinovanja, odnosno izračunavanje dopuštenih mogućnosti, ili pak primena izvesnoga broja oblikovnih postupaka; bitno je jedino da se ono što je na početku dobijeno u maloj količini — kako kaže Ros Ešbi — na kraju predaje u velikoj količini. Kao jednostavan i svima razumljiv primer uzima se šahovska igra. U njoj se, recimo, može povući jedna figura tako da se njome odjednom napadnu dve protivnikove, što znači da se ovim potezom koji se zove *rašlje* udvostručava vrednost date figure. Kombinovanjem rašlji efekat se može umnogostručiti. Takvo umnogostručenje efekta A. Zolkovski nalazi i u književnome tekstu kao njegovu bitnu osobinu. I zaista, gotovo štur opis strele koja se vraća svome zlom strelcu deluje — nakon književnih postupaka koje je Dučić primenio — nesrazmerno velikom snagom upravo zato što ima moć modelovanja (→ **model**) naše ljudske sudbine u vidu povratka u ništavilo iz koga smo na ovaj svet i dospeli:

Da strela s drugog kopna bačena,  
Ko zna za koju kob izlivena,  
Vrati se s ovog puta smračena  
Svom strelcu kom i ne zna imena.

Kudikamo je jednostavnije objašnjenje šahovskih rašlji kao pojačavača, pa od njega i treba poći. Da bi mogle da postoje rašlje i drugi postupci (kombinacije) kojima se igrač šaha

služi kao pojačavačem, moraju postojati određene konvencije koje on unapred poznaje. Pre svega, pretpostavlja se situacija bitke, tj. bojnog polja sa dvema suprotstavljenim stranama. Situacija se prevodi na uslovni jezik koji se zove *pravila igre*. Tako je polje dato kao tabla razdeljena na fiksiran broj simetrično postavljenih kvadrata; učesnici bitke dati su kao podjednak broj crnih i belih figura, a figure su diferencirane (i to ne sve) po vrednosti, mogućnosti kretanja i po početnome položaju, itd. Konvencije ili pravila igre imaju, očigledno, dve funkcije: da ograde zaseban šahovski prostor i da taj prostor iznutra ispresecaju, tj. da ga organizuju tako što ga iznutra diferenciraju. Šahovske se konvencije mogu definisati kao skup ograničenja na kretanje u zatvorenome prostoru. Držeći na pameti ova ograničenja, igrač šaha se koristi mogućnostima koje su mu ostavljene na raspolaganju, tj. kombinuje te mogućnosti u vidu određenih šahovskih postupaka (poteza). — U književnosti se mogu otkriti analogne pojave. Pre svega, književnost svoj zaseban prostor mora da ogradi u širem prostoru svoga medijuma, a to je prirodnojezički sistem. Pošto prirodnojezički sistem predstavlja prvostepeni modelativni sistem (→ *semiotika*), što znači da opslužuje celu kulturu, njegov se prostor praktično podudara s prostorom cele kulture. Prema tome, kultura je za književnost uvek jezički posredovana (a nije za slikarstvo, muziku itd.). To dalje znači: svaka tematika koja ulazi u književni tekst jezički je posredovana. Iz toga pak nužno sledi da književni tekst može da dobije svoju početnu i elementarnu organizaciju samo ako običan govorni niz podvrgne dopunskoj segmentaciji prema novome parametru. Takav parametar u najčistijem obliku nalazimo u stihu. Time se i može objasniti primarnost stiha i njegova duga hegemonija u književnosti — sve do pred kraj srednjeg veka. Mera stiha, naravno, nije mera govornoga niza, nego pripada književnim konvencijama. U sebi se on segmentuje na manje mere (postoji → *polustih*, pa ritmička grupa kakva je → *stopa*, koja se deli na → *jako vreme* i → *slabo vreme*); ponavljanjem pak stiha dobija se → *strofa*, a ponavljanjem strofe — ceo tekst pesme. Ovakvo organizovan tekst ima, očevidno, zatvoren književni prostor, koji je na analogan način kao i šahovski ispresecan izvesnim brojem pravila o tome koje se kombinacije jezičkih jedinica dopuštaju (pri tome ne treba zaboravljati da različita kombinacija jezičkih jedinica uvek podrazumeva različitu organizaciju opisane tematike). Prema tome, kon-

vencije stiha mogu se definisati kao skup ograničenja na kombinovanje jezičkih jedinica. Pesnik bira i kombinuje između ostavljenih mogućnosti, a te njegove radnje i jesu → **književni postupci**. Postoje, recimo, vrlo stroga ograničenja za izbor reči na krajevima stihova, zbog čega pesnik bira između malog broja mogućnosti, pa te njegove radnje daju → **rimu**. — Ovakvo sa kibernetičke tačke gledišta viđeni, postupci predstavljaju čisto književne jedinice, a njihova je suštastvena osobina to što su u stvari jedinice »jezika u jeziku«. Jer ograničenja koja književne konvencije nameću stvaraju sve uslove za pojavu novoga, specifičnog jezika u prirodnome jeziku, a to je jezik (→ **kôd**) književnosti. Prema postavkama kibernetičke teorije, književni tekst zbog toga mora da ima dvostruku organizaciju, što mu i daje najmanje udvostručenu informacionu moć. Osim toga, pošto je prirodni jezik prvostepeni modelativni sistem kulture, književnost i književni tekst moraju da imaju takođe udvostručenu modelativnu moć. Stoga Dučićev opis strele i strelca, kao i svaki opis u poeziji, nužno doživljavamo kao prenosan, kao tropičan, jer nema modelovanja bez prenošenja značenja ili preslikavanja. Ovde je ipak možda najzanimljivija jedna opšta zakonitost koja se otkriva tek u kibernetičkome osvetljenju: ukoliko se pojačava dopunska organizacija koje nameću književne konvencije, utoliko raste i modelativna moć književnoga teksta. A to znači da konvencije imaju prevashodno modelativnu ulogu. Uloga književnih konvencija osobito se lepo može posmatrati u usmenoj prozi. Zanimljivo je da se one najviše koncentrišu na početku i na kraju teksta, gde se govorni niz upravo zbog toga najpre i najčešće klišetira u vidu kanonizovanog početka i kraja. U → **bajci** kanonizovani početak i kraj prelaze u stihove, što je takođe izuzetno zanimljivo, a sve skupa uzeto uslovljeno je, očigledno, potrebom da se postave čvrste spoljnje granice teksta. One zatvaraju književni prostor. U tome pak zatvorenom prostoru postoji dosta gusta »mreža« konvencija koje postavljaju ograničenja na uslovno prikazivanje realnoga vremena i prostora u kojima se radnja zbiva, na prikazivanje učesnika radnje i njihovih međusobnih odnosa, pa i na sam tok radnje u vidu specifičnog → **sižea** bajke. Zbog ove guste »mreže« bajka ima — kao što su dosadašnja ispitivanja već pokazala — izuzetno veliku modelativnu moć: postoji njen zaseban model vremena, prostora, ljudi i međuljudskih odnosa, itd. Njen konvencionalan početak *bio jednom jedan* signalizuje ulazak u

književni prostor (prostor priče); ako iza toga sledi *car*, pa i *imao tri sina*, iza čega može doći još i *jednu kćer*, — onda smo već dobili sva obaveštenja o prostoru žanra i o celoj »mreži« konvencija u njemu. Zato s velikom verovatnoćom možemo predvideti ono što će se kasnije desiti u bajci. — Pošto se, u suštini, uloga konvencija nije izmenila ni u kasnijoj, pismenoj prozi i njenim žanrovima, jasno je zašto i u današnjoj → **noveli** ili → **romanu** možemo otkriti približno iste momente s približno istom funkcijom. S kibernetičke tačke gledišta, sve konvencije stihovnoga i proznog teksta koje izučava → **teorija književnosti** ili → **poetika** mogu u toku istorijskoga razvoja povremeno dobijati i povremeno gubiti na značaju. Međutim, sve dok književnost bude postojala, one neće biti ukinute, jer bi njihovo potpuno ukidanje značilo osipanje književnog sistema i nestanak književnosti. Kao zaseban sistem unutar prirodnojezičkog sistema kao prvostepenog modelativnog sistema kulture, književnost nužno zavisi od promena koje se dešavaju u kulturi, pa se tako i može objasniti što u kulturi sa strogim (krutim) poretkom, kao što je srednjovekovna, književni sistem ima stroži unutarnji poredak (inače bi nestao), tj. ima kruću i gušću »mrežu« konvencionalnih ograničenja pomoću kojih uspostavlja svoju podsistemsku ektropiju. Obrnut je slučaj u kulturi sa elastičnim poretkom, tj. sa stalnom težnjom da se entropija u njoj u sve većem stepenu uvećava. U ovom se pravcu, u celini gledano, razvijala novovekovna evropska kultura. Time se i može objasniti poznata činjenica što se u novovekovnoj evropskoj književnosti postepeno razgrađuju književne konvencije, a vrednosno se težište sve više pomera ka inovaciji i originalnosti.

Lit.: П. Флоренский, «Биографические сведения. Автореферат», 1924, преџт. u *Вестник русской христианской движения*, No 135, 1981; «Флоренский П. А., *Энциклопедический словарь Гранат*, т. 44, 1927; J. von Neumann, Mc Culloch a. c., *Cerebral Mechanism in Behavior*, 1949 (zbornik); R. Ashby, *An Introduction to Cybernetics*, 1956; G. Günther, *Das Bewusstsein der Maschinen. Eine Metaphysik der Kybernetik*, 1957; G. Klaus, *Kybernetik in philosophischer Sicht*, 1961; Z. Kekić, *Kybernetika*, 1962; A. Жолковский, «Об усилении», *Структурно-типологические исследования*, 1962; П. Зарипов, *Кибернетика и музыка*, 1963; *Возможное и невозможное в кибернетике*, 1963 (zbornik); N. Viner, *Kybernetika i društvo*, 1964 (prev.); B. Morež, *Cybernétique et transcendance*, 1964; G. Klaus, *Kybernetik und Gesellschaft*, 1964; P. Kirschmann, *Kybernetik, Information, Widerspiegelung. Darstellung einiger philosophischen Probleme im dialektischen Materialismus*, 1964; H. Schmidt,

*Die anthropologische Bedeutung der Kybernetik*, 1965; R. Tomović, *Geneza kibernetike*, 1966; J. Переверзев, *Искусство и кибернетика*, 1966; A. Жолковский, «Deus ex machina», *Труды по знаковым системам*, III, 1967; *Kunst und Kybernetik*, 1968 (zbornik); W. Fucks, *Nach allen Regeln der Kunst*, 1968; N. Schöffler, *La ville Cybernétique*, 1969; J. Buber, *Stroj, čovjek, društvo*, 1970 (prev.); *Izazov kibernetici*, 1971 (prev. zbornik); *Cybernetics, Art and Ideus*, 1971 (zbornik); H.-J. Flechtner, *Grundbegriffe der Kybernetik. Eine Einführung*, 1972; N. Viner, *Kybernetika ili upravljanje i komunikacija kod živih bića i mašina*, 1972 (prev.); I. Škarić, «Kybernetika i jezik», *Suvremena lingvistika*, 7–8, 1973; И. Гутчин, «Кибернетическое моделирование произведений искусства», *Искусство и научно-технический процесс*, 1973; Б. Бирюков, Е. Геллер, *Кибернетика в гуманитарных науках*, 1973; Н. Крочковский, *Кибернетика и законы красоты*, 1977; Н. Dražfus, *Šta računari ne mogu*, 1977 (prev.); *Число и мысль*, 1980; D. Prijevec, *Strukturalna poetika*, 1981; Н. Петкович, *Од формализма ка семиотици*, 1984. N.P.

**KIČ** (nem. Kitsch) — Termin njem. umjetničke kritike i, kasnije, nauke o umjetnosti kao »negativna vrijednosna oznaka« (Bejlin); termin je tek posljednjih godina ušao u fr. i u angloam. umjetničku kritiku, u njem. grafiji. Fundamentalna studija o *k.* s katedre povijesti umjetnosti sveučilišta u Getingenu, disertacija J. Rajznera *Zum Begriff Kitsch (O pojmu kiča, neštampana*, 1955), pokazuje uvjerljivo da se termin najprije proširio u umjetničkim krugovima minhenskim u jeku oštre borbe tadašnje impresionističke → **moderne** protiv ustaljene akademske salonske umjetnosti; kako su predstavnici afirmirane škole zauzeli sva nosna mjesta u umjetničkom životu, borba se vodila o голу egzistenciju. U toj je borbi termin *k.* postao »spontana programska kritička (Schlagwort) svake revolucionarne moderne u 19 i 20. st. kojom je označavana konvencionalna i službena umjetnost«. Ako → **avangardi** pođe za rukom da osvoji publiku i da se ustali i popularizira kao opće priznata umjetnost, nova će avangarda udariti na nju istim izrazom *k.* Moderni umjetnici se već odavna drže revolucionarnim umjetnicima; da budu antikonvencionalni, to je u neku ruku njihova umjetnička konvencija. U svakom će umjetniku koji pokuša premostiti opreku između umjetnika i ukusa publike revolucionarni avangardisti gledati »kičera« (Kitscher), a za apstraktnu modernu sva predmetna umjetnost načelno stoji u znaku *k.* — Etimologija termina nije sigurno utvrđena, najvjerojatnije je da *k.* nije deformacija eng. riječi »sketch«, nego da potječe iz njem. narječja kao izraz za

lošu robu. Iz borbenoga obračuna umjetničkih struja, gdje je termin *k.* imao samo povijesno uvjetovano značenje, on je prešao u nauku o umjetnosti, u kojoj su snažan utjecaj izvršile studije o *k.* austr. pisca H. Broha (studije iz 1933. i 1950). Dok se, s povijesnoga stajališta, termin *k.* odnosio samo na likovne umjetnosti, Broh ga je proširio i na književnost, pa je pod tim terminom obuhvatio i muziku i → **trivijalnu književnost** svih vrsta. Kasnije su studije o *k.* pokazale *ex negativo* da će definicija termina *k.*, ako hoće obuhvatiti sve umjetnosti, a u isti mah imati i naučne pretenzije, s obzirom na vrlo raznorodna izražajna sredstva pojedinih umjetnosti, nužno biti toliko apstraktna da se neće moći egzaktno primijeniti u pojedinom konkretnom slučaju; ostavit će slobodne ruke samovolji pojedinca, pa će termin i opet postati borbeni poklič umjesto da bude naučni termin. U njem. su nauci pojedini stručnjaci identificirali termine *k.* i *trivijalna literatura*, ali se termin *k.* ustalio samo za jednu vrstu trivijalne književnosti, za sentimentalni ljubavni roman. Zbirka odabranih odlomaka iz djela njem. pripovjedača od druge polovice prošloga st. naovamo, s teoretskim uvodom, koju je 1962. objavio germanist V. Kili pod naslovom *Deutscher Kitsch. Ein Versuch mit Beispielen (Njemački kič. Esej s primjerima)*, u sedam je izdanja od 1973. rasprodana u 100.000 primjeraka, i definitivno je u književnosti termin *k.* povezala sa sentimentalnim ljubavnim romanom. Ne bi bilo uputno da se u nauci o književnosti termin *k.* upotrijebi za bilo koje druge književne vrste; uopće bi termin *k.* trebalo ostaviti nauci o umjetnosti i umjetnom obrtu, gdje se *k.* može s pomoću ilustracija uvjerljivo definirati kao naučni termin. To je uspješno učinio A. A. Moles 1971, u svojoj studiji *Le Kitsch. L'art du bonheur*. *K.* se, po njemu naročito odlikuje neadekvatnošću pseudoumjetničkoga predmeta i umjetničkog cilja, njegovom istaknutom ornamentalizacijom i dekorativnošću, kao i kumulacijom izražajnih sredstava i njihovom heterogenošću. *K.* želi u uživaocu izazvati sentimentalizaciju stvarnosti, dojam stabilnosti vladajućega društvenog sistema, dojam sigurnosti i sakralizaciju društvenoga rituala svoje klase. *K.* u umjetnom obrtu, mnogo prije Molesa, zabavio se direktor Kraljevskoga zemaljskog muzeja za umjetni obrt u Štutgartu, G. E. Pacaurek, otvorivši 1909. u muzeju odio za zablude ukusa, i izloživši nakon toga svoje nazore u djelu *Guter und schlechter Geschmack im Kunstgewerbe (Dobar i loš ukus u umjetnom obrtu)*, 1912), u kojemu je među ostalim upo-

zorio na funkcionalnu laž u *k.* Termin *k.* može nauci poslužiti samo kao klasifikacijski pojam, zato je nenaučno govoriti o elementima *k.* u umjetničkom djelu kao da je *k.* neka zagonetna supstancija. Pokušaj da se *k.* definira načinom recepcije umjetničkog djela u uživaoca (L. Gic) ne može se smatrati uspješnim.

Lit.: L. Giesz, *Phänomenologie des Kitsches*, 1960; V. Žmegač, »Realitätsvokabeln. Ästhetik und Romantheorie bei Hermann Broch«, *Kunst und Wirklichkeit*, 1969; A. A. Moles, *Kič, umetnost sreće*, 1973 (prev.); G. Ueding, *Glanzvolles Elend, Versuch über Kitsch und Kolportage*, 1973; Z. Škreb, »O teoriji kiča«, *Narodna umjetnost*, 1975, 11–12; O. F. Best, *Das Verbotene Glück*, 1977. Z.Š.

**KIKLICI** (gr. κυκλικοί od κύκλος – krug) – Pjesnici starogr. → **epopeja** u kojima se pričaju mitski događaji od početka sveta (ženidbe Urana i Geje) do smrti Odisejeve. Ove epopeje vjerojatno nastaju oko 8. v. pre n.e. i opjevaju ono što se desilo pre događaja iz *Ilijade*, između *Ilijade* i *Odiseje*, i posle događaja iz *Odiseje*. Epopeje *k.* su izgubljene, ali je njihova sadržina sačuvana u proznim izvodima Proklove *Hrestomatije* i tzv. *Ilijskim plačama*. Nesigurno je autorstvo epopeja, mada pojedini → **logografi** spominju imena *k.* za koje smatraju da su stvorili određena dela. Najpoznatiji *k.* su: Stasin Kipranin, Hegesin sa Salamine, Arktin iz Mileta, Lakonac Kineton, Lesho Lezbljanin, Hagija iz Trojzena, a do 5. v. se verovalo da je i Homer pesnik nekih epopeja, ali mu već Herodot odriče *Kiparsku pesmu*. Epopeje su grupisane u dva cikla (*ciklusa*): 1. **tebanski**, kome pripadaju »Edipodija«, »Tebaida«, »Epigonici« (»Potomci«), »Akmeonida« i 2. **trojanski**: »Kiparska pesma«, »Etiopida«, »Mala Ilijada«, »Razorenje Troje«, i »Povratak«. Nepouzdan je tvrđenje da je ovim epopejama pripadala *Titanomahija*. Kikličke epopeje su bile preopširne (imale su i 6–7000 stihova) i nisu dostigle um. vrednost Homerovih spevova, mada su ih rapsodi recitovali, a umetnici uzimali iz njih teme za svoja dela. Već Aristotel zamera *k.* glomaznost: »Homer se pokazuje divan mimo ostale i u tome što nije hteo da opeva ceo trojanski rat, mada je imao i početak i svršetak, jer bi epopeja bila suviše velika i nepregledna ili, kad bi se pesnik ograničio da se drži mere u dužini, zapletena zbog raznolikosti sadržine. Ali on je odabrao samo jedan deo, a druge mnoge upleo kao umetke, na primer »Nabrajanje brodova« i druge umetke kojima raščlanjuje svoju pesmu« (Aristotel, *Poetika*, XXIII).



Lit.: M. Đurić, *Istorija helenske književnosti*, 1951; Aristotel, *O pesničkoj umetnosti*, XXIII. Sl.P.

**KIKLOS** (gr. κύκλος — krug) — Termin antičke → **retorike** za → **figuru** koja nastaje kada se početne reči rečenice ili stiha ponove na kraju te rečenice ili stiha u istom obliku ili promenjene («Kuni majko i ja ću ga kleti!» (V. Đurić, *Antologija*, 107), usp. → **poliptoton**.

Sl.P.

**KINEDSKA POEZIJA** (od gr. κιναιδος — pesač, lakrdijaš; u prenosnom značenju, bludnik, razvratnik) — U antičkoj Grčkoj, lascivna erotska poezija, sa mnogo lakrdijaško-satiričnih elemenata, koju su, uz igru i pratnju instrumenata, izvodili **kinedi** (profesionalni plesači i lakrdijaši). Ovakve pesme bile su vezane uz razvratne gozbe i pijanke. Sastavljali su ih, među ostalima, pesnici Sotad, Timon iz Flijunta, Aleksandar Etoljanin. Po Sotadu, ova vrsta pesme nazvana je *sotadejska pesma* (*sotadeum carmen*), a otuda i naziv *sotadej* za metrički oblik u kojem je najčešće pisana. Sotadovu poeziju posebno je popularisao rim. pesnik Enije, svojim prevodima na lat., u delu *Sota*, sačuvanom u fragmentima. S.K.-Š.

**KITARODIJA** (gr. κιθαρῳδία od κίθαρα — kitara) — Stgr. pesma pevana uz pratnju kitare. Kitara (ili forminga), najstariji gr. žičani instrument, bio je obavezan instrument u muzičkom obrazovanju antičke omladine. *K.* se izvodila na javnim takmičenjima i svečanoštimu priređenim u čast boga Apolona (→ **apolinijski**), i za razliku od *aulodije* (pevanja uz frulu), koja je uzbuđivala osećanja, *k.* je imala snažno umirujuće dejstvo. U početku se na kitari pratilo pevanje junačkih pesama, a kasnije su izvođene prve religiozne pesme (*nome*), iz kojih se razvila helenska umetnička lirika. Najstariji pevač kitarodičkih noma bio je Terpandar (7. v. p.n.e.). Njegovu religioznu *k.* nastavili su Arion, Frinid i Timotej. Najpoznatiji predstavnici stgr. monodijske (→ **monodija**) lirike, Alkej, Sapfa i Anakreont negovali su *k.*, a i mnoge → **horske pesme** izvodile su se uz pratnju kitare (npr. Alkmanove → **partenije**). Izrazitog etičkog karaktera, *k.* je bogatila i oplemenjivala moralna, religiozna, pa čak i politička osećanja starih Grka. U jednom fragmentu Alkmanove poezije zapisano je: »Lepo kitarano ne ustupa maču« (M. N. Đurić, *Istorija helenske književnosti*). Prema predanju, Terpandar je svojom *k.* uspeo čak da smiri ustanak u Lakedemonu. S.K.-Š.

**KITICA** → Strofa

**KITNJAST STIL** — Naziv za → **stil** koji se odlikuje bogatom upotrebom → **stilskih figura**, izborom neobičnih, »poetskih« reči, povišenim tonom, mitološkim i drugim → **aluzijama**, stereotipnim počecima ili završecima i drugim retorskim konvencijama. Kao posebnu vrstu ukrašenog govora pominje ga Ciceron (*oratio ornata*); u sr. v. poznat pod imenom *ornatus difficilis* (težak stil), odlikuje se naročito rasprostranjenom upotrebom → **tropa**, za razliku od *ornatus facilis* (lak stil). I pored prestiža koji je uživao u sr. v. → **retorikama**, još sv. Avgustin ga je ocenjivao isključivo sa stanovišta svrsishodnosti. Primere *k. s.* u sr.v. susrećemo podjednako u učenim spisima, u → **pohvalama** i lirskoj poeziji (→ **trubadurska poezija**). Veliki značaj ima u renesansnom pesništvu (→ **sonet**), prozi (→ **jufjuizam**) i drami (npr. Šekspir; *Zahudan trud ljubavi*), a u književnosti → **haroka** postaje glavno stilsko obeležje (→ **precioznost**). U našoj književnosti primere *k. s.* imamo već u sr. v. tekstovima (→ **pohvalama**, → **posvetama**); zatim u narodnom usmenom stvaralaštvu (**zdravice**, → **bajalice**); u našoj renesansnoj trubadurskoj poeziji (M. Držić, Š. Menčetić) i kasnije u baroku (Đ. Gundulić, J. Palmotić i dr.). U vezi s novijom književnošću, na nedovoljnost *k. s.* ukazivao je B. Popović govoreći o klišetiranoj i praznoslovnj upotrebi poetske leksike u poeziji A. Šantića i drugih srp. pesnika s kraja 19. v. Kako se književni izraz danas posmatra pre svega u smislu svoje funkcionalnosti, a ne »lepote«, *k. s.* se obično uzima kao znak izveštačenog, visokoparnog literarnog izražavanja. Ponekad on se može upotrebiti u → **parodijskoj** funkciji (npr. Ružičićev način izražavanja u Sterijinoj *Pokondirenoj tikvi*; Čagljini govori u Matavuljevom romanu *Bakonja fra-Brne*).

Lit.: B. Popović, »O pesmama A. Šantića«, *Ogledi*, 1959; D. Živković, »Poetika Bogdana Popovića«, u knjizi: *Evropski okviri srpske književnosti*, II, 1977. B.M.—S.K.

**KJOGEN** → Nō drama

**KLANJALICA** — Lirska narodna pesma, najčešće u osmercu, koju peva slepac, obično uz pratnju gusala, da bi izazvao sažaljenje i dobio milostinju. U njoj ganutljivo govori o svojoj nesreći u izrazito hrišćansko-moralističkom tonu. Obično se jednom pesmom moli, a drugom zahvaljuje na daru. Up. → **slepačke pesme**.

Lit.: B. St. Карауић, *Мала простонародна славеносербска пјесарица*, 1814. R.P.

**KLARIZAM** (od lat. *clarus* – svetao, jasan) — Književni tok, koji se pojavio u Rusiji 1910. g. kao reakcija na → **simbolizam**. Glavni predstavnik bio je pesnik M. Kuzmin, u čijem je tekstu *O divnoj jasnosti* izložena koncepcija *k.*: zalaganje za »kristalnu« formu i arhitektorniku književnih dela, u skladu sa zakonima »svetle harmonije«. *K.* nije ostavio vidnijeg traga u rus. poeziji, ali je uticao na programsku orijentaciju pripadnika → **akmeizma**, iako im se M. Kuzmin nije pridružio. M.J.

**KLASICISTIČKA TRAGEDIJA** (fr. *tragédie classique*) — Vrsta tragedije koja se pojavila u Francuskoj sredinom 16. v. kao plod humanističkih težnji da se obnovi antička tragedija. Prvi značajan i originalan komad je *Zatočena Kleopatra* (1553) E. Žodela. No, ovaj žanr će krajem v. potisnuti barokni komadi, → **tragi-komedija** i dramska → **pastoral**. Tek u 17. v., u razdoblju od 1634. do 1690. *k. t.* će prevagnuti nad njima i konačno će steći formalno savršenstvo primenom strogih pravila, kao i umetničku snagu i dubinu pesnički nadahnutim insistiranjem na unutrašnjoj radnji i na analizama moralno-psiholoških problema. Kornejeva i Rasinova dela predstavljaju vrhunac ovog roda. Posle toga više od jednog stoleća njena utvrđena struktura postaće kalup, po kome će čak i daroviti pisci, Volter npr., pisati pretežno hladne, pseudoklasične komade. Polazeći od Aristotela, fr. teoretičari *k. t.* su posebnu pažnju posvećivali trima elementima: radnji, licima i strastima. Teme tragične radnje po njima treba da budu istorijske, jer samo istorija, odnosno njeni pesnički vidovi, legenda i mit, svojom istinom i poznatošću čine sudbinu junaka verovatnom i time povećavaju snagu utiska koji ona izaziva. Radnja mora biti jednostavna, rasterećena preteranog spoljnog zbivanja, usredsređena na proučavanje karaktera i na razrešenje jedne osnovne konfliktno situacije. Shodno bitnim načelima estetike → **klasicizma**, u težnji da ostvari zbiljenost i snagu radnje, njenu čistotu, skladnost i savršenstvo, pesnici se podvrgavaju disciplini pravila o dramskim jedinstvima: radnje, vremena i mesta. Budući da su uzeta iz istorije, legende i mita, glavna lica su visokog roda, često kraljevskog, a katkad i božanskog porekla. Kao što je Aristotel preporučivao, ona ne smeju biti ni zločinci ni veliki pravednici, već smrtnici, stvoreni da greše i ispaštaju zbog toga. Glavna lica uvek prate poverenici, kojima se ispovedaju, na koje prenose funkcije nedovoljno dostojne njihovog porekla i položaja, koji katkad otelo-

tvoruju niže delove njihovog bića. Strasti glavnih lica treba da budu u isti mah uzvišene i ljudske, da budu uzrok njihovog stradanja i da budu u stanju da kod gledalaca izazovu sažaljenje i strah, a ne zaprepašćenje i užas svirepim i krvavim prizorima, kao u nekim baroknim komadima. Istina, Kornejevi junaci više teže da probude divljenje nego čistu samilost, ali su zato Rasinove ličnosti bliže strožoj definiciji roda. — U pogledu forme, *k. t.* je pisana u stihovima, naizmjenično rimovanim → **aleksandrincima**; podeljena je u pet činova, od kojih se svaki deli na približno četiri do sedam prizora. Radnju sačinjavaju tri dela: ekspozicija, razvoj zapleta i rasplet. Pravila zahtevaju da pisac ne protegne ekspoziciju preko prvog čina, kao i da se rasplet nagovesti tek u petom činu, a odigra bez usporavanja u poslednjem prizoru komada. Najveći predstavnik *k. t.* Kornej i Rasin, našli su u ovim klasicističkim pravilima stvaralački podsticaj, faktor obuzdavanja i odabiranja; formalno savršenstvo je kod njih sredstvo ostvarivanja viših estetskih vrednosti i psiholoških produbljenosti, a ne cilj sam po sebi.

Lit.: → **Klasicizam**.

S.V.

**KLASICIZAM** — Označava književni pravac koji je najpotpunije došao do izražaja u fr. književnosti 17. v. Izveden je iz prideva »klasičan« (lat. *classicus*), up. → **klasička**, **klasičan**. U 16. v. termin je obnovio Francuz T. Sebije, nazvavši u delu *O pesničkoj umetnosti* »dobrim klasičnim piscima« dvojicu istaknutih fr. srednjovek. pesnika. Kasnije, sve češćom i raznolikom upotrebom utvrdila su se nekoliko značenja. Pisci, zadojeni humanizmom, koji su stvarali dela u kojima su podražavali gr. i rim. uzorima, stekli su vremenom pravo na naziv »klasičan«, što će reći duhom i vrednošću blizak antičkim piscima, njihov dostojan sledbenik. U ovom značenju se već naslućuje izvesno književno-stilsko opredeljenje, mada nedovoljno određeno, jer su u tom smislu klasični Petrarka i Taso, Ronsar i Rasin, kao i kasnije Klopštok i Gete, Šenije i Leopardi. Počev od kraja 18. v. najpre u Nemačkoj, i to u spisima braće Šlegel, a ubrzo i kod drugih autora i u drugim književnostima, klasičan počinje da označava suprotnost novom pojmu romantičan. Kroz čitav 19. v., pa i posle, ova antiteza predstavlja najvažniju osnovu za definisanje oba pojma. Gospođa de Stal se proslavila razvivši ideju o književno-geografskoj podeli na klasični, grčko-rimski jug i na romantični, germanski sever. U drugoj polovini 19. v., sa pojavom realizma, naturalizma, sim-

bolizma i drugih pravaca, javljale su se nove antiteze u kojima je pridev »klasičan« sve određenije predstavljao suprotnost modernom i sve čvršće bio vezivan za prošlost, za neosporne i tradicijom osveštane vrednosti nacionalnih kultura. Danas više nijedno od pomenutih značenja, od kojih su neka još u upotrebi, ne mogu da doprinesu dubljem poimanju ni doktrine ni umetnosti *k.* Sama reč *k.*, koja se prvo pojavila u Italiji 1818, u Nemačkoj 1820, u Francuskoj 1822, u Rusiji 1830, u Engleskoj 1831. godine, ušla je u širu upotrebu tek krajem 19. v. Pridev *klasicistički*, skovan po ugledu na realistički, simbolistički, impresionistički itd., a s ciljem da bude znatno određeniji, novijeg je datuma i nije svuda uspeo da se nametne. Kao pravac i razdoblje, *k.* označava u prvom redu najznačajniji deo fr. književnosti 17. v.: doba Korneja, Dekarta, Paskala, Molijera, La Fontena, Rasina, La Brijera i drugih. U ostalim književnostima *k.* je, ukoliko postoji, manje značajan kao epoha, a fr. uticaj je svagda osetan, pa i presudan. Izvan Francuske najviši stepen umetničke vrednosti *k.* je dostigao u Engleskoj u prvoj polovini 18. v., posle Drajdena, a u vreme Popa i Adisona. U Nemačkoj u 18. v. kod Gotšeda i Bodmera, *k.* je sasvim bleđ i malo originalan, dok je *k.* Klopštoka, Lesinga, Vilanda, Herdera, Getca i Šilera pojava za sebe, neposrednije vezana za antičku prošlost i savremene romantičarske težnje. U drugim evropskim književnostima, uključujući i naše, pisci koji se katkada nazivaju klasičarima po pravilu su znatno bliži → **pseudoklasicizmu** nego pravom *k.* Prema tome, u definisanju ovog pojma na prvom mestu se mora poći od fr. *k.* Glavni izvori doktrine *k.* leže u antičkim retorikama i poetikama. Od autora posebno treba pomenuti Aristotela i Horacija. Aristotelov uticaj je već od sredine 16. v. postao ogroman. Najznačajniju ulogu u širenju i razvijanju njihovih ideja odigrali su svojim teorijskim spisima i komentarima brojni ital. humanisti: Vida, Danijelo, Mađi, Varki, Rorbortelo, Minturno, Kastelvetro i dr. Skaligero je delovao u Francuskoj, pored pesnika → **Plejade** i drugih. No, tu će kasnije od posebnog značaja biti generacija doktrinara sa Šaplenom na čelu, čiji uporan rad ispunjava čitavu drugu trećinu 17. v. Za njima dolaze, ili će im se ubrzo suprotstaviti, d'Obinjak, Kornej, Nikol, otac Rapen, najzad Boalo i mnogi drugi. U prvim decenijama 17. v., a i kasnije, znatan ugled uživaju nem. humanista Vosius i hol. komentator Aristotelovih ideja Hajnsius. Doktrinari su, oslanjajući se na Aristotela i na

druge antičke autoritete, želeli da dokuče estetičku suštinu klasične književnosti, da ustanove kodeks pravila i načela kojih pisac mora da se pridržava u svom inače samostalnom stvaranju. Međutim, kod mnogih osrednjih i manje obdarenih pisaca to je neizbežno dovelo do preteranog naglašavanja važnosti tehnike, do izrazito formalističkog shvatanja književnosti. Striktna primena pravila postaje najglavniji, a često i jedini kriterijum vrednosti. Poetika *k.* sastoji se iz sledećih elemenata: a) *Nadahnuće*. — Umetničko stvaranje je nemoguće bez nadahnuća, bez → **genija**, i bez prirodne obdarenosti kao preduslova da se ono oseti. No, nadahnuće po sebi nije dovoljno; neophodan je i metod. Najbolje je kada umetnika krasi što savršenija ravnoteža između velike prirodne obdarenosti i snažnog nadahnuća, s jedne, i što potpunijeg znanja, teorijskog obrazovanja i upornog rada, s druge strane. b) *Razum*. — Metod počiva na razumu kao glavnom osloncu u suprotstavljanju preteranim izlivima mašte i osećajnosti. c) *Entuzijizam*, polet imaginacije i zanos strasti predstavljaju izuzetno značajan izvor stvaralačke energije; razum stupa sa njima u borbu sa ciljem ne da ih potpuno isključi iz umetnosti, već da ih obuzda, usmeri: on u stvaralačkom činu predstavlja načelo svesnog, kritičkog odabiranja. Duh pravog *k.* neosporno odiše racionalizmom, ali se nikako na njega ne može svesti. d) *Priroda*: odnos umetnosti i stvarnosti. Umetnik je dužan da stvara prema prirodi, ali delo nikada nije kopija, već specifičan preobražaj stvarnosti. Umetnost ne sme i ne može biti prosto podražavanje; ona mora biti stvaranje autonomnog sveta jedne fiktivne stvarnosti. Klasicistu u *prirodi* najviše zanima čovek i njegova sudbina, i to ne čovek izuzetan po svojoj nastranosti i neobičnosti života, nego onaj u kome se ispoljava duboka ljudskost, zajednička mnogima. Prema tome, cilj je snažno izraziti pojedinačnu istinu, ali je osloboditi suvišnih pojedinosti i u njoj tražiti jezgro opšte istine; slikati ličnost, potpuno izdvojenu i duboko zahvaćenu jedinku, ali u njoj videti i deo čovečanstva, biti privučen takvim okolnostima, zbivanjima, sudbinama, ličnostima, u kojima se dodiruju suprotnosti, u kojima se ostvaruje sinteza pojedinačnog i univerzalnog, konkretnog i apstraktnog, šavremenog i večitog. e) *Kulj antike*: podražavanje i originalnost. Veliko divljenje prema Starima, podražavanja njihovim uzorima vrede samo onda kada znače stvaralačko takmičenje s njima, podsticaj za stvaranje originalnih dela. Strogo zabranjivanje neposrednog izražavanja

svoga ja i ličnih ispovesti nipošto ne isključuje skriveno prisustvo autorove individualnosti i njegovog unutrašnjeg sveta. Bez te prisutnosti ne bi se mogao zamisliti nedokučivi preobražaj jednog originala u drugi; podražavanje prirodi bi bilo golo preslikavanje, a ne stvaranje, dok bi divljenje prema antici postalo izvor sterilnosti. f) *Ciljevi umetnosti*: odnos korisnog i lepog. U osnovi ovih shvatanja preovlađuje Horacijeva tvrđenje da treba spojiti korisno s lepim *docere et delectare*). U tom spoju moralna korisnost koju delo pruža i bez koje ni za jednog klasicistu nema prave umetnosti, podređuje se lepom; ona je uslov njegove dubine, njegove vrednosti, ona ga oplemenjuje: korisno služi umetnosti, ali ne i obrnuto. Utilitarizam u poetici *k.* počiva na uverenju da je u umetnosti korisnost neodvojiva od lepote. Moralnost dela se ne sme svesti na neku njegovu poučenost, jer književnik nije vaspitač koji preporučuje kakav čovek treba da bude i kako valja da živi, već umetnik koji u višim i opšteljudskim kategorijama razmišlja o čoveku i njegovoj sudbini. Te misli su utkane u poeziju, koja im daje nov smisao, snagu i uzvišenost. g) *Pravila*. — Za *k.* je karakterističan kult pravila, strogo poimanje i još strože pridržavanje kako opštih načela verovatnosti, nužnosti, prikladnosti, tako i propisa koji se pretežno odnose na pojedine rodove, među kojima naročito treba podvući rasprostranjenost i važnost čuvenog pravila o tri dramska jedinstva. Međutim, pogrešno je pojam *k.* potpuno poistovećivati s pojmom pravilnosti. Estetičku suštinu pravila treba tražiti u uverenju da ona moraju učestvovati u procesu stvaranja, da ona predstavljaju najglavniji oslonac stvaraočevog metoda, njegovog razuma, u naporu da ovlada nekontrolisanom bujicom stvaralačkog nadahnuća. Potčinjavanje unapred utvrđenim vidovima forme postaje tako faktor discipline. Bez ovoga bi poštovanje pravila izgubilo svoj dublji smisao, svoje estetičko opravdanje, jer je svako čisto formalističko poimanje pravila suprotno duhu *k.* h) *Problemi stila*. — Istinitost, prirodnost, jasnost, čistota izraza, uzvišenost, jednostavnost, osećanje mere, sažetost, savršenstvo, raznovrsnost tona, skladnost, korektnost, savršena uklopljenost delova u celinu. — nisu samo odlike dobrog klasičnog stila, nego samim tim i umetnosti *k.* Razumnost, vernost prirodi, ugledanje na Stare, pravilnost itd. nisu vrline po sebi, nego su samo pouzdani načini da se prave estetske vrline dostignu. Bez ovakvih ideja o stilu doktrina prvih generacija teoretičara *k.* bila je odveć formalistička. i) *Teo-*

*rija književnih rodova*. — Još u antičkim poetikama kodifikacijom prakse, a time i teorijskim uticajem na dalje stvaranje, došlo se do načela da se elementi karakteristični za neki rod po pravilu ne smeju javljati u rodovima koji su po definiciji različiti, a pogotovu suprotni. Za Horacija je tako mešanje elemenata ne samo nedopustivo nego i čudovišno. Strogo razdvajanje rodova počiva na principu jedinstva celine, jedinstva tona u delu. Ovo jedinstvo se ostvaruje na uopšten način poštovanjem osnovne podele poezije na lirsku, epsku i dramsku, ali, još više i određenije, bezuslovnom primenom pravila koja se odnose na pojedinačne rodove. Osim opštih pravila, postoje i takva koja određuju karakter jednog jedinog roda, ili manje skupine u po nečemu sličnih žanrova. Najvažniji i najpotpunije definisani su tri velika žanra klasične književnosti: *tragedija, epopeja i komedija*. No, teoretičari su često isto tako strogo odredili karakter i propisali pravila i za niz manjih pesničkih žanrova: *elegiju, idilu, pastoralu, odu, poslanicu* itd., kao i za *sonet*, koji je *k.* preuzeo iz renesansne poezije i uvrstio ga u red antičkih žanrova. Tačno je da poetika *k.* odiše dogmatizmom, da počiva na čvrstom verovanju u apsolutnu i trajnu vrednost jednog strogo određenog sistema načela i pravila. Međutim, svi pravi stvaraooci, a među teoretičarima niko više od Boaloe, dali su dokaza da osećaju i znaju da iz principa i propisa ne treba izvlačiti gotovu shemu umetničkog dela, već da u njima valja tražiti, svaki put iznova otkrivati estetičku suštinu, ideju lepote, čijem savršenstvu se približavaju samo veliki umetnici, i to u trenucima stvaralačkog nadahnuća. Ukoliko u njemu oslabi stvaralački impuls, ukoliko preovladava pedantni formalizam, utoliko *k.* opada i pretvara se u → **akademizam** i → **pseudoklasicizam**.

Lit.: F. Strich: *Deutsche Klassik und Romantik, oder Vollendung und Unendlichkeit*, 1922; H. Grierson: *Classical and Romantic*, 1923; J. Robertson: *The Reconciliation of Classic and Romantic*, 1925; R. Bray: *La Formation de la doctrine classique en France*, 1927; H. Peyre: *Le Classicisme français*, 1943; P. Bénéichou: *Morales du Grand Siècle*, 1948; G. Highet: *The Classical Tradition*, 1949; A. Adam: *Histoire de la littérature française au XVII<sup>e</sup> siècle*, 1951-1956; *Poetika humanizma i renesanse*, Izbor tekstova, predgovor i objašnjenja dr M. Pantić, 1963; J. Scherer: *La dramaturgie classique en France*, 1964; R. Velek: *Kritički pojmovi*, 1966 (prev.); Ph. Van Tieghem: *Les grandes doctrines littéraires en France*, 1968; D. Secretan: *Classicism*, 1973. S.V.

**KLASIČAR, KLASICIST** (etimol. i ist. od pojma → **klasicizam**) — Predstavnik → **klasicizma** u umetnosti i književnosti. S.V.

**KLASIČNO** (lat. *classicus*) — Pojam koji je tokom vremena dobio i do danas sačuvao više značenja. 1. Izveden je iz naziva kojim su se u starom Rimu obeležavali pripadnici najviše društvene klase, bez obzira da li joj pripadaju po poreklu, bogatstvu ili obrazovanju. *K.* kao književni pojam prvi je upotrebio rim. retoričar Aul Gelijs, pišući o najznačajnijim i najvrednijim »klasičnim« piscima nasuprot manje vrednim, »proleterskim« piscima. Znatno kasnije, u 16. v., T. Sebije (Sébillét) u delu *O pesničkoj umetnosti* naziva »klasičnim« istaknute srednjov. fr. pisce. Danas *k.* se smatraju svi značajni pisci od antike do naših dana. U ovom značenju upotrebljava se *k.* kada se školski pisci nazivaju klasičnim. — 2. *K.* piscima nazivaju se i svi oni pisci koji su stvarali po uzoru na gr. i rim. pisce, kojima je blisko njihovo shvatanje sveta, ali se tu, uglavnom, može govoriti samo o duhovnoj, a ne o stilskoj povezanosti. 3. *K.* se upotrebljava kao sinonim za antičko, kao obeležje one umetničke koncepcije koja se formirala u staroj Grčkoj i Rimu i postala uzor za neke kasnije umetničke koncepcije (renesansu, klasicističku, i dr.). 4. Krajem 18. v., najpre F. Šlegel, a kasnije i drugi, *k.* počinju da upotrebljavaju kao antitezu → **romantičnom**. Šlegel je sam zapazio da je antiteza klasično-romantično bliska Šilerovom dvojstvu → **naivno** — → **sentimentalno**, mada se u suštini razlikuju, pošto su Šilerove kategorije vanvremenske, a Šlegelove imaju vremensku određenost. Gđa de Staļ je antitezi klasično-romantično dodala i njihovu regionalnu određenost; klasični je Mediteran, a romantični germanski Sever (*De l'Allemagne* II, XI). 5. U drugoj polovini 19. v., sa pojavom novih književnih i umetničkih pravaca, pojavljuje se nova antiteza klasično-moderno. Pod *k.* u ovom značenju podrazumeva se umetnička koncepcija prošlosti, suprotna → **modernom** shvatanju umetnosti. Poljski estetičar Tatarakijevič nabrojao je ove odlike klasične koncepcije umetnosti: umetnost ima za cilj proizvođenje, a ne izražavanje; zasniva se na univerzalnim pravilima; teži jedinstvenom savršenstvu, a ne novinama i originalnosti; proizvod je inteligencije i znanja; svoju vrednost zasniva na formi i sadržini; sem estetske ima i društvenu funkciju; po savršenstvu nije ravna prirodi; istinitost je njena odlika; lepota kojoj teži je objektivno svojstvo; najviša lepota je lepota organskih

formi; lepota se sastoji u harmoničkoj proporciji delova, i dr. V.: → **klasiika**, **klasičan**.

Lit.: W. Tatarakiewicz, *La conception classique et la conception moderne de l'Art*, Actes du IV. Congrès international d'esthétique, Athènes, 1960; P. H. Frye, *The Terms Classic and Romantic*, 1961; H. O. Burger, *Begriffsbestimmungen der Klassik und des Klassischen*, 1972; S. Slapšak, »Pojam klasično u srpskoj književnoj kritici na prelomu 19. i 20. veka«, *Zbornik Matice srpske za književnost i jezik*, 1985, 1. B.Mi.

**KLASIK** (lat. *classicus* — prvog reda; prema Tulus Serviusovoj podeli rimskih građana na pet klasa; pripadnik najviše klase; onaj koji se izdvaja materijalnim i duhovnim vrednostima; u 2. v. p.n.e. Aulus Gelius pominje u svojoj knjizi *Noctes Atticae* izraz *scriptor classicus* i suprotstavlja mu *scriptor proletarius*. Izraz je označavao pisca aristokratu, pisca manjine.) — U starom Rimu *k.* je bio pisac iz najviših društvenih slojeva. U 6. v. pre n.e. *k.* je bio učenik koji je posećivao »klase« u školi. Istu reč (*classique, classico*) upotrebljavali su sa ironičnim značenjem fr. i ital. kritičari 16. v. za autore, odnosno dela, nastala tokom dugih studija (→ **akademizam**). Humanisti su smatrali da je svako delo nastalo u antičkoj Heladi i Rimu klasično, i da je svaki veći autor tog vremena *k.* Docnije se značenje »prvog reda« i »učeno« stopilo i označavalo je izvrsno delo uopšte, delo od vrednosti, koje može služiti za uzor. Ova definicija se održala i do danas i označava najvećeg nacionalnog pisca čije je delo trajno i značajno i vredno ugledanja. *K.* takode, mada pogrešno, znači i onaj koji proučava → **klasiiku**. Prema T. S. Eliotu treba dvojiti »nacionalne« *k.* koji se izdižu u odnosu na književnost svog vremena od »univerzalnog *k.*« (Vergilija npr.). Mnogi pisci raznih naroda ubrajaju se u *k.* svog jezika zbog osobenosti i profinjnosti stila, snage izraza, zrelosti misli i dr. Takvi su npr. Dante, Šekspir, Igo, Servantes, T. Man, Tolstoj i dr. V. i → **klasiika**, **klasičan**.

Lit.: T. S. Eliot, *Izabrani tekstovi*, 1963. Sl.P.

**KLASIKA, KLASIČAN** (lat. *classicus* — koji pripada prvom (poreskom, društvenom) razredu; prvorazredan, prvoklasan) — Termini širokog značenja. U našem književnom jeziku izraz *k.* obeležava (1) uzorna i savršena ili veoma značajna i tipična književna i umetnička dela uopšte i (2) književnost, umetnost i kulturu starih Grka i Rimljana posebno; *klasiik* je (1) tvorac uzornih, savršenih i istaknutih dela i (2) pisac stare gr. i rim. književnosti; klasični su (1) tvorci i razdoblja čija ostvarenja predstavljaju najviša, uzorna i merodavna do-

stignuća, dela vredna da budu sačuvana, proučavana i podražavana i (2) umetnost i književnost, pisci i jezici stare Grčke i Rima. Ali kada se javljaju u teoretskim i estetskim, istorijskim i kritičkim tekstovima, polarizacija značenja u ovim izrazima mahom nije potpuno sprovedena: opšta vrednost »uzoran« implicira neku bliskost staroj gr.-rim. umetnosti, kao posledicu ugledanja ili kao tipsku podudarnost; u posebno značenje »umetnost stare Grčke i Rima« uključuje se i opšta, normativna vrednost, bilo da se misli na ulogu uzora koju je ta umetnost kao celina odigrala u evropskoj kulturi ili pretežno i samo na njene uzorne predstavnike, najviše domete i tipične kvalitete. Odatle su izrazi *klasika*, *klasičnik*, *klasičan* stekli i jedan estetski sadržaj: oni ukazuju na karakteristične osobine velikih (»klasičnih«) razdoblja antičke književnosti i umetnosti i na njihov odraz i obnovu u novijim evropskim kulturama. Ovu upotrebu tih termina prati nastojanje da se u njih ulije što dublja sadržina, različna od one određenije i racionalnije koja se vezuje za termin → **klasicizam**. Stari Rimljani su autore za koje su mislili da u pogledu jezičke ispravnosti, i stilske veštine i književnog oblika mogu da posluže kao uzor podražavanja (*imitatio*) obeležavali izrazima vrhunski, najbolji, veliki pisci (*summi, optimi, magni auctores, Quintilian I, 6, 42, X, 1, 24, X, 2, 15*). Kako su ovakvi uzori traženi među delima velikih prethodnika, kao osobina uzornog pisca isticano je ne samo savršenstvo, već i starina ili drevnost (*perfectus, vetusque scriptor, Horacije, Epistulae II, 1, 37*), pa se izrazom *k.* i u novijim evropskim jezicima po pravilu ne obeležavaju savremeni i mlađi autori. Lat. reč »klasičnik« (*classicus*) obeležavala je u antici samo bogate pripadnike najvišeg društvenog razreda. Ciceron je (*Academica II, 73*), stavljajući Demokrita daleko iznad stoičkih filozofa, ove poslednje metaforički obeležio kao pripadnike najnižeg, »petog razreda« (*Quintae classis*), ispod kojega su se, izvan klasika (*infra classem*), nalazili samo još proleter i bez imanja (*proletarii*). Pridev »klasičan« (*classicus*) u antičko je doba upotrebljen kao kvalifikativna oznaka za pisca tek oko 150. g. n.e., i samo jednom, kod učenog antikvara Aula Gelija (*Noctes Atticae XIX, 8, 15*). Tu obeležava starije besednike i pesnike (*e cohorte antiquiore oratorum vel poetarum*) koji mogu poslužiti kao merodavni uzori u pitanjima gramatičke ispravnosti književnog jezika, tj. pisca trajnog ugleda (*adsi-duus*), koji je vezan za najvišu društvenu klasu (*classicus*), a ne za prost puk (*non prole-*

*tarius*). Iako je i u novijim evropskim jezicima socijalni prizvuk u terminu *k.* ponekad prisutan, zbog normativnosti jezičkog izraza viših obrazovanih slojeva (npr. u definiciji S. Beva), on je mahom potisnut opštijim značenjem »provorazredan, prvoklasan«. Od vremena preporoda, kada je podražavanje i obnavljanje antičkog kulturnog nasleđa prihvaćeno kao načelo, a naročito od početka 19. v., književnost gr. i rim. → **antike** dobila je u celini naziv »klasična književnost« kao najstarija među evropskim književnostima i kao njihov merodavni uzor. U ovome pomeranju značenja odigrala je važnu ulogu školska praksa srednjega veka i preporoda, kada su izrazom *classici* obeležavani antički pisci koji se čitaju u razredu. Ali to ni tada, pa ni u doba cve-tanja fr. klasicizma, nisu bili samo oni gr. i rim. autori koje mi danas smatramo uzornim i umetnički naročito vrednim. Posmatrani od vremena nemačkog neohumanizma (oko 1800) sa jednog strožeg estetskog i užeg normativnog stanovišta, koje Grke odlučno stavlja ispred Rimljana, a razlikuje »zlatni« latinitet od »srebrnog«, svi stupnjevi razvoja »klasične« ili »klasičnih« književnosti antike ne broje podjednako mnogo uzornih pisaca i dela, pa unutar celina koje čine stara gr. i rim. književnost razlikujemo posebna »klasična« razdoblja (Periklov vek u Grčkoj, Augustovo doba u Rimu) i određene »klasične« pisce (Sofokla, Vergilija). I pored toga što je u evropskim jezicima izraz »klasičan« ponekad uziman prosto kao oznaka za stare, nacionalne pisce (u 16. v. za srednjovekovne starofr. autore), težište njegovog značenja ipak je češće u pravcu veličine ostvarenja merene antičkim merilom. Već Volter za autore fr. 17. v., nadahnutog antičkim uzorima, kazuje »naši klasični pisci«. Glavni nedostatak ove za istoriju i teoriju književnosti i danas najznačajnije estetske primene termina je u tome što ispitivači definišu različito karakteristične osobine stare gr.-rim. književnosti. Čine to ili široko i opisno, ili veoma upušteno, govoreći o *k.* kao skladu stilizovanja i imitovanja prirode (Rodenvald), ili posredno i negativno, određujući šta je preklasično i poklasično (P. Fridlender), ili čak misle da moraju pribeci konstataciji da je *k.* »u osnovi neizreciv duhovni fenomen« (R. Šadevalt). Moderni su ispitivači, u nastojanju da odrede estetsku sadržinu pojma *k.* u užem smislu, »klasičnog« koje bi obuhvatalo bitne osobine helenske i rimske književnosti velikih epoha, konkretni pojam uzornog koji su stvorili antički estetičari«, načinili od toga nešto iracionalno (A. Savić-Rebac) i otkrili su

nam njegovu neodređenost u tolikoj meri da se pomišljalo i na njegovo eliminisanje iz stručne, književne terminologije. Ali kako se termin *k.* još uvek upotrebljava kao estetska odrednica, moramo ukazati na krug predstava koji je naročito krajem 18. i početkom 19. v. vezan za taj pojam. Termini klasika i klasičan uzimaju se i danas kao oznaka književnosti čije bi odlike bile: *jedinstvo, srazmer i skladno savršenstvo, osećanje mere i uzdržanost, »plemenita jednostavnost i mirna veličina«* (Vinkelmann), *zreo, strog i čist oblik, disciplina i logičnost, usmerenost na čoveka i njegove probleme u duhu humanističkih ideala*. Istorijski potpunije može se sagledati ova estetska sadržina pojma *k.* samo u vezi sa raznim klasicističkim pravcima evropskih književnosti i u opoziciji sa pojmom → **romantizam**, u kojoj je dobila punu reljefnost. Brojne prelive u značenju ovih termina objašnjava njihov istorijat, u kojem sponu između opšteg značenja »uzoran« i posebnog »grčko-rimska umetnost« predstavlja shvatanje o apsolutnoj normativnosti »klasične« antičke književnosti, i tek je 20. v., oslobođen ovoga shvatanja, mogao široko primeniti izraze klasik, klasičan i na pisce koji su u velikoj meri ili potpuno nezavisni od gr.-rim. književnog predanja.

Lit.: Ch. A. Sainte-Beuve, »Qu'est-ce qu'un Classique?«, *Causerie du Lundi*, 1851; W. Schade-waldt, »Begriff und Wesen der antiken Klassik«, *Die Antike*, 1930; P. van Tieghem, »Classique«, *Revue de synthèse historique* XLI, 1931; *Das Problem der Klassischen und der Antike* (zb.) ed. W. Jaeger, 1931; A. Körte, *Das Begriff der Klassischen in der Antike*, 1934; A. Rostagni, *Classicità e spirito moderno*, 1939; T. S. Eliot, *What is a classic?*, 1945; A. Savić-Rebac, »Nekoliko reči o problemu klasičnog«, *Zbornik radova SANU*, 1951, 10; W. Rehm, *Griechenium und Goethezeit*, 1952<sup>3</sup>; G. Luck, »Scriptor Classicus«, *Comparative Literature*, 1958, X; T. Gelzer, *Klassik und Klassizismus*, 1975. M.F.

**KLAUZULA** (lat. *clausula* — zaključak, završetak) — 1. U antičkoj → **retorici** poseban oblik proznog → **ritma**: način obilježavanja kraja → **kolona** ili rečenice upotrebom određenih ritmičkih obrazaca koji su se osnivali na izmjeni dugih i kratkih slogova. *K.* se sastojala od baze i trohejske kadence, a imala je vrlo mnogo oblika. U kasnoantičkoj i srednjov. ritmiziranoj prozi odgovara joj → **kursus**, u kojem je za ritmički obrazac odlučan raspored naglašenih i nenaglašenih slogova. Z.D.

— 2. U prozi, u prvom redu retorskoj, naročito organizovan završetak → **perioda**, često i njegovih delova (→ **kolona**). Antička *k.* je bila metričkog tipa (alterniranje dugih i kratkih slo-

gova). Javlja se u grčkom govorništvu. Ciceron je primenjuje i normira u rimskoj prozi. Kvintilijan upotrebljava termin *k.* i posvećuje mu dosta prostora. U srp. lat. prozi, u vreme gubljenja opozicije između dugih i kratkih slogova, javlja se »ritmički« tip *k.* (alterniranje akcentovanih i neakcentovanih slogova). Tad se *k.* zove → **kursus**. Neki izdvajaju i treći tip — »metričko-ritmički« *kursus*. Prema rasporedu dveju završnih reči navode se tri osnovna tipa kursusa (*planus, tardus, velox*). Nekoliko vekova *kursus* gubi u značaju, zatim se od 12. veka obnavlja i traje do 15. v. Ipak se uticaj *k.* odnosno kursusa zapaža u novoevropskoj literaturi sve do 19. veka. Kod nas npr. Sterija u nedoradenoj rukopisnoj (sada objavljenoj) »Retorici« ističe da je najvažniji »svršetak perioda«. Po njemu u našem jeziku period je najbolji »kad je pretposlednji slog dugačak, a pred ovim kratak«. Za primer navodi tro-složne reči sa srednjim dugim slogom, ne navodeći oznake, tako da se ti dugi slogovi mogu uzeti kao neakcentovani kvantitet i kao dugozlazni akcentat (»obdāri, približi, odstūpi«), već prema gramatičkom obliku (prezent »obdāri« i imperativ »obdāri« itd.). U svakom slučaju Sterija je eksperimentisao sa kvantitativnom metrikom, a i u »Retorici« se ispo-maže dužinama. Kod nas ističe Dositeja, kod Rusa Lomonosova i Karamzina. — 3. *K.* u stihu je njegov završetak počev od poslednjeg naglašenog sloga do kraja. Glasovno podu-daranje *k.* daje → **rimu**. Ako se stih završava akcentovanim slogom, *k.* je *muška* (u srphrv. akcentovana jednosložnica ili dužina u zatvo-renom slogu na kraju reči odnosno stiha). Ak-centovani slog s jednim neakcentovanim na kra-ju daje *žensku k.* (dvosložnu); sa dva — *dak-tilsku* (trosložnu), sa tri i više neakcentovanih slogova — *hiperdaktilsku*. U jednim tipovima → **silabičko-tonske versifikacije** slogovi iza po-slednjeg akcentom ostvarenog → **iktusa** ne ubrajaju se u broj → **stopa**. U srphrv. stihu, međutim, poslednji iktus ne mora da se ostva-ri. Otuda se npr. daktilska klauzula *završava* sa poslednjim (neostvarenim) iktusom, dok u ruskom stihu ona *počinje* sa ostvarenim iktu-som. U srphrv. usmenoj poeziji, koja je po pravilu nerimovana, stihovi su jednakosložni (→ **izosilabični**) i u okviru toga sa različitim klauzulom. Najfrekventnije su ženska, dak-tilska i hiperdaktilska *k.* Javljaju se i peto-složnice a ponekad i šestosložne akcenatske celine s akcentom na prvom slogu, koji u ovih drugih pada na šesti slog od kraja stiha, npr. u petoiktusnom *trohejskom* → **desetercu**: »Udo-vicu // Džāferbegovicu«, »Do dva brata //

Pöprzenovića«. Muška *k.* se javlja, iako retko, u neparnosložnim trohejskim stihovima (sa 5, 7, 9, 11, 13 slogova). Npr. u → **sedmercu**, obično sa daktilskom *k.*, ponekad se ostvaruje i četvrti iktus: »I pod lozom božur *cvět*«. Time se potvrđuje da je sedmerac potencijalno četvoroiktusni stih. *Nesimetrični* → **osmerac** (5//3) po pravilu ima daktilsku *k.*, ali se javlja i ženska, ponekad i muška *k.* U pisanoj, rimovanoj poeziji daktilska i muška *k.* se kombinuju. Uopšte uzev, u umetničkoj poeziji najfrekventnija je ženska rimovana *k.* (rima), ali nije retka ni daktilska, pa ni muška. Mogu da se upotrebljavaju samostalno ili pomešane (obično po dve). Ponekad se *k.* zove → **kadencom**. Iako je u srphrv. stihu sporno pitanje ritmičke uloge neaccentovanih dužina (→ **kvantitet**) unutar stiha, očigledno je da one rimovanu *k.* čine izražajnijom, a u zatvorenom slogu ostvaruju i iktus, npr. u L. Kostića:

Uvid'o je, uvid'o bësmrtnik  
Na čöveku da samo beše *sik*.

(Up. → **katalektika**; → **rima**; → **strofa**).

Lit.: H. Lausberg, *Elemente der literarischen Rhetorik*, 1949; H. Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, 1960; → **metrika**, **antička**; → **versifikacija**; → **silabička versifikacija**; → **silabičko-tonska versifikacija**; → **rima**; → **ritam**. Ž.R.

**KLEFTSKE PESME** (gr. κλέφτικα τραγούδια, od κλέφτης — kradljivac, hajduk) — Vrsta narodne gr. pesme, nastale u doba tur. vladavine, među hajducima — kleftama. Poseban značaj i procvat imale su ove pesme u doba oslobodilačkog rata protiv Turaka (1821 — 1827), ali su njihovi motivi oživljavani i docnije, npr. u drugom svetskom ratu (→ **partizanske pesme**). *K. p.* spadaju u krug junackih pesama, i teme su im podvizi, svakodnevni život ili duševna stanja ljudi koji su se odmetnuli da sačuvaju svoju slobodu. Po motivima i obrascima vrlo su bliske našim → **hajdučkim** i → **uskočkim pesmama** — rastanak sa majkom i dragom, dvoboji sa Turcima, usamljenost ratnika, poređenje junaka sa orlom i suncem, i dr. *K. p.* su se vrlo često sastavljale i o istorijskim događajima i ličnostima; zapravo je svaki kleftski vođa imao uz sebe pevača, a neke vode su i same sastavljale pesme, kao Kolokotronis, Makrijanis, Gazis i dr. *K. p.* su se pevale uz žičane instrumente, a često se uz njih i igralo. Najčešće je upotrebljavan jamski stih od petnaest slogova, podeljen u dva polustiha, bez → **anzambana**, ili varijante → **političkog stiha**. U doba najvećeg procvata, krajem 18. v. i po-

četkom 19. v., *k. p.* su kao vodeći žanr narodne književnosti obuhvatale podjednako lirske i epske vrste, nastavljajući sa jedne strane tradiciju stihovane istorijske hronike, a sa druge tradiciju kratke lirske pesme; tako se pojavljuje i oblik koji samo jednom referencom podseća na klefte, dok je ostatak vinska, ljubavna, gozbeno ili neka druga kratka tipska pesma.

Lit.: S. Baud-Bovy, *Etudes sur la chanson cléfrique*, 1958. S.S.

**KLERIHJU** (eng. *clerihew*) — Vrsta komične i → **nonsens poezije**, koju je stvorio Edmund Klerihju Bentli (1875 — 1956), po čijem drugom imenu je i dobila naziv. Sastoji se od dva rimovana distiha nejednake dužine. Kao kratak fragmenat iz biografije, u satiričnom duhu, govori o poznatim ličnostima, čija su imena obavezno naznačena u prvom stihu. *K.* je popularan u Engleskoj i Americi, pišu ga V. H. Odn, S. Fadiman, I. Ivans, D. Menjuhin. Postoji više zbirki *k.-a*.

Lit.: K. Thielke, »Mehr Nonsense-Deutung«, *Die Neueren Sprachen*, 5, 1956; C. Fadiman, »Clerihueology«, *Any Number Can Play*, 1957. S.K.—S.

**KLETVE** — Arhaične narodne govorne tvorvine, nekad u sastavu »crne«, negativne magije, koje se javljaju u svim oblicima usmene književnosti, a zasnivaju se na verovanju da će se izrečeno neizostavno ispuniti. *K.* se izriču neposredno, u prvom ili drugom licu, ili posredno u trećem. Nastaju iz zle namere subjekta koji ih izriče, najčešće u srdžbi, sa željom da se zlo desi onome kome su upućene; otuda njihova surovost i tragičnost: »Majka ga u studene oči ljubila!« (Đurić, *Lirika*, 203). *K.* počinju formulom »Da Bog dá« ili se ona podrazumeva. Mogu se oblikovati i po sazvučju: »Mile, milo da bog dá na kolenima!« (M. Knežević, *Antologija narodnih umotvorina*). Posebno razvijene oblike *k.* nalazimo u najstarijim književnim izvorima: »Nek se obuče u kletvu kao u haljinu, i ona nek uđe u njega kao voda, i kao ulje u kosti njegove.« (*Psalmi Davidovi*, 109). U verovanju našeg naroda najteže su materine i devojacke *k.* Najviši stepen *k.* je prokletstvo, što u epskoj poeziji može dramatiizovati celu jednu istorijsku situaciju: »Ko je Srbin i srpskoga roda, / i od srpske krvi i kolena, / a ne došö na boj na Kosovo, / ne imao od srca poroda... / Od ruke mu ništa ne rodilo... / Rđom kapö dok mu je kolena!« (Karadžić, *Srpske narodne pjesme*, II, 46). *K.* se u svakodnevnom govoru ublažuju negacijom, ili se izriču uslovno. Po-



stoje naročite formule kojima se *k.* suzbijaju i relativizuju. U našoj narodnoj poeziji omiljene su *k.* sa suprotnim dejstvima, po obliku *k.* a po smislu → **blagoslovi**: »E da bog dā te se obe-sio! / O zlu drvu, o mom belu grlu!« (Kara-džić, *Srpske narodne pjesme*, I, 531). Poetska lepota i snaga *k.* ostvaruju se u izrazitoj emocionalnoj tenziji, u ekspresivnosti i očuvanoj drevnoj metaforici i simbolici narodnog jezika. (Sl. → **zakletve**).

Lit.: J. Продановић, »Клетва у нашој народној поезији«, *Књижевни север*, 1928, 7–9; К. А. Ата-насијевић, »Клетва у нашим народним умотво-ринама«, *Југословенски расвет*, 1936–1937, IV, 3; М. Кнежевић, *Антологија народних умотво-рина*, 1957. H.K.

**KLIMAKS** (gr. κλίμαξ — lestve, stepenice, uzdizanje, uzvisivanje) — 1. Stilska figura u kojoj se reči i izrazi nižu po intenzitetu značenja. U poeziji se obično javlja u kombinaciji sa drugim figurama i tropima. Izvanredan primer za pesničku upotrebu klimaksa imamo u »Jami« I. G. Kovačića: »Dupljaši! Čore! Lubanje mrtvačke! / Sove! U duplje daćemo vam žere, / Da progledate! Vi čorave mačke.« *K.* se više upotrebljava u retorici nego u pesništvu. Kod Cicerona nalazimo mnoge uspele primere za *k.*: »Drskost je građanina rimskog vezati; bezakonje je na muke ga metati; bratoubistvo ubijati ga; a šta da kažem — na krst razapinjati ga?« Ukoliko su reči i izrazi poredani po opadanju intenziteta, takvu figuru nazivamo **antiklimaks**. Npr.: »Crte licu kroti, tješi, blaži.« (I. Mažuranić). — 2. Termin kojim se u teoriji drame označava vrhunac dramske radnje kada su → **protagonisti** i → **antagonisti**, bar na izgled, podjednako moćni, kad vaga nije prevagnula još ni na jednu stranu i kad se bar za trenutak čini da su još mogući kompromisi i poravnanja« (V. Kralj). *K.* se najčešće podudara sa tzv. »velikom scenom«. Karakteristični primeri za *k.* su: ubistvo kralja u Šekspirovom *Magbetu*, dvoboj Rodriga i Don Sanča u Kornejevom *Sidu* i ubijanje cara Murata u tragedijama *Miloš Obilić* od J. S. Popovića, S. Milutinovića i J. Subotića.

Lit.: V. Kralj, *Uvod u dramaturgiju*, 1966. P.L.

**KLINASTO PISMO** (ili kuneiformno, od lat. *cuneus* — klin, *forma* — oblik) — Način pisanja kojim se na antičkom Orijentu služilo više naroda za beleženje različitih jezika. Najznačajniji, i najstariji među njima su Sumerci u južnoj Mesopotamiji, narod nepoznate etničke i jezičke pripadnosti, čiji je govor izumro krajem 3. milenija pre n.e. Od njih su *k. p.* preuzeli i prilagodili svome jezičkom tipu se-

mitski narodi Akadani (Babilonci i Asirci). Stari sumerski sistem pisanja, prošavši, kao i druga pisma, piktografsku (slikovnu) fazu prikazivanja, razvio se u stilizovan sistem klinastih urezanih znakova, koji su zapravo produžili tradiciju ranijeg kurzivnog pisma. Ono je, s jedne strane, predstavljalo cele reči (logogrami, → **ideografsko pismo**), ali i pojedine glasovne kombinacije (tipa konsonant + vokal + konsonant), tako da se od njega vrlo rano razvilo silapsko (slogovno) pismo. *K. p.* su u 19. v. dešifrovali G. F. Grotefend i H. Rolinson (→ **pismo**).

Lit.: B. Meissner, *Die Keilschrift*, 1967<sup>3</sup>. K.M.G.

**KLIO** (gr. Κλειώ) — Jedna od devet → **Muza**, koja proslavlja herojske podvige i beleži ih, pa prema tome zaštitnica istorije. U likovnim umetnostima prikazivana je ponekad sa svitkom u ruci, ponekad sa kitarom ili trubom, da objavi važne događaje, ali i sa klepsidrom, oznakom prolaznosti. S.S.

**KLIŠE** (fr. *cliché* — metalni obrazac za mehaničko umnožavanje slika) — Ustaljeni stilski ili strukturalni postupci koji su izgubili svoju umjetničku značajnost i izražajnost, ali se i nadalje upotrebljavaju poput »mehaničkog obrasca«. Osobina je *k.* »znatna preglednost i jasnost koja pomaže brzom shvatanju i obuhvatu« (Vinaver, *Zanos i prkosi Laze Kostića*), pa to objašnjava vitalnost klišetiranog načina izražavanja u → **epigonskoj** i → **zabavnoj književnosti**. Crno-bijela tehnika u crtanju ljudskih likova gomilanje avantura i sretan ishod pripovijedanja srednjovekovnog ili baroknog romana u zabavnom će romanu 20. st. djelovati kao izraziti *k.* Prenaglašena i suzna osjećajnost književnosti evropskog sentimentalizma u 18. st. postaje »mehaničkim obrascem« u gradskom šlageru, kreatom klišetiziranim → **metaforama** za izražavanje osjećaja. Kao književnoteoretski pojam *k.* nije uvijek jasno razgraničen prema → **općem mjestu** i → **toposu**, ali se za razliku od njih pretežno upotrebljava kao vrijednosni sud u pejorativnom značenju. V. i → **zabavna književnost**, → **kiš**.

Lit.: L. D. Lerner, *Clichés and Commonplaces*, 1956. Lj.Sek.

**KNITELVERS** (nem. *Knittel, Knüttel* — batina) — Četvoroakcenatski, »nepravilan«, »rogobatan« stih sa parnom rimom i promenljivim brojem nenaglašenih slogova (od 0 do 3) između akcenata. Njegova metričko-ritmička

struktura dala je povoda za različite interpretacije. Danas se zna da je to oblik tonskog stiha (→ **tonska versifikacija**), sa dve varijacije, od kojih je jedna slobodnija, a druga regulisanija. U eng. poeziji postoji sličan tip stiha u pesmama *Nursery Rhymes* (prve datiraju od 16. v.), koje su rimovane na kraju stiha (za razliku od staroengleskog aliterativnog stiha). Sa ovim tipovima nem. i eng. stiha dovodi se u vezu ruski *doljnik* (→ **deoni stih**), koji je nastao pod uticajem rus. prevoda nem. poezije. Kao pandan *k.* neki ističu engleski *doggerel*, »grubi«, primitivni stih, takođe rimovan i uglavnom sa šaljivom sadržinom (npr. u Dž. Skeltona). Izvor *k.* je u nem. tradiciji. Njime se u 16. v. služio čuveni pisac H. Zaks. Posle reforme Opica (poč. 17. v.) čitalačka publika je doživljavala *k.* kao iskvaren u odnosu na reformisani stih sa pravilnim smenjivanjem akcentovanih i neakcentovanih slogova. Zbog toga je upotrebljavan kao parodičan stih niže vrste. Gete ga je, međutim, pod uticajem Zaksa i narodne tradicije vremenom uveo i u poeziju visokog stiha. Zatim se njime služio i Šiler. Brjusov, koji je nalazio analogne stihove u rus. poeziji 20. v., zvao ga je »ricarskim« stihom.

Lit.: В. Жирмунский, *Введение в метрику. Теория стиха*, 1925; → **tonska versifikacija**.

Ž.R.

**KNJIGA** (gr. βιβλίον, lat. *liber*) — Zbir jezičkih znakova pisanih ili štampanih na raznim materijalima, s ciljem da misao zabeleži i prenesu drugim ljudima. U toku istorije *k.* je imala različite forme i pisana na različitim materijalima, koji su i uslovljavali morfološke preobražaje samog pisma. Plinije Stariji u *Naturalis historia* piše da se u vreme Aleksandra Makedonskog upotrebljavalo za pisanje palmino lišće, liko (najčešće od lipove kore), olovo i platno. Poznato je, na osnovu brojnih arheoloških nalaza, da su Asirci i Vavilonci pisali na ginenim pločama. Pisanje na drvetu poznato je Egipćanima od najranijih dana njihove pismenosti. Slovenski filolog Crnorizac Hrabar iz 10. v. u svojoj raspravi *O pismenah* govori da su se Sloveni u prvo vreme sporazumevali »režući« na drvetu. Do danas je sačuvan veliki broj povoštenih drvenih tablica, obično diptiha. Uobičajeno je mišljenje da tek sa preradom egipatske biljke → **papirusa** počinje prava istorija *k.* Na ovom materijalu sačuvani su najstariji prepisi antičke književnosti. Papirus je nadživeo antički svet i bio u upotrebi sve do 11. v., kada ga je sasvim potisnuo → **pergament**, materijal od presovane kože. Rukopisi pisani na papirusu imali su

oblik svitka, ali od 6. v. svitak potiskuje pergamentski → **kodeks** — oblik koji će iz skriptorija preći u štampariju i sačuvati se do naših dana. Najmlađa vrsta materijala, poznata već u sr. v., a prihvaćena i u vreme štampane *k.*, jeste papir, ali Kinezima pripada prvenstvo pronalaska papira, čiju su tajnu saznali Arapi u 8. v. Sve do pojave Gutenbergove štamparije (1453) *k.* su se prepisivale rukom i često bogato ukrašavale. Sa pojavom štampane *k.* počinje novo razdoblje u razvoju naše civilizacije, nazvano »civilizacijom knjige«. — Uporedo sa razvojem i usavršavanjem načina pisanja, menja se i usavršava i samo → **pismo**, prolazeći put od piktografskog crtanja-pisanja do razvijenog alfabeta. B.Mi.

**KNJIGA ZA NAROD** (prema nem. *Volksbuch*) — Popularne, jeftine knjige, namenjene određenom sloju društva, staležu, etničkoj grupi ili posebnom lokalitetu (mestu ili kraju), koje svojim sadržajem zadovoljavaju ukus najšire čitalačke publike. Tematski gotovo uvek predstavljaju jedinstvenu celinu. Ako sadrže narodne pesme, onda su to sve pesme o jednom junaku (*Karadorde u srpskim narodnim pesmama*, *Đurad Smederevac u 7 narodnih pesama*) ili određenom istorijskom događaju (*Boj na Kosovu, knjiga sa 16 lepih slika o boju na Kosovu, Propast carstva srpskoga sa slikom*). Ako su u pitanju umetničke pesme, onda su to → **pesme »na narodnu«**, ukomponovane u obliku »pevanije« ili narodske → **pesmarice** sa lirskim, narodnim i umetničkim, pesmama grupisanim oko određene teme iz narodnog života (svadba, žetva, ašikovanje). *K. z. n.* su obuhvatile mnoge teme i imale uglavnom prosvetiteljski karakter; Matica srpska, npr. izdala je počev od 1885. g. preko 200 ovakvih knjiga sa raznorodnom sadržinom: istorijske i moralne pripovetke, životopisi uglednih ljudi i književnika, pouke o zdravlju i vaspitanju, odlomci iz *Biblije*, uputstva iz oblasti domaćinstva i poljoprivrede, popularna obaveštenja iz prirodnih nauka i sl. Tokom 19. v. mnogi izdavači su se posvetili štampanju *k. z. n.*, duboko uvereni da time čine veliki doprinos prosvetivanju naroda. U isti mah, spuštanjem na nivo najšire čitalačke publike *k. z. n.* su zaprečile put pravoj i vrednoj knjizi, koja je mogla da ude u biblioteke našeg građanskog društva u poslednjim decenijama 19. v. Poznate štamparije *k. z. n.* bile su: L. Hartmana (Kugli i Deutsch) u Zagrebu, J. Radaka u Kikindi, Deoničarskog društva »Natošević« u Novom Sadu, koje je imalo čak i stalnu ediciju *k. z. n.*, a od pojedinaca najviše *k. z. n.*

izdali su, privatno, slepac Jeremija Karadžić, štampar, izdavač, guslar i preprodavac knjiga i guslar P. Perunović. *K. z. n.* štampane su u velikim tiražima (i po 30.000 primeraka), a doživljavaju se bezbroj ponovljenih izdanja. Najčešće su izdavane bez osnovnih bibliografskih podataka kako bi mogle da se doštampavaju ili povezuju sa još popularnijom vrstom, → **kalendarima**.

Lit.: F. Delbono, *Il Volksbuch tedesco*, 1961; J. Szövérfly, *Das Volksbuch*, 1962; H. Melzer, *Trivialisierungstendenzen im Volksbuch*, 1972; W. Raitz, *Zur Soziogenese des bürgerlichen Romans*, 1973; H. J. Kreuzer, *Der Mythos vom Volksbuch*, 1977.

M. Mat.

## KNJIŽEVNA GENOLOGIJA → Književni rodovi i vrste

**KNJIŽEVNA KRITIKA** — Vrlo se često definiše kao »onaj deo nauke o književnosti koji služi kao spona između književnog dela i čitalaca. Počivajući na onim postavkama do kojih je došla → **teorija književnosti** i estetika, *k. k.* ima za cilj da što dublje otkrije ona značenja i lepote koje se sadrže u pojedinim konkretnim književnim delima, kako bi olakšala čitaocima njihovo što potpunije razumevanje i što punije uživanje u njima. Vršeci tu funkciju, *k. k.* istovremeno vrši i → **ocenjivanje** književnih dela, kao što priprema nove činjenice za dalja teorijska uopštavanja teorije književnosti i estetike. Jer *k. k.* ne sme ocenjivati književna dela samo na osnovu onih znanja do kojih je teorija književnosti već došla, nego mora biti osetljiva i za sve one nove osobine koje književno delo ima u sebi. Još manje sme *k. k.* biti *dogmatička*, tj. ocenjivati književna dela na osnovu neke jednostrane i uske književne teorije, već mora biti *naučna* i *aktivistička*, tj. mora ocenjivati književna dela na osnovu šireg poznavanja modernih naučnih teorijskih znanja o prirodi umetničkih dela i na osnovu kritičareve sposobnosti da uočava nove smerice u umetničkom stvaranju pojedinih pisaca. Neki teoretičari odriču pravo *k. k.* da se računa u nauku zato što pri tumačenju književnog dela veliku ulogu igra *subjektivni ukus* kritičara. Pri tome se pozivaju na takozvanu → **impresionističku kritiku**. Međutim, i impresionistička kritika polazi uvek, makar i prećutno, od određenih teorijskih stavova, od određene estetike. Cela je stvar u tome da li su ti stavovi na određenoj visini modernih naučnih teoretskih znanja. Ako jesu, onda takva kritika nužno ulazi u oblast → **nauke o književnosti**, a njena otkrića novih osobina književnih dela mogu biti utoliko plodnija, uko-

liko je kritičarev duh inventivniji, čime pruža dragocen materijal teoriji književnosti za njena uopštavanja« (D. Živković). U tom smislu *k. k.* shvaća se, pored → **teorije** i → **istorije književnosti** kao jedan od triju osnovnih dijelova, jedna od triju disciplina → **nauke o književnosti**. Na prostranom području nauke o književnosti, koja proučava književno djelo kako u njegovoj umjetničkoj autonomiji, tako i u njegovoj povijesnoj uvjetovanosti, *k. k.* stoji na onom polu nauke kojemu je glavni predmet istraživanja samo književno djelo. Nastojeci da to djelo okarakterizira, kritičar mu tim samim daje određenu ocjenu; ali će način ocjenjivanja biti različit prema tome da li kritičar govori o književnom djelu svoga doba, u najširem smislu riječi, ili o djelu prošlosti. Kao kritičar djela svoga doba kritičar govori u ime mnogih koji su djelo čitali ili koji će ga čitati. On je u neku ruku idealni čitalac. U tom odnosu i pisac i kritičar dijelovi su istoga ljudskog svijeta, članovi iste ljudske zajednice, pa vrednovanje njegovo treba da odgovori na pitanje da li je pisac u svom djelu doista progovorio iz duše svojih čitalaca ili nije. U tom času književno djelo još nije ušlo u povijest; kritičareva se društvena funkcija sastoji u tom da njegov vrijednosni sud odluči o tom hoće li objavljeno djelo ući u povijest književnosti ili neće. Kritičar se dakako može previriti u svom sudu, a takvih primjera u povijesti ima mnogo. No ako je književno djelo već ušlo u povijest i postalo činjenicom u povijesti književnosti određenoga naroda ili, što više, činjenicom svjetske književnosti, kritičareva funkcija postaje drukčija: njegova je sad dužnost da otkrije i izloži strukturu književnoga djela. U opreci s mišljenjima da se književni tekst razlikuje od neknjiževnoga u biti samo načinom kako ga doživljava čitalac, *strukturalizam* polazi od uvjerenja da se književni tekst razlikuje od neknjiževnoga svojom → **strukturuom**. Prvi su češki stručnjaci, dijelom pod utjecajem → **ruskih formalista**, najizrazitije Jan Mukaržovski, uveli pojam strukture u nauku o književnosti; slijedili su ih učenik Huserlov, Poljak R. Ingarden, s naukom o mnogosložnosti književnoga teksta, i Njemica K. Hamburger, s utvrđivanjem logičke, tj. strukturne, razlike između epske i dramske književnosti, s jedne, i lirске, s druge strane, kao i razlike jednih i drugih od neknjiževnoga teksta. Te su strukturne osobine nezavisne od svakoga ocjenjivanja, ali su one teorijski stavovi na kojima počiva mogućnost ocjenjivanja. Strukturne su osobine književnoga djela latentne, kako uči Ingarden, pa se ne moraju

otkriti prvim čitaocima ni prvom kritičaru. Ako je estetička distancija, kako uči H. R. Jaus, između novoga djela i horizonta iščekivanja čitalaca vrlo velika, djelo će u početku ostati neshvaćeno; iste godine kad se pojavio Floberov roman *Madam Bovari* (1857) izdan je i roman *Fani* njegova prijatelja Fejdoa. Unatoč procesu protiv Flobera zbog navodnoga nemorala njegova djela, njegov je roman ostao nezapažen, dok je Fejdo doživio nezapažen uspjeh. Danas je Fejdo potpuno zaboravljen. Strukturna analiza glavni je teorijski stav u kritičarevu ocjenjivanju djela prošlosti ako su ona, kako s pravom naglašava H. G. Gadamer, neprekinutim lancem tradicije povezana sa suvremenom književnošću. Ako se novinska kritika suvremenih književnih djela uglavnom osniva na ocjenjivanju, dijeleći, u pravilu, grubim mjerilima posve neuspjela književna djela od onih koja su po mišljenju kritike, vrijedna pažnje čitalaca, kritičar s naučnim pretenzijama danas sebi postavlja pitanje treba li on da se bavi suvremenim djelima ili to nije njegov posao. Književna djela prošlosti on može promatrati u povijesnoj perspektivi: on vidi ne samo, kao i kod suvremenih djela, u kakvu su se povijesnom slijedu razvila ta djela, nego i koja su se održala, a koja ne, odnosno koje su se strukturne njihove značajke pokazale plodnima u budućem razvoju. O tom se kod suvremene književnosti ne može suditi. Ali i ta su djela pristupačna strukturnoj analizi, koja će biti siguran teorijski stav kritičarevu u njegovu proučavanju tih djela.

Lit.: R. Ingarden, *Das Literarische Kunstwerk*, 1931; Д. Живковић, *Теорија књижевности*, 1957; K. Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, 1957; H. G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, 1960; R. Velek – O. Voren, *Teorija književnosti*, 1965 (prev.); R. Velek, *Kritički pojmovi*, 1966 (prev.); Z. Škreb, »O metodi u nauci o književnosti«, *Umjetnost riječi*, 1968, 12; *Von Erkennen des literarischen Kunstwerks*, 1968; W. Martens, »Zadaci i problemi njemačke germanistike«, *Umjetnost riječi*, 1971, 15; Umjetnost riječi, 1972, 16; S. Petrović, *Priroda kritike*, 1972; O. Schwencke, *Kritik der Literaturkritik*, 1973; P. U. Hohendahl, *Literaturkritik und Öffentlichkeit*, 1974; K. Aschenbrenner, *The Concepts of Criticism*, 1974; H. S. Daemmrich, *Literaturkritik in Theorie und Praxis*, 1974; W. Hinderer, *Elemente der Literaturkritik*, 1976; J. Drews, *Literaturkritik und Medienkunde*, 1977. Z.Š.

**KNJIŽEVNA MORFOLOGIJA** → **Književni rodovi i vrste**

**KNJIŽEVNA PERIODIZACIJA** → **Periodizacija, književna**

**KNJIŽEVNA ŠKOLA** — Periodizacijski termin za označavanje *kruga pisaca* koji pripadaju istom → **književnom pokretu** i koji se obično grupišu oko nekog književnog časopisa ili lista. Pripadnici škole objavljuju svoj **književni** → **program**, izdaju **književne** → **manifeste** i u kritičkoj polemici sa protivnicima obrazlažu svoje stavove. U književnoj borbi koju vode predstavnici škole služe se i → **parodijom** i → **pastišom** za diskreditovanje suprotnog književnog pravca (tzv. borba *starih i novih*). Ipak, njihovo najmoćnije oružje je → **književna kritika**, koja u ocjenjivanju konkretnih književnih dela izriče vrednosne sudove u korist »svojih«, a na štetu »protivničkih« pisaca. V. i → **periodizacija, književna**. D.Ž.

**KNJIŽEVNA TERMINOLOGIJA** — Terminologija uopšte znači stručni jezik, celokupnost stručnih izraza koji se koriste u nekoj određenoj stručnoj oblasti (u nekoj nauci, umetnosti, zanatu i sl.), pa otuda *terminus technicus* za posebne pojmove, pa i za objašnjenje ovih pojmova i za učenje o njima. Termini se često preuzimaju iz stranih jezika u izvornom ili prevedenom obliku ili reči uzete iz maternjeg jezika dobijaju specifično, po pravilu sužavajuće značenje. *K. t.* se, u velikim razmerama posmatrano, razvijala pod znatnim uticajem fr. jezika, pa su mnogi nazivi za pravce i pokrete, kao i za elemente književnog dela, ušli u evropsku *k. t.* iz fr. jezika. Međutim, problem univerzalnosti *k. t.* i posebnosti nacionalnih *k. t.* prisutan je već u okviru same evropske književnosti, a naročito kad se ima u vidu celokupna svetska književnost. U našem jeziku valja razlikovati nekoliko slojeva književne terminologije. Najstariji sloj, iz gr. i lat. jezika, došao je do nas uglavnom preko nem. književne terminologije. Ovoj su se pridružili i neki specifično nem. književno-terminološki izrazi. (Tako npr. danas u nem. *k. t.* već zastarela, kod nas je i dalje živa distinkcija *Volkspoesie-Kunstpoesie*, narodna poezija — umetnička poezija, itd.). Sa snažnim prodorom fr. kulture u naše područje i u našu književnoteorijsku svest (Škerlić) ulaze neposredno i neki fr. termini. Jači prodor rus. termina zapaža se sa popularizacijom škole ruskog formalizma kod nas, a eng. termina sa našim upoznavanjem nove kritike. Pojavu usko specijalizovane terminologije u našoj nauci o književnosti uslovlili su noviji kritički metodi i teorije (→ **strukturalizam**, → **teorija informacije**, → **semiotika** i dr.).

Lit.: *Actes du 3<sup>e</sup> Congrès de l'AILC*, 1962; П. Н. Берков, »Очерк развития русской литературно-

ведческой терминологии до начала XIX в.», *Известия Академии наук СССР*, 1964; Sv. Petrović, »Rječnik književnih termina i pojam književne terminologije«, *Umjetnost riječi* 1965/1; R. Velek, *Kritički pojmovi*, 1966; V. V. Vinogradov, »Diskusije o terminima i historijsko-lingvističkim pojmovima u suvremenoj nauci o književnom jeziku i njegovoj historiji«, *Umjetnost riječi*, 1966/3–4. Z.K.

## KNJIŽEVNA TRADICIJA → Tradicija

**KNJIŽEVNE TEORIJE** — *K. t.* žele objasniti bit književnosti kao i njezino značenje i njezinu ulogu u ljudskoj društvenoj zajednici. One se javljaju svugdje gdje je društvena zajednica dostigla takav stupanj razvoja da su se pojedini mislioci mogli zabaviti pitanjem pojave književnosti i njezina značenja; ali je za razvoj opće ljudske kulture postala plodnom tek *k. t.* antike. Po Aristotelu (*Poetika*), književnost osvaja i privlači ljude zato što je poučna, a ljudi vole učiti na privlačan način, onako kako to mogu od književnosti. Po njegovu učenju osnova je književnoga stvaranja → **mimesis**, tj. *imitacija*, a taj je pojam za njega po svoj prilici značio stvaralačko građenje književnoga djela kao novoga svijeta poput zbiljskoga. Vjerski i staleški viteški, a dijelom i građanski književnici srednjega vijeka nisu izgradili neku novu teoriju književnosti, nego su uvijek isticali odgojnu i poučnu funkciju književnosti, bilo na polju vjerske, bilo staleške-viteške, bilo građanske ili opće moralne kulture. Čitalac građanin, koji se tek dizao na razinu opće književne kulture, težio je za znanjem o svijetu, a književno djelo trebalo je da mu, po njegovoj želji, u pristupačnu obliku pruži što više takva znanja. Do današnjega dana vjerski se krugovi većinom nisu mogli osloboditi uvjerenja da je književnost vrijedna samo toliko koliko propagira određene vjerske nazore i služi vjeri. *K. t.* je za nekoliko stoljeća izgradila i učvrstila uvjerenje o apsolutnom savršenstvu književnosti antike, njezinih rodova i vrsta i njezine poetike. Lessing je izjavio da će radije deset puta čitati Aristotelovu *Poetiku* kako bi shvatio pravi smisao njegovih riječi nego da i jednom posumnja u ispravnost Aristotelova učenja. Renesansa je pored toga, na širokoj razini svoga procvata, od Italije do Engleske, stvorila uvjerenje koje se održalo sve do Getea da umjetnik i književnik spoznaju i prikazuju pravu prirodu, bit stvari, dok običan čovjek ne dopire dalje od površine i privida. *K. t.* humanizma i renesanse dovele su povijesnim razvojem do teorije i prakse → **klasicizma**, koji se u evropskim književnostima pojavio u razno doba i u raznolikoj izgrađenosti. Svim je knji-

ževnostima klasicizma zajednička crta vjera u apsolutni uzor književnosti antike i težnja za prevlašću racionalnosti u strukturi književnoga djela. *K. t.* klasicizma, po uzoru na antike, strogo luči pojedine rodove i vrste književnoga stvaranja pridajući im apriorno natpovijesno značenje. Razvijena svijest građanstva u Francuskoj prouzročila je pod kraj 17. st. prvi oštar napadaj na teoretsku prevlast antike, poznat pod imenom *Prepirke starih i modernih* (*Querelle des anciens et des modernes*), a uzbuđio je sve fr. književne krugove. Buntovni kritičari i teoretičari zastupali su uvjerenje da su suvremeni pisci, zahvaljujući povijesnom razvoju, nadmoćniji nad starima, pa da ne trebaju u njima gledati uzor. Građanski su teoretičari opet definirali književnost kao učiteljicu morala, kao opće pristupačan uzor etičnosti. Oni su se, pored sve slabijega pozivanja na antiku, sve jače stali pozivati na temeljne pojmove prosvjetiteljstva, na prirodu i na razum. Priroda, prikazana u književnom djelu, kako bi to odgovaralo i Aristotelovu pojmu *mimesis*, trebalo je da povrh toga bude »lijepa priroda«. Dalji odlučan udarac prevlasti teorije antike u novovjekoj *k. t.* zadali su eng. i njem. mislioci i kritičari u posljednjoj trećini 18. st., učeći da književno djelo zavisi i od kraja gdje je nastalo i od vremena kada je nastalo, pa da treba da izrazi svoje doba i svoj kraj, a ne da bude podložno stranim uzorima. Književnik treba da bude originalan genij, koji se ne pokorava ni zakonima ni uzorima. Sve jača kultura osjećajnosti obrazovanih građanskih krugova, težnja njihova za potpunom idejnom afirmacijom, kako se praktički očitovale u fr. revoluciji, preobrazila je → **sentimentalizam**, odnosno → **predromantizam** 18. st. u općeevropski književni pokret → **romantizma**, istovremeno s revolucijom, a pokret je potrajao i nakon njezina sloma. U svojoj se osnovi romantizam ne bori za građanske slobode u neposrednoj stvarnosti, on borbu za slobodom prenosi na područje duhovne kulture. Zato piscu, u kome gleda neku vrst nadčovjeka, priznaje potpunu slobodu stvaranja, oslobađajući ga od svake stegte bilo kakva uzora, odbacujući pored uzora antike i njezino učenje o apriornosti → **književnih rodova i vrsta**. Romantizam ne priznaje nikakva uska teoretska pravila, pa intenzivno proučava i izvanevropske književnosti, i književnost srednjega vijeka, i blago usmene narodne književnosti, naglašavajući pored toga filozofski značaj književnoga djela. Snažni poticaji romantizma da književnik treba da uperi pogled na sve strane, preko svih prepreka, nisu ugasili do

danas. *S. k. t.* romantizma prestaje u evropskim književnostima dotada odsudan utjecaj i položaj književnosti antike. Nagao razvoj tehnike i industrije početkom 19. st., a s njim bogaćenje građanske klase i jačanje njezine samosvijesti dovode do toga da se književnosti, pogotovu nakon julske revolucije, određuje nov zadatak: književnost, kako je to formulirala eng. pripovjedačica Dž. Eliot, treba da bude *svjedok svoga doba*. Priroda koju pisac treba da opiše nije više lijepa priroda, nego svakidašnji piščev građanski svijet. *K. t.* → **realizam** traži da se taj svijet opiše sa što većim brojem pojedinosti, onako kako je V. Skot opisivao svijet svojih povijesnih romana, sjevernoamerički pripovjedači prve polovice 19. st. prirodu i svijet svojega novog zavičaja. Likovi pripovijetke i drame gube značaj »junaka«, da bi se pretvorili u uvjerljive predstavnike nejunakčoga građanskog svijeta. Ali oni ipak – a to ostaje osnovna značajka *k. t.* realizma – u tom nejunakčkom svijetu vlastitom snagom umiju se izboriti svoje mjesto vršeći određeno zvanje u okviru društvene zajednice, i umiju osnovati obitelj, koja postaje jednom od glavnih tema realizma. Posljednja četvrt 19. st., otprilike desetljeća od 1870. do 1890. karakterizira početak dezagregacije realizma. Međutim, *k. t.* realizma su na vrlo široku prostoru i, zadirući duboko u praksu književnoga stvaranja, umjetnički svestrano obilježile književno stvaranje, te su se velikim dijelom, s raznim modifikacijama, održale i do danas. Kako je od kraja 18. st. obaveza školovanja i, s tim u vezi, opismenjavanja stala zahvaćati sve šire slojeve pučanstva, kako je sve snažnije novinstvo 19. st. u tridesetim godinama u pojedine brojeve novina stalo uvoditi roman u nastavcima, *roman-feliton*; pored književnosti koja teži za umjetničkim ciljevima, stala se širiti u to doba, a širi se i danas tzv. → **zabavna** ili → **trivijalna književnost**. Ona ne sledi nikakve teorije, nego određene kalupe (→ **klíše**) koje joj diktiraju kolektivne duhovne potrebe šire društvene zajednice, tako da se ona može shvatiti kao nova → **jednostavna forma** građanske kulture. *K. t.* se ne osvrću na nju motreći je s prijezrom, ali ona uporno nastavlja da živi, nadomješćujući pravu književnost širokim slojevima nedovoljno književno obrazovane publike. Kao dalji razvojni stupanj *k. t.* realizma pojavio se smjer → **naturalizma**. On doduše ne napušta književne tekovine realizma, ali želi u književno stvaranje uvesti prividnu naučnost, učeći da je pojedinac čovjek samo elemenat prirode i potpuno podvrgnut zakonima prirodnih nauka.

Pojedinac je po teoriji naturalizma potpuno determiniran i fiziologijom, pogotovu onim što je baštiniio od predaka, a i svojom okolinom, koja stalno utječe na nj. Zato naturalizam poklanja mnogo veću pažnju fiziološkim pojavama čovjeka, naročito njegovu spolnom životu, i minucioznom opisu pojavnoga svijeta u kojem pojedinac živi. Naturalizam svjesno odriče pravo književniku da pojedini lik književnoga djela uzvisi iznad njegove okoline kao »junaka« djela. Prividno naučne elemente naturalizma odbacuju *k. t.* koje su se javile uz njega, a krste se imenima → **impresionizma**, → **simbolizma**, → **neoromantizma**, → **neoklasicizma**. Svima im je zajednička crta da dijele književnost od neposredne životne stvarnosti, držeći umjetnost jedinom pojavom ljudskoga života koja je dostojna čovjeka i u kojoj se ostvaruje njegovo biće. Velek je predložio, vežući naturalizam uz realizam, da se kao opći termin *k. t.* nakon realizma uzme izraz *simbolizam*, odbacujući pritom termine → **modernizam** i → **moderna** kao vremenski neodređene. No u tom bi slučaju trebalo razlikovati »simbolizam« u širem i »simbolizam« u užem smislu, što bi vodilo do mnogih nejasnosti i nesporazuma. Bit će najbolje da se za te teorije uzme termin »esteticizam«. U 20. st. teorije esteticizma smjenjuju književne struje i manifesti koji radikalno kidaju s književnom tradicijom. Te se teorije u razno vrijeme u raznim zemljama javljaju pod različitim imenima: → **futurizam**, → **ekspresionizam**, → **dadaizam**, → **nadrealizam**. Dvije se osnovne značajke nalaze u njima svima: odlučna opreka prema naturalizmu, s jedne, a isto tako odlučno odbacivanje racionalnosti u fakturi književnoga djela, s druge strane. Naturalizam se sav posvetio iscrpnom opisivanju pojavnoga svijeta koji okružuje čovjeka i funkcijâ njegove psihofizičke konstitucije: nove *k. t.* žele u književnom djelu nadvisiti pojavni svijet književnim stvaranjem slike svijeta kakav bi on, po mišljenju pisaca, trebalo da bude. Zato se neki od njih revolucionarno odnose prema suvremenom društvenom uređenju. S druge strane, A. Žid je uzviknuo 1919. u članku časopisa *La Revue littéraire*: »Ah, tko će nam osloboditi duh teških lanaca logike?« Logike se rješavaju *k. t.* na više načina: razbijajući ne samo pjesnički stil književne tradicije nego i sam jezik njegov, lomeći ustaljenu jezičnu shemu, stvarajući neologizme, povezujući uzajamno ono što je nepovezano, ostavljajući od jezika gdje-kad samo niz izoliranih riječi, ili reducirajući ih štoviše do pukoga niza glasova. Sami su dadaisti isticali da ih je sjedinjavala u grupu

samo činjenica što su radikalno odbacivali svaku književnu tradiciju dok je u vlastitom stvaranju svaki išao svojim putem. Tako nakon loma s realizmom i esteticizmom naše st. nije stvorilo jedinstvene *k. t.* — do jedine → **marksističke teorije**. Marks i Engels naglašavali su da je književnost umjetnički izraz klasne svijesti piščeve, Sartr je istakao da je književnost u svojoj biti zauzimanje određenoga stava (*prise de position*), da svaka riječ piščeve odaje njegov društveni stav (*position sociale*) — kao i svaka njegova šutnja. Zato sovjetski marksizam od književnoga djela traži da svjesno izražava potpuno određen društveni stav, → **partijnost**. U Sovjetskom se Savezu izgradila *k. t.* → **socijalističkoga realizma**, koji bi po definiciji trebalo da združuje u sebi romantizam i realizam: da u upotrebi stilskih sredstava ostane vjeran realizmu, ali da s optimizmom pokaže put iz građanskoga društva u raspadu u idealno besklasno društvo budućnosti, odnosno da prikaže izgradnju takva društva u socijalističkim zemljama, te da nadvisi nejunačke likove realizma prikazivanjem novoga junaka, junaka puta u socijalizam.

Lit.: P. van Tieghem, *Les grandes doctrines Littéraires en France*. 1946; J. — P. Sartre, *Situations II*, 1948; A. Savić — Rebac, *Antička estetika i nauka o književnosti*, 1955; A. Hauser, *Socijalna istorija umetnosti i književnosti*, 1962 (prev.); A. Flaker i Z. Škreb, *Stilovi i razdoblja*, 1964; R. Wellek, *A history of modern criticism 1750 — 1950*, 1965; Z. Konstantinović, *Ekspressionizam*, 1967; *Ekspressionizam i hrvatska književnost*. Posebna izdanja časopisa *Kritika*, 1969, 3; R. Wellek, *Discriminations*, 1970; *Književna kritika i marksizam*, 1971, (*Zbornik*); J. M. Ellis, *The Theory of Literary Criticism*, 1974; G. Pasternack, *Theoriebildung in der Literaturwissenschaft*, 1975; D. Freundlieb, *Zur Wissenschaftstheorie der Literaturwissenschaft*, 1977; D. Fokkema, *Theories of Literature in the 20<sup>th</sup> Century*, 1977. Z.Š.

**KNJIŽEVNI ATLAS** — Vrsta priručnika uz povijest književnosti, razmjerno se rijetko izdaje. Sadrži obilje slikovnog materijala (slike pjesnika, gradova i krajeva u kojima su živjeli, faksimile rukopisa i naslovnih stranica prvih izdanja itd.) ili geografske karte na kojima su ubilježeni pjesnici i njihova djela prema mjestu rođenja ili djelovanja. Lj.Sek.

**KNJIŽEVNI JEZIK** — Normirani jezički oblik koji u određenoj kulturno-nacionalnoj formaciji ima funkciju opšteg instrumenta razno-likih vidova jezičke komunikacije. Utoliko se *k. j.* ne može poistovetiti sa jezikom književnosti, na šta bi upućivao spoj leksema od kojih je ovaj pojam sačinjen; on načelno obu-

hvata sve vidove opštejezičkog komuniciranja na nivou koji određuje kultura koja ga je formirala kao svoj univerzalni instrument komuniciranja. *K. j.*, dakle, obuhvata mnogo šire od jezika književnosti i u nekim nacionalnim lingvistikama je ustaljen kao termin koji označava osoben oblik jezičkoga fenomena i jezičke funkcije. S druge pak strane, kao opšti komunikacioni i normirani jezički instrument, *k. j.* je opsegom uži od jezika književnosti, jer se jezik književnoga dela služi svim idiomima u okviru nacionalnog jezika, i normiranim i nenormiranim: od normiranog *k. j.* do razgovornog i dalje do → **dijalekata** i → **argoa**. Ipak, ovakav izbor naziva za jezički oblik koji je normiran i kome je poverena opšta funkcija u datoj nacionalnoj kulturi nimalo nije slučajna. U nacionalnoj književnosti je, naime, često formiran prvi normirani jezički idiom i upravo u njoj je on dobijao i najjasnije obrasce. Stoga je razumljivo kad se posebno ističu zasluge za formiranje *k. j.* pojedinih značajnih nacionalnih pesnika koji imaju mesto tzv. književnih rodonačelnika (Šekspir za eng., Puškin za rus., Mickjevič za polj., za srphrv. Vuk Karadžić, nerazdvojno od jezika narodnog stihovnog i proznog izraza i sl.). Ali to još ne znači da u formiranju norme *k. j.* isključivu ulogu ima jezik književnih dela; *k. j.* u pojedinim nacionalnim kulturama uobličavao se različito, u zavisnosti od konkretnih kulturno-socijalnih, istorijskih i jezičkih prilika u kojima je formiran. Ako pak imamo u vidu osnovnu odliku *k. j.* kao opšteg komunikacionog sredstva, koje podrazumeva normu i kodifikaciju, dakle kao univerzalnog kôda određene kulture, koji samim tim ne može biti ni na koji način markiran, onda je nesumnjivo da bi najprikladniji naziv bio *standardni jezik* ili *jezički standard* (eng. *standard, standard language*). Kod nas takav naziv, zahvaljujući u prvom redu radovima D. Brozovića, uzima sve više maha, a u anglo-am. lingvistici on je već ustaljen, dok ga je u rus. lingvistici prvi upotrebio E. Polivanov još početkom tridesetih godina. Ali takav naziv, bez obzira na sve njegove prednosti, ipak podrazumeva jedan osobiti vid *k. j.*, naime onaj savremeni, moderni tip, u kome je norma prožela sve nivoe jezičke strukture — od pisanog i književnog do govornog, pa čak i razgovornog jezika, od ortografije do ortoepije. A ipak je to samo jedan vid *k. j.* U istoriji različitih *k. j.* mogu se naći i drugačiji vidovi, koji se i pojavno i funkcionalno razlikuju od današnjih modernih standardnih jezika. O tome neposredno svedoči i naziv *pisani jezik* (nem. *Schriftsprache*,

češ. *pisovny jazyk*, rus. *письменный язык*). Pojedini *k. j.* su, naime, ponekad bili funkcionalno ograničeni samo na pisani *k. j.*, naročito u slučajevima kad je za osnov normiranog jezika uziman tudi ili srodni jezik (npr. staro-crkvenoslav. kod Rusa, Bugara i Srba). Stoga je razumljivo, ako imamo u vidu prekid od 16. do kraja 18. v. između starog i novog češ. *k. j.*, što je upravo kod Čeha ustaljen naziv *pisani jezik*. U skladu sa funkcijom koju obavlja kao univerzalno komunikaciono sredstvo određene kulture, *k. j.* se naziva i *kulturnim jezikom* (polj. *jezyk kulturalny*) ili pak *jezikom civilizacije, civilizacionim jezikom* (tr. *langue de civilisation*). Sovjetski pak lingvisti u poslednje vreme sve više upotrebljavaju termin (*opšte*) *nacionalni jezik*, koji se po funkcionalnom opsegu najviše približava modernom standardnom jeziku: on ima jasnu normu, koja prožima sve nivoe jezičkog sistema, i polivalentnu funkciju, koja obuhvata sve sfere jezičkoga komuniciranja date nacije. Ovi različiti nazivi *k. j.* ukazuju u kolikoj meri *k. j.* kao jezički fenomen zavisi i od lingvističkih i od ekstralingvističkih uslova. Stoga bi se s pravom moglo reći da je *k. j.* u stvari sociolingvistička pojava. U svojoj istoriji *k. j.* su služili različitim socijalnim slojevima i u zavisnosti od socijalnih prilika menjali svoj funkcionalni opseg. Stari pisani jezici kao *k. j.* imali su veoma uzak funkcionalni krug, dok ga današnji standardni jezici proširuju do one polivalentnosti koja obuhvata sve komunikacione potrebe savremenih nacionalnih kultura. Isto tako je i izbor dijalekatske baze određenog *k. j.* uveliko zavisio od socijalno-ekonomskih i nacionalnih okolnosti. Česti izbor one gradske → *koiné* koja pripada nacionalnom i kulturno-ekonomskom središtu (moskovska *koiné* za rus. jezik ili govori Londona za eng. to, možda, najbolje pokazuje). Srp-hrv. *k. j.* formiran je pod posebnim okolnostima i s obzirom na vreme formiranja i s obzirom na dijalekatsko stanje, kao i s obzirom na nacionalnu situaciju. Opredeljenje V. Karadžića za novoštokavsku folklornu *koiné*, kako je naziva Brozović, bilo je svim tim momentima neposredno uslovljeno. A sama činjenica da je ovaj *k. j.* morao da služi dvema potpuno individualizovanim nacijama (srp. i hrv.) uslovala je polarizovanje nekih elemenata u dve varijantski formirane norme. *K. j.* se tako izdvaja u poseban sociolingvistički fenomen, odeljuje se od svoje čisto jezičke supstance i dobija određenu autonomnost. Funkcija koju ima kao normirano i zajedničko sredstvo jezičkoga komuniciranja u okviru individualizovane nacionalne

kulture neposredno opredeljuje i njegovu prirodu.

Lit.: V. Mathesius, »Problemy česke kultury jazykovek«, *Čeština a obecný jazykozpyt*, 1947; I. Belić, *Oko našeg književnog jezika*, 1951; M. В. Гухман, *Вопросы формирования и развития национальных языков*, 1960; P. S. Ray, *Language Standardization: Studies in Prescriptive Linguistics* 1963; B. Havranek, »On the Comparative Structural Studies of Slavic Standard Languages«, TPL, 1966 1; W. Bright, *Sociolinguistics*, 1966; P. A. Будалов *Литературные языки и языковые стили*, 1967; B. В. Виноградов, *Проблемы литературных языков и закономерностей их образования и развития*, 1967; O. Jespersen, *Čovječanstvo, narod i pojedinac sa lingvističkog stanovišta*, 1970 (prev.); D. Brozović, *Standardni jezik*, 1970. N.P.

**KNJIŽEVNI LEKSIKON** — Rečnik u kome se objašnjavaju termini koji se upotrebljavaju u → **nauci o književnosti** i daju biografiju i bibliografiju pisaca. *K. l.* može obuhvatiti samo **termine** (*terminološki rečnik*), ili samo **autore** (*biografski rečnik*), ili samo **delo**. Najčešće su pomešani **autorski** i **terminološki** podaci. Sl.P.

**KNJIŽEVNI MANIFEST** → **Manifest, književni**

**KNJIŽEVNI PERIOD** — Jedan od najširih pojmova u → **književnoj periodizaciji**. Označava duži istorijskoknjiževni odsek vremena, u kome se zapaža jedinstvo vrlo raznorodnih skupina činilaca — »spoljašnjih« i »unutrašnjih«, tj. društveno-idejnih, socio-psiholoških, opštekulturnih i opšteumetničkih, s jedne strane, i formalnostilskih, žanrovskih i teorijsko-poetičkih (pesnička tematika, leksika i metaforika, motivacijski i kompozicioni sistemi, planovi semantičkih značenja i simboličkih projekcija, versifikacija), s druge strane. Naporedo s terminom *k. p.* upotrebljavaju se i termini *epoha* i *razdoblje*. Neki teoretičari skloni su da prave razliku između *epohe, k. p.* i *razdoblja* utoliko što bi *k. p.* pokrivaio manji vremenski odsečak, a *epoha* — duži, dok bi *razdoblje* bio nadređen pojam za oba (A. Flaker). Isto tako nisu dovoljno razgraničeni ni pojmovi: *k. p.* i → **književni pravac**, odnosno → **stilska formacija**. Po R. Veleku, *k. p.* je vremenski odeljak u kojem vlada jedan sistem književnih normi, merila i konvencija, čije se uvođenje, širenje, menjanje i iščezavanje mogu pratiti, što bi, po H. Markjeviću, više odgovaralo pojmu *književnog pravca*, a po A. Flakeru — pojmu *stilske formacije*. Ipak, i Markjević i Flaker pod *k. p.* podrazumevaju *odsek istorije književnosti* u kome se javlja specifičan sistem knji-



ževnih pravaca, odnosno stilskih formacija ili stilskih grupa. Granicu između perioda predstavlja ulazak u ofanzivnu fazu bar jednoga od novih književnih pravaca, što u stvari predstavlja pojavu »novog čoveka« u književnosti (Z. Škreb). Iz ovoga bi izlazilo da u *k. p.* možemo imati i više književnih pravaca, ali je jedan od njih dominirajući, koji daje glavnu stilsku odliku perioda. Tako, npr., period → **romantizma** može da sadrži u sebi, u nekim književnostima, i stilске odlike → **prosveteno-sti**, → **sentimentalizma**, čak i → **klasicizma** i → **realizma**, ali je dominirajući književni pravac u njemu *romantičarski*.

Lit.: H. Markjevič, *Nauka o književnosti* (prevod), 1974; S. Petrović, *Priroda kritike*, 1972; A. Flaker, *Stilske formacije*, 1976; Z. Konstantinović, »Književnost u službi nacionalnog preporoda«, u knjizi *Zbornik radova nastavnika i studenata Odseka za opštu književnost i teoriju književnosti u Beogradu*, 1975; D. Živković, »Tipološke osobine književnosti u srpskom romantizmu«, *LMS*, 420, sv. 3, 1977. D.Ž.

**KNJIŽEVNI POKRET** (fr. *mouvement*). — Periodizacijski termin za označavanje istorijskog procesa kakav se stvarno odvijao u književnom životu i kakav se ispoljio u *književnim* → **manifestima**, *književnim* → **programima**, i u → **književnoj kritici**, kao i u književnim borbama i u tumačenjima samih književnih stvaralaca. To je u stvari *grada* za naučnu → **periodizaciju** istorije književnosti, zasnovanu na istoriji književne kritike jednog *književnog* → **pravca** ili *književnog* → **perioda**. *K. p.* ne treba mešati sa književnim pravcem, jer je *pravac* apstraktna kategorija, koja se, obično, naknadno uspostavlja u istorijskoj naučnoj sintezi. Tako je, npr., termin → **barok**, kao oznaka stilskog pravca u umetnosti i književnosti 16–17. veka, prvi put upotrebljen krajem 19. veka, u studiji Hajnriha Velflina: *Renesansa i barok* (1888); termin → **klasicizam** (»klasikalizam«, »klasičnost«, »pseudoklasicizam«) nastao je takođe tek sredinom i krajem 19. veka, a termin → **romantizam** nastao je od prideva »romantički«, koji se široko upotrebljavao još od druge polovine 17. veka. Naime, za književni pravac ne može se, bez kritičke provere, upotrebiti »samoiменовање« toga pravca (barokni pisci su, npr., svoj književni pravac nazivali različitim imenima: → **marinizam**, → **gongorizam**, → **jufjuizam**, → **šleska škola**).

Lit.: → **Periodizacija, književna**.

D.Ž.

**KNJIŽEVNI POKRETI I PRAVCI** → **Periodizacija, književna**

**KNJIŽEVNI PRAVAC** (fr. *courant*, nem. *Richtung*, eng. *current*, rus. *направление*). — Termin istorijskoknjiževne → **periodizacije** koji označava skup jedinstvenih književnih stilskih crta u jednom književnom → **periodu**. *K. p.* se određuje na osnovu zbira dela sličnih po nastanku i srodnih po stilskim odlikama koja pripadaju određenom književnom periodu. U jednom *k. p.* javljaju se kao zajedničke i stilске i idejne crte, tvoreći kompleks složenih odnosa između društveno-idejnih, socio-psiholoških i formalno-stilskih osobina. Zavisno od orijentacije pojedinih naučnika, osnova za određivanje ovog jedinstvenog kompleksa je različita: *duh jednog doba, osećanje života, vizija sveta, pogled na svet, pojava »novog čoveka«* i sl. Uz ovo dolazi i model *predstavljenog sveta*, kao i *sistem formalnostilskih postupaka* (krug prikazanih tema, stepen i pravac transformacija predstavljenog sveta u odnosu na prirodnu sliku sveta, shema likova i fabularnih tokova, hijerarhija moralnih vrednosti, emotivni kvaliteti; poetska leksika i metaforika, pesničke slike, versifikacija, motivacija i kompozicija, književna genologija, tipovi simbolizacije i sl.). *K. p.* se određuje kao tipološka apstrakcija niza srodnih dela u određenom istorijskoknjiževnom periodu. Njega čini izvesna idealizacija empiričkih književnih fakata, što znači da ne postoji pojedinačno delo koje bi otelovilo sve osobine jednog *k. p.* već se one apstrahuju iz niza srodnih književnih dela. U tom pogledu značajni pisci i značajna dela mahom izlaze iz okvira sheme *k. p.*; nasuprot tome, najilustrativniji su predstavnici nekog *k. p.* upravo srednji i mali pisci, čija individualnost obično ne prevazilazi okvire date periodizacijske sheme. U novije vreme kod nas su predložena još dva periodizacijska pojma koji preciziraju značenje *k. p.*: → **stilska formacija**, koja označava *nadnacionalne* i *nadindividualne* istorijskoknjiževne kategorije, za razliku od *k. p.*, kojim se označavaju istorijskoknjiževne tendencije prvenstveno unutar nacionalnih književnosti (A. Flaker) i → **stilski kompleks**, koji označava skup nekih stilskih postupaka koji sa ostalim stilskim kompleksima čini određeno istorijskoknjiževno stilsko jedinstvo — (Z. Škreb).

Lit.: → **Periodizacija, književna**.

D.Ž.

**KNJIŽEVNI RODOVI I VRSTE** (*književna genologija, književna morfologija*) — Uz izvesno kolebanje terminologije, nazivaju se *k. r.* i v. još i → **žanrovi**. Književni rod, kao rezultat osnovne deobe književnosti, predstavlja najširu skupinu književnih dela sa zajedničkim

suštinskim obeležjima. Široko je usvojena podela na tri roda: *lirski*, *epski* i *dramski*. Prvu teorijsku podlogu tročlanoj podeli pružio je Platon u III knjizi *Države*, kada je govorio o različitim oblicima pesništva. Uočavajući u pojedinim oblicima različitu meru → **podražavanja** (→ **mimeza**) on konstatuje da postoji jednostavno pripovedanje, gde se »pesnik nikad ne skriva«, zatim podražavanje (gde pesnik kazuje tako »kao da to govori neko drugi a ne on sam«) i, najzad, mešavina jednog i drugog načina, jednostavnog pripovedanja i podražavanja. Jednostavnim pripovedanjem on tu naziva govor onih pesnika koji ne pokušavaju da stvore utisak kao da to što kazuju govori neko drugi, i kao primer navodi → **ditirambe**. Za obrasce čistog podražavanja uzima → **tragediju** i → **komediju**, gde pesnikove direktne reči nema, već ostaje samo upravni govor junaka, njihovi dijalozii. Treća je mogućnost naizmenično pripovedanje i podražavanje, kakvo se sreće pretežno u epskim pesmama: ilustraciju pruža već početak *Ilijade*, gde se pesnikov neupravni govor ubrzo prekida upravnim govorom njegovih junaka. Pojam podražavanja Aristotel u *Poetici* (1448 a, 20–24) proteže na celokupno pesništvo, pa i na pripovedanje (bilo da pesnik govori na usta neke druge ličnosti ili jednostavno »bez pretvaranja«), a dramski oblik razlikuje se od drugih vidova pesništva po tome što lica tu vrše neku radnju. Lirika će steći status trećeg *k. r.* tek u poetikama 17. i 18. v., najpre kod Španaca i Italijana, a zatim kod Francuza, Nemaca i drugih naroda. Sredinom 18. v. fr. estetičar Bate razlikuje tri pesnička roda prema određenoj usmerenosti ili, kako bi Horacije rekao, »bojici: lirskom rodu boju daje pijanstvo osećanja, epskom delu boju daje čudesnost priče, a dramskom rodu – radnja, koju vrše kraljevi ili ljudi iz naroda. Braća Šlegel i drugi romantičari s početka 19. v., a za njima i Hegel, tri glavna književna roda posmatraju u istorijskoj perspektivi kao tri dijalektička momenta u razvitku književnosti. Govorilo se da je najstarija epika, koja pruža punoću objektivnog, zatim se javlja procvat lirike, koja obeležava subjektivnost pojedinca, a naposljetku u se javlja drama kao harmonično prožimanje epske objektivnosti i lirske subjektivnosti. Drugi su, kao Igo, izvor poezije videli u lirici, epiku su stavljali na drugo mesto, dok bi treće mesto ostavljali dramii. Sličnu istorijsku shemu *k. r.* među piscima 20. v. zastupa i Dž. Džojls. Njegov junak Stiven u romanu *Portret umetnika u mladosti* izložio je jednu književnu estetiku koja na istorijskom planu

uočava – počev od lirike, pa preko epike, do drame – gubljenje svakog vidnog odnosa umetnikove tvorčevine prema umetnikovoj ličnosti. depersonalizaciju pesnika u književnim delima. Međutim, svaka teorija istorijskog smenjivanja *k. r.* previđa trajnu ponovljivost, jednovremeno negovanje, legitimnost održavanja i preplitanja rodova u kasnijim kao i u ranijim periodima civilizacije, odnosno, ako je o pojedincu reč, u zrelijim godinama pesnika. Osim toga, svrstavajući *k. r.* jedan posle drugog u vremenu, teoretičari redovno vaspstavljaju izvesnu hijerarhijsku lestvicu, i jedan rod, bio to najstariji ili najnoviji, ističu kao vrhunac književne umetnosti. A takvo pretpostavljanje jednih *k. r.* drugima redovno biva izraz lične privrženosti nekog teoretičara određenoj književnoj formi i znači sužavanje književnih horizonata, estetičko osiromašenje. Stabilniji oslonac podeli na *k. r.* tražen je u trajnim zakonima pesništva i ljudske prirode. Poznate su u tom smislu Geteove reči da »postoje tri prave prirodne forme pesništva: ona gde se čisto pripoveda, ona koja je entuzijastički ustreptala i ona u kojoj lica delaju: *epos*, *lirika*, *drama*«. Ta tri načina pevanja – primećuje on u svojim beleškama uz *Zapadnoistočni divan* (1814–1819) – »mogu da nastupaju skupa ili izdvojeno«. Zadržavajući se na strukturalnim razlikama tri osnovna *k. r.* J. Petersen određuje ep kao monološko saopštavanje neke radnje, liriku kao monološko prikazivanje nekog stanja, a dramu kao dijaloško prikazivanje neke radnje; uz njih on kružno raspoređuje prelazne oblike. Često je pravljena analogija *k. r.* sa drugim umetnostima. Vršeni su i brojni pokušaji psihološkog, antropološkog, lingvističkog razgraničavanja *k. r.* No upravo brojnost takvih pokušaja otkriva da i najubedljiviji predlozi za načelo osnovne žanrovske podele književnosti imaju svoje slabe tačke. U potrazi za elastičnijim metodama razmatranja književnosti E. Štajger je preporučio da se umesto imenica »lirika«, »epika« i »drama« upotrebljavaju pridevi »lirsko«, »epsko« »dramsko«, da se, umesto svrstavanja pesničkih dela u gotove rubrike utvrđenih žanrova, konkretno ispituje do koje je mere u određenom delu zastupljena lirika, epska ili dramska intencija, koji tonalitet preovlađuje. A duboku zasnovanost tih »osnovnih pojmova poetike« Štajger vidi u posebnostima emocionalne, predstavnice i logičke moći ljudskog bića: lirski je stil, po njemu, vezan za sećanje, epski za predstavlanje, a dramski za napetost očekivanja. Međutim, u savremenoj teoriji književnosti ima i predloga za drukčija razliko-

vanja *k. r.* Češće su uz bok lirike, epike i drame isticani kao književni rodovi → **roman** i → **satira**. A nisu usamljena ni sasvim drukčija deljenja, ni radikalna osporavanja bilo kakve imanentne deobe književnosti. No ako se vodi računa o praksi proučavanja književnosti, tročlana podela književnosti na liriku, epiku i dramu je od svih najznačajnija. Nju ne demantuje ni priznavanje → **didaktičke književnosti** kao posebnog *k. r.*, jer taj rod, obuhvatajući brojne književno-naučne vrste, zauzima graničnu oblast između književnosti i nauke, pa ostaje van pesništva u strožem smislu. Ono prema čemu je savremena književna misao nepoverljiva tiče se isticanja čistote *k. r.* kao vrednosti: izgleda da je veći ugled od čistote stekao romantičarski princip prožimanja osnovnih stihija književnog izraza. Duga raspra o tome da li je *Gorski vijenac* dramsko ili epsko delo ili je lirska poema izgleda da naginje odgovoru o harmoničnoj sintezi sva tri roda u njemu. A izdvajanje triju osnovnih tendencija književnog izraza prima se kao neka geometrijska apstrakcija. Na trouglu koji tvore lirika, epika i drama sazdana je književna trigonometrija. — *Književne vrste* su skupine književnih dela sa nekim zajedničkim osobinama koje se kod drugih književnih dela ne javljaju. Za razliku od *k. r.*, koji nastaju izvesnom generalnom deobom celokupnog polja književnosti, *k. v.* imaju više empirijski karakter. Istorijski posmatrano, postojanje utvrđenih *k. v.* prethodi i samom pojmu → **književnost**, koji je tek naknadna sinteza. Jer, već u usmenom predanju jasno se izdvajaju pojedini pesnički oblici, → »**jednostavne forme**«, kao što su → **bajka**, → **zagonetka**, → **poslovice** ili → **šala**. Raznoliki pesnički oblici su se izdvajali prema obredima i kultovima u čijem su krilu negovani, prema raspoloženju koje su izražavali, u zavisnosti od situacija u kojima su pesničke reči izgovorene ili od muzičkih instrumenata i kompozicija koje su ih pratile. Platon u *Zakonima* (III, 15) spominje da su u starini jasno razlučivane dostojanstvene pesničke vrste i oblici, kao što su → **himne**, → **tužbalice**, → **peani**, → **ditirambi**, → **nomi**. Te vrste pesama su bile strogo određene i nije bilo dozvoljeno upotrebljavati neku muziku koja odgovara popevkama druge vrste. U veliki greh pesnicima pripisuje Platon to što krše ta stroga pravila posvećena od strane Muza. »U neobuzdanom zanosu«, — beleži on — »obuzeti preko mere slašću zadovoljstva, mešali su tužbalice s himnama i peane s ditirambima, podražavali su na kitari kompozicije namenjene frulama, sve su spajali sa

svačim i ne namerno no iz neznanja lažno izjavljivali da u umetnosti nema nikakvih pravila...« A te umetničke slobode podstrekavale su preteranu slobodu u političkom životu i, prema uverenju starog zakonodavca, pobuđivale su duh neposlušnosti i titanske pobune, vodile društvo anarhiji. Tradicionalisti u književnosti raznih epoha tvrdili su da je mešanje *k. v.* štetno i da se savršenstvu u poeziji stiže putevima koje je posvetilo iskustvo najboljih. → **Istorija književnosti**, koja je u pogledu tog iskustva najmerodavnija, pokazuje, međutim, da su razne književne epohe i razni narodi čak i iste žanrove negovali na različite načine. Tako i kada se htelo bliže odrediti šta je → **oda**, moralo se zastati, kako primećuje Herder, pred pitanjem koja je oda prava. Jer helenska oda, rimska, zapadna, severna ili ona novog doba — nikako nije jedno isto. Samo prema ličnim naklonostima ispitivači su određeni vid mogli istaći kao model, smatrajući sve ostale za odstupanja. U istorijskoj perspektivi je očigledno da su jedne *k. v.* tokom vremena zastarevale, dok su se druge — pod starim ili novim imenima — javljale, zasnivajući nove tradicije. Pa ipak, evropska književnost, koja ima izvestan kontinuitet od antike do modernog doba, poznaje više književnih oblika koji su negovani i preuzimani u veoma različitim sredinama. A ima žanrova koji su podjednako rasprostranjeni kod vanevropskih naroda kao i kod evropskih. I ta postojanost određenih oblika u književnom nasleđu mamila je teoretičare da što iscrpnije popišu i opišu *k. v.* Klasicistički umovi su smatrali da je broj žanrova ograničen i da su njihove granice oštre. Boalo, npr., navodi i opisuje idilu, elegiju, odu, sonet, epigram, rondo, baladu, madrigal, satiru, vodvilj, tragediju, epos, komediju i, uzgredno, roman. Karakteristične su reči poznog fr. klasiciste A. Šenijea, koji je u pesmi »Invencija« pisao: »Priroda je odredila dvadeset različitih žanrova, razdvojenih u Helena lakom niti; nijedan žanr ne bi smeo da, udaljavajući se od tih propisanih međa, granice drugog prekorači«. Ostali u okvirima svog žanra — zahtevano je u ime lepote. Nije se moglo nijedno delo pojaviti — žalio se Gravina 1691 — a da ne bude odmah saslušano pred sudom kritike i upitano najpre o svom imenu i rodu, da se odmah ne zapodene spor o tome da li je ono poema, romansa, tragedija, komedija ili drugi propisani žanr. A ako utvrđenim definicijama ne odgovara — bilo bi »proggnano i prezreno za sva vremena«. Ukoliko su manje bili sputani autoritetom tradicije, pesnici i teoretičari su priznavali veći broj

*k. v.* i podvrsta, starih i novih. »Ima onoliko rodova i vrsta pravih pravila koliko ima vrsta i rodova pravih pesnika« — primetio je Đ. Bruno još u doba punog autoriteta klasične teorije žanrova. Utiranju oštih barijera među žanrovima naročito su doprineli romantičari. Evolucionisti pod Darwinovim uticajem ističu analogiju književnih žanrova sa vrstama iz biologije. A početkom 20. v. B. Kroče, u ime neponovljive čari svakog umetničkog dela, teorijski odbacuje sve podele umetnosti na rodove i vrste kao veštačke sheme. Umesto posmatranja okoštalih žanrova, on preporučuje ispitivanje osnovnog duševnog stanja koje je određena poezija izrazila i smatra da su za odredbu takvog stanja najpodesnije uobičajene kritičke kvalifikacije kojima se konstatuje da je neka poezija tragična, neutješna, očajna, mirna, vedra, vesela, svečana, itd. Ali pitanje je ne zamenjuju li se time, u stvari, odredbe *k. v.* stilskim karakteristikama. — Celishodnost ustanovljavanja sitnijih *k. v.* i podvrsta teško može da ospori zasnovanost nekih osnovnih *k. v.* i *v.* Crte podudarnosti između dela koja pripadaju istom rodu ili vrsti redovno počinjavaju na uzajamnim ugledanjima stvaralaca, voljnim ili nehotičnim, neposrednim ili posrednim. Naročito su se remek-dela nametala svojom sugestivnošću kao modeli posebnih žanrova. A pošto vidovi ugledanja mogu biti vrlo raznoliki, ni načela prema kojima se obrazuju *k. v.* nisu ista. Neke su *k. v.* određene nasleđivanjem metričkih i kompozicionih shema (npr. sonet, roman u pismima), druge motivima i sižeima književnih dela (kao ljubavna pesma ili istorijski roman), neke, opet, na osnovu duhovnog stava (kao satira, ispovesti) ili duševnog stanja (kao elegija, tragikomedija). Glavna odlika nekih žanrova je veća ili manja obimnost (npr. u slučaju skeča, jednočinke, trilogije). A ima i takvih koji se zasnivaju na karakteru odnosa izvedenog dela prema određenom originalu (kao parodija, pozorišna obrada, prevod). Iako su sve ponaosob više ili manje opravdane sa stanovišta potrebe za određenom klasifikacijom, različite se podele na *k. v.* — izgleda — ne daju uskladiti jednim sveobuhvatnim načelom. Kada je Gete, pored tri »prirodne forme pesništva«, nabrajao poznate pesničke vrste, rasporedio ih je — prema abecedi.

Lit.: F. Brunetière, *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature*, 1890; K. Viëtor, »Probleme der literarischen Gattungsgeschichte«, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 1931; B. Kroče, *Estetika*, 1934 (prev.); P. Van Tieghem, »La question des genres littéraires«, *Helicon*, I, 1938; J. Petersen, *Die Wissen-*

*schaft von der Dichtung*, 1939; »Actes du 3.è Congrès international d'histoire littéraire«, *Helicon*, 1940, II; I. Behrens: *Die Lehre von der Einteilung der Dichtung*, 1940; E. Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*, 1946; J. Donahue, *The theory of literary kinds*, I—II, 1949; M. Fubini, »Genesi e storia dei generi letterari«, *Tecnica e teoria letteraria*, 1951; Hegel, *Estetika*, I—III, 1952—1961 (prev.); Белинский, »Разделение поэзии на роды и виды«, *Поэтическое собрание сочинений*, V, 1954; D. Živković, *Književni rodovi*, 1962; M. Landmann, »Tod und Ewigkeit der Gattungen«, *Die absolute Dichtung*, 1963; *Теория литературы — Роды и жанры литературы*, 1964; W. Krauss, »Die literarischen Gattungen«, *Essays*, 1968; H. Prang: *Formgeschichte der Dichtkunst*, 1968; J. Deretic, *Kompozicija Gorskog vijenca*, 1969; R. Wellek; »Genre Theory, the Lyric and Erlebnis«, *Discriminations*, 1970; K. W. Hempfer, *Gattungstheorie*, 1973; P. Pavličić, *Književna genealogija*, 1983. I.T.

**KNJIŽEVNIK** (lat. *litteratus* — pismen, obrazovan; posvećen književnosti) — Literata, čovek od knjige, onaj koji je svestrano obrazovan, znalac. Docnije, i pre svega, → **pisac**. U 18. i 19. v. sa procvatom novinarstva, *k.* imaju jak uticaj na politički i kulturni život. Danas se obično podrazumeva da je *k.* zvanično priznat pisac, član udruženja *k.* onaj koji se bavi književnošću: → **pisac**, → **pesnik**.

Lit.: J. W. Saunders, *The Profession of English Letters*, 1964; W. H. Bruford, *Der Beruf des Schriftstellers*, 1968; H. Wysling, *Zur Situation des Schriftstellers in der Gegenwart*, 1974; H. L. Arnold, *Schriftsteller in der Gegenwart*, 1975; H. Schrimpf, *Der Schriftsteller als öffentliche Person*, 1977. S.I.P.

**KNJIŽEVNO MESTO** — Onaj dio teksta u kojemu pisac — u pravilu radi se o djelima epske književnosti — na ovaj ili onaj način prekida tok pripovijedanja da na mjestu koje drži pogodnim za taj prijelid govori najčešće o suvremenim književnicima ili književnim djelima hvaleći ih ili osuđujući — ili o svojim djelima. To može biti samo spominjanje (Vergilije indirektno spominje svoje druge pesničke radove na početku *Eneide*) ili → **digresija**. Fr. srednjovjekovni pisac Kretjen de Troja u uvodu svoga romana u stihovima, *Cligès*, nabraja djela što ih je napisao dotada; njem. pisac istoga doba Gotfrid iz Strasbura u svom velikom nedovršenom romanu u stihovima o Tristanu i Izoldi, u času kad opisuje kako Tristan svečano prima vitešku čast, prekida pripovijedanje da naširoko okarakterizira svoje njem. suvremenike u epici i lirici. Za nauku o književnosti takva su srednjovjekovna *k. m.* vrlo važna jer ima malo drugih izvora o tadašnjoj recepciji književnih djela; ali i u modernijoj novovjekovnoj književnosti javljaju se takva mje-

sta i jednako su važna za nauku. U drami njem. pisca G. Hauptmana *Osamljeni ljudi* (*Einsame Menschen*, 1891) dolazi u dijalogu do panegirika rus. piscu Garšinu, a u pripovijeci A. Šenoe »Karamfil s pjesnikova groba« (1878) u riječima putujućega glumca ironizira se klasična njem. književnost.

Lit.: M. Poser, *Der abschweifende Erzähler*, Z.Š. 1969.

### KNJIŽEVNO-STILSKA TIPOLOGIJE —

Uvodi u → nauku o književnosti već Aristotel u svojoj *Poetici*, i to na osnovu značaja prikazanoga lika: piščevi likovi ili su bolji nego što smo mi, ili gori, ili takvi kao mi. Ta se vrlo jednostrana etička, a ne umjetnička *k.-s. t.* održala gotovo do današnjega dana. No antička retorika je poznavala i *k.-s. t.* razlikujući visoki, niski i srednji stil (*genus dicendi sublimē, mediū, humile*). Srednjov. lat. književnost preuzela je najprije od antike tu trojnu diobu, da je doskora zamijeni dvojnomo diobom na teško i lako ukrašen stil (*ornatus difficilis, facilis*). U pravilu prvi se pretežno služio → **tropima**, a drugi većinom → **figurama**. Ali srednjov. je teorija poznavala i druge diobe, po rodovima i vrstama, po likovima i temama. Kasnije *k.-s. t.* zadržavale su većinom antičnu trojdelnost pjesničkoga jezika sve dok nije pojava → **romantizma** dovela do nazora da u dvojnjoj opreci → **klasicizma** i **romantizma** kao nadvremenskih *k.-s. t.* tipova treba gledati osnovnu *k.-s. t.* književnosti. Takvo se shvaćanje često sačuvalo do danas. Otkako su fr. teoretičar I. Ten i književno-teoretski → **pozitivizam** stavili piščevu ličnost u središte proučavanja nauke o književnosti, njem. je nauka u velikom broju stala stvarati *k.-s. t.* pjesničke ličnosti, npr. po podeli psihologa E. Krečmera, osnovanoj na fiziologiji. U novijoj je fr. nauci velik dojam *psihoanalize* doveo do osebujne tipologije pisaca (→ **psihoanalitička kritika**). Ali je njem. nauka u prvim desetljećima našega st. svjesno pošla i drugim putem, tj. da tipologije ne stvara na osnovu ličnosti piščeve, nego na osnovu teksta. Norbert fon Helingrat je 1910. u studiji o Helderlinu utvrdio razliku između »tvrde« i »glatke« teksture književnoga djela (*harte, glatte Fügung*), a 1911. je povjesničar umjetnosti Vilhelm Voringer formulirao razliku između »gotičke« i »klasične« forme. Izrazom gotički poslužio se Voringer u osebujnom smislu: za njega je gotika u oblikovanju umjetničkoga djela identična s germanskim duhom. Toj dvojnjoj diobi dodao je Oskar Valcel kao treći član njem. formu. U toj dobi *k.-s. t.* se pove-

zivala s plemenskim ili nacionalnim pojmovima, a takav je način bio inaugurirao već otac pozitivističke njem. nauke o književnosti, Vilhelm Šerer. Njem. stručnjaci koji su svojim djelima krčili put nacionalnom socijalizmu, kao i njegovi predstavnici u nauci o književnosti, razradivali su takvo shvaćanje na razne načine i s različitim pojmovnim aparatom, noseći kasnije u nj pojam rase kao osnovu razlika u umjetničkom stvaranju. Koliko se nacionalistička *k.-s. t.* usjekla u osnove njem. nauke o književnosti, pokazuje činjenica da suvremeni stručnjak Švicarac Emil Stajger govori o »švic.« odn. »aust.«, duhu u pojedinim njem. književnika. Na Helingrata nadovezao se 1915. švic. povjesničar umjetnosti Vilhelm Velflin i svojim novim pokušajem stekao veliku popularnost. Velflin je u opsežnoj svojoj studiji *Osnovni pojmovi povijesti umjetnosti* (*Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*) pokušao suprotstaviti likovna djela → **renesanse** likovnim djelima → **baroka**, povezujući likovne umjetnike svakoga od tih dvaju doba srodnim načinom stvaralačkoga »gledanja« svijeta, onako kako se on očituje u njihovim djelima i stavljajući ih u opreku s djelima drugoga spomenutog doba. Osudujući pokušaje da se takva opreka dvaju doba karakterizira samo jednim parom antitetičkih pojmova. Velflin s pravom drži da to nije moguće, pa postavlja u svojoj karakteristici pet parova suprotnih kategorija predočivanja (*Kategorien der Anschauung*) kao razlike između renesanse i baroka. Renesansa je linearna, barok slikovit; prva prikazuje plošno (površinski), drugi ide u dubinu; zatvorenoj formi kod prve suprotstavlja se otvorena kod drugog; mnoštvo paralelnih dojmova sputava se u jedinstven dojam; iako ti parovi kategorija imaju opravdan adekvatan smisao tek ako se primijene na umjetnost oblika i boje, nauka o književnosti željno ih je prihvatila i stala ih primjenjivati na književna djela. Velflinovi su se termini učinili tako plodnima, toliko su se popularizirali da se mogu naći u nauci o književnosti i tamo gdje se ne ističe opreka tih dvaju doba. Plodnost se njihova sastoji u tome da oni dopuštaju da se pojedina razdoblja povijesnoga razvoja umjetnosti karakteriziraju umjetničkim značajkama, a ne više političkim ili idejnim. Time je povijest umjetnosti zadobila samostalan značaj — prije nego nauka postavi pitanje o povijesnim osnovama i uvjetima umjetničkih oblika, mora ona biti kadra da te oblike u njihovoj umjetničkoj osebujnosti karakterizira. Velflin je uvjerljivo pokazao kako se to može učiniti. Druga je velika prednost

njegove *k.-s. t.* ta što su njegove »kategorije predočivanja« pojmovi koji obuhvaćaju čitavo umjetničko djelo. Pojedinačno djelo se ne raščlanjuje više na idejno bogatstvo, kompoziciju, radnju itd. Velflinove kategorije odražavaju cjelovit dojam čitavoga, jedinstvenog djela. A djelo ostaje jedinstveno i neponovljivo jer unutar pojedinoga razdoblja, *epohe* ili, *perioda*, mogu doći do snažnoga izražaja i razlike pojedinih umjetničkih ličnosti i kronološke razlike u vremenskom slijedu pa i razlike nacionalnih kultura i tradicija. Ali su Velflin i njegovi sljedbenici nanijeli veliku štetu nauci tvrdeći da opreka između renesanse i baroka, kako ju je on okarakterizirao, ne mora biti ograničena na sama povijesna razdoblja renesanse i baroka, nego se može javljati i u drugim vremenskim razdobljima. Time je on skrivio kobno identifikiranje pojma povijesnoga razdoblja s pojmom nadvremenske *k.-s. t.* Takvim postupkom ti pojmovi — npr. renesansa ili barok — gube jednoznačnost koja treba da bude glavna značajka naučnoga pojma (termina), te postaju mnogoznačni elementi esejistike. Tom se postupku usprotivio njem. književni stručnjak Beno fon Vize: »Kategorija se, zamišljena kao povijesna kategorija — a odnosi se na odsjek vremena koji možemo kronološki ograničiti — s pomoću pojmovnih majstorija ne može samovoljno rastegnuti da bi se primijenila i na druge jedinice, npr. romantizam u srednjem vijeku, pa da odjednom i tamo ugledamo realizaciju kategorijskih pretenzija. U tom meteu treba da ograničimo kritičku upotrebu povijesnih kategorija na njihov povijesni krug, ukoliko opet ne stvarano pojmove idealnih tipova koji pretendiraju na to da budu samo normativnoestetski ili ideološkotipološki, pa da prema njima mjerimo mnogobrojne povijesne dokumente. Dakako, bilo bi bolje kad se za takav idealnotipski ili normativnoestetski postupak ne bismo služili terminima kao što su romantizam ili barok, koji će, činili mi što mu drago, ostati povijesno opterećeni, jer su se razvili u vezi s određenim povijesnim doba i neminovno bude asocijacije na nj.« Unatoč potpuno uvjerljivoj argumentaciji Fon Vizevoj u korist stroge distinkcije između povijesnih, s jedne, i natpovijesnih, vanvremenskih stilskih kategorija, s druge strane, u nauci o književnosti priličan broj književnih stručnjaka drži i danas — u nas Svetozar Petrović — da se pojam npr. realizam ne mora upotrebljavati isključivo bilo u povijesnom bilo u vanvremenskom smislu, nego da može, već prema prilikama, značiti i jedno i drugo. Ne obazirući se na ispravnu

tvrdnju Velflinovu da se pojedina stilska razdoblja ne mogu adekvatno stilski okarakterizirati jednom jedinom kategorijom, stručnjaci su — u nas A. Flaker — ipak pokušali npr. realizam okarakterizirati na taj način. Povijesni se pojmovi književnih razdoblja — epoha ili perioda — adekvatno ne mogu okarakterizirati jedino s pomoću stilskih *k. t.-a*; naknadno im treba istražiti povijesne osnove i uvjete. Ali je kompleks stilskih značajki koji karakterizira pojedino razdoblje tako bogat i jedinstven da je neponovljiv; nadvremenski su jedino pojedini elementi kompleksa. U nas je autor ovoga članka u pojmu → **stilskoga kompleksa** pokušao stvoriti natpovijesne i vanvremenske pojmove višega reda koji će svojom kombinacijom okarakterizirati pojedina razdoblja. U amer. je nauci Northrop Fryc (N. Fraj) u svom djelu *Anatomy of criticism* (1957) stvorio veliku zgradu stilskih pojmova koji treba da okarakteriziraju pojedina književna djela unutar razvoja svjetske književnosti. Njem. je nauka, slijedeći Velflina, pokušala da, na raznim idejnim pretpostavkama, izgradi čitav niz različitih vanvremenskih »stilova«, ali nauka Zapada danas sve manje stvara vanvremenske »kategorije idealnih tipova«, vežući većinom svoje tipologije o povijesnu osnovu; naprotiv, nauka istočnih zemalja s pojmom *umjetničke metode* veže idealnotipske predodžbe, gledajući u realizmu najviši stupanj književne metode.

Lit.: Ernst Kretschmer, *Körperbau und Charakter*, 1921; Hennig Brinkmann, *Zu Wesen und Form mittelalterlicher Dichtung*, 1928; id., *Geniale Menschen*, 1929; Oskar Walzel, *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*, 1927–1929; Benno v. Wiese, »Zur Kritik des Geisteswissenschaftlichen Epochenbegriffes«, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, IX, 1933, str. 130; isti, *Zur Begriffsbestimmung des literarischen Realismus, Wege der Forschung CCXII*, Darmstadt, 1969; Emil Staiger, *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters*, 1939; Northrop Fryc, *Anatomy of criticism*, 1957; A. Flaker — Z. Škreb, *Stilovi i razdoblja*, 1964; Hand Robert Jauss, »Teorija rodova i književnost srednjega vijeka«, *Umjetnost riječi* XIV, 1970, str. 327; Wolfgang Spiewok, »Stilistika na graničnom području između lingvistike i nauke o književnosti«, *Umjetnost riječi* XV, 1971, str. 183; Svetozar Petrović, *Privreda kritike*, Zagreb 1972; M. Б. Храпченко, »Типологическое изучение литературы и его принципы«, *Вопросы литературы*, 1968, 2; D. Đurišin, *Typologische Literaturforschung und ihre Prinzipien* (Vergleichende Literaturforschung, 90–109); Z. Konstantinović, *Zur Literaturtypologie des europäischen Zwischenfeldes* (Festschrift für H. Himmel, 29–38). Z.Š.

**KNJIŽEVNOST** (od reči *knjiga*, koja je i sama metonimijski upotrebljavana u značenju izvedenice *književnost*) – Kao termin u dovršenom obliku stupa u opticaj sredinom 19. v. Pre toga bilo je više decenija kolebanja između varijanata *knjižestvo*, *književstvo*, *knjiženstvo*. Javlja se kao prevod pozajmljene reči *literatura* i ostaje njen najbliži sinonim, prateći je u daljnim pomeranjima osnovnog značenja. Termin *literatura*, koji se s neznatnim promenama upotrebljava u nizu evropskih jezika, od lat. *littera* – slovo, stvoren je prevodenjem gr. reči *γραμματική (τέχνη)* od *γράμμα*, što takođe znači *slovo*. Kod Rimljana *literatura* prvobitno označava delatnost gramatičara, učitelja pismenosti i filologa, koji su izučavali jezik i pesnička dela. Potom je stala da označava pismenost i erudiciju, duhovno stanje čoveka koji ima izvesno, čitanjem stečeno, obrazovanje. I u starijim fr. i eng. tekstovima ona se javlja u izrazima kojima se kazuje da neko »ima literaturu«, otprilike u onom smislu u kojem bi se za nekoga reklo da je načitan. Pa i Volter, u članku pripremanom za *Filozofski rečnik (Dictionnaire philosophique)* oko 1770. još definiše literaturu kao »poznavanje (*une connaissance*) tvorevina ukusa, izvesno znanje istorije, poezije, besedništva, kritike...«. Međutim, i »načitanost« kao smisao reči *literatura* u 18. v. konačno ustupa mesto značenju vezanom za sam predmet čitanja, za stvaranje onog što se čita: »literatura« široko shvaćena tada označava ukupnost onoga što je napisano i što ima trajniju vrednost. Tako shvaćena, ona je sasvim bliska reči *pismenost*, koja je imala sličnu semantičku putanju, i odgovara terminima lat. tradicije *litterae* (lat.), *lettres* (fr.), *letters* (eng.). Svi ti ekvivalenti označavaju vrlo široku oblast pisane reči od filozofskih i pesničkih dela do zakonika i prirodoslovnih rasprava, svekoliko »spisateljstvo«. Šta je sve tada obuhvatao pojam literature najbolje se vidi iz starih književno-istorijskih priručnika. Bibliografski popisi i istorijski pregledi spomenika pismenosti, koji su najpre bili davani pod naslovom *Bibliotheca*, u 17. v. se javljaju pod naslovom *Historia litteraria*, a u toku 18. v. sve češće uzimaju u naslovu reč *literatura*. (*Istorija literature*), na jeziku kojim su pisani. Upravo, prve knjige koje su objavljene kao istorija literature svojim obuhvatom se nisu razlikovale od polihistoričkih istorija učenosti. Čak i impozantna Andresova sinteza *O porektu, napredovanju i sadašnjem stanju opšte književnosti (Dell' origine, progressi e stato attuale di ogni letteratura, 1782–1799)*, posle prvog

toma, koji obuhvata opšta razmatranja, posvećuje samo drugi tom istoriji poezije, treći tom razvoju besedništva, istorije i gramatike, a poslednja dva toma istoriji prirodnih nauka, matematike i teologije. Ali ni tako široko shvaćena literatura nije obuhvatala jedan vid pesničkog stvaranja koji će s romantizmom dobiti pun značaj: to je usmeno, narodno stvaralaštvo. Pod uticajem Herderove estetike pojam literature će prestati da se vezuje samo za ono što je pisano, i u žihu tog pojma stupiće narodni duh, koji se ogleda koliko u pisanom, toliko i u usmenom stvaralaštvu. Za to značenje, koje odstupa od etimološkog značenja reči *literatura* (odnosno *k.*), upotrebljava se u nekim slovenskim jezicima reč *slovesnost*, od *slovo*, »reč«. Pokušavajući da razgraniči sinonime *slovesnost*, *pismenost* i *k.* Bjelinski je 1842. u spisu *Opšte značenje reči književnost*, pripremanom kao uvod za njegovu *Istoriju ruske književnosti*, dokazivao da je »slovesnost« (словесность) generički pojam koji obuhvata sve što je izraženo rečju, da »pismenost« (письменность) obuhvata one tvorevine »slovesnosti« koje je narod pre pronalaska štamparije smatrao dostojnim da budu putem pisma sačuvane od zaborava, a *k.* (натуратра) oslanjajući se na štampu i njome omogućenu javnost, podrazumeva svest naroda koja se istorijski izražava u jezičkim tvorevinama njegovog uma i njegove fantazije. Srphrv. reč »slovesnost« oseća se kao arhaizam, i usmeno stvaralaštvo kao vid pesništva se ubraja u *k.*, literaturu, bez obzira na ograničenost etimološkog značenja oba termina. Uostalom, razvitak tehnike, koji je doveo do gramofonske ploče, magnetofonske trake, fotografisanja glasa na celuloidnoj traci i drugih vidova »okamenjenog zvuka« u izvesnoj meri je ukinuo oštru granicu između pisane i usmene reči i potkrepio slobodu vezivanja reči *k.* (*literatura*) za jezičko stvaralaštvo nezavisno od okolnosti njegovog zapisivanja. Najšire shvaćanje *k.* sreće se u filološkoj kritici 19. v. Na početku svoje *Istorije srpske književnosti* (1871) S. Novaković izričito kaže: »Književnost (literatura) zove se skup svega što je umna radnja izobraženih naroda učinila za nauke i besedne umetnosti (rečitost i poeziju)«. Nešto slikovitije istu misao je Novaković razvijao odgovarajući na pitanje *Šta je to književnost?* u jednom popularnom predavanju 1870: »Ona je fotograf i filozof vremena svoga. I dokle god to nije – nije književnost. A dokle god je svojina jedne klase – ne može potpuno postati ni fotograf ni filozof vremena svoga. Ona je, dalje, prorok budućih staza

života, kao što je pripovedač prošastih, ona je trudbenik oko potreba naših, kao što nas ne ostavlja ni u slobodne čase naše«. Na svoj dijalektički način Novaković je time iskazao shvatanje koje je preovlađivalo u filologiji 19. v. Široko obuhvatanje pojmom *k.* svih duhovnih tvorevina izraženih rečju izazivalo je potrebu za posebnim terminom kojim bi se označila oblast »umetničke *k.*«. Otud je uveden izraz → **beletristika**, odnosno → **lepa književnost**. Ali upotreba te terminološke specifikacije ostala je dosta ograničena. Nju je evolucija značenja reči *k.* učinila gotovo izlišnom. Jer obim pojma *k.* u novijoj kritici naglo se suzio. Ograničavanje literature na svet umetničke reči, isprva u 18. v. zanimljiva sporadična pojava, krajem 19. v. preovlađuje i postaje dominantna tendencija. Osnovno značenje reči *k.* postalo je upravo »umetnička *k.*« – Poimanje *k.* kao jezičke umetnosti čini nezaobilaznim pitanje o njenom odnosu prema → **pesništvu**, jezičkoj umetnosti koja je davno znana i priznata. Taj odnos je sasvim jasan i razgovetan ako se pesništvo, → **poezija**, shvati kao umetnost vezanog govora, izraz u stihu. Beletristika, *k.* bi onda obuhvatala preostalu oblast umetnosti reči, umetničku → **prozu**. Takvo je razgraničavanje, međutim, suviše formalno. Već je Aristotel izneo argumente protiv identifikovanja pesništva sa govorom u stihu. Pravo merilo da li je neko kazivanje pesničko za njega je zastupljenost → **mimesisa**. Pesništvo u tradiciji Aristotelove književne misli pretpostavlja izvesnu → **slikovitost**, umetničku fikciju, rad uobrazilje. »Pod poezijom podrazumevamo« – pisao je F. Bekon – »samo izmišljenu istoriju ili priče. Stih je, naime, izvesna osobina stila i tiče se veštine govora.« (*De dignitate et augmentis scientiarum*, II, 1). Za razliku od tako sadržinski posmatrane poezije, *k.* bi obuhvatala širu oblast lepo uobličene reči, bez obzira na realnost, odnosno fiktivnost, onoga što se njome iskazuje. *K.* bi tako označavala estetički vid jezičke tvorevine – pa bila to u pitanju Sofoklova tragedija, ili Euklidovi *Elementi*, sokratovski dijalog, ili *Don Kihot*. U tom smislu je *k.* definisao i A. G. Matoš. Govoreći da nju čini »sve ono intelektualno stvaranje koje ne apeluje samo na razum nego i na srce, ne samo na logiku nego i na fantaziju, koje se bavi čitavim čovjekom i djeluje na čitavog čovjeka«, on je dopuštao da je svako naučno, metafizičko ili teološko delo – književno, literarno, ukoliko se odlikuje »kompozicijom i lijepim stilom« i ima osim poučne svrhe »i cilj estetički«. Posle A. Veselovskog, H. Paula,

Lansona, takvo shvatanje je široko prihvaćeno, i kao kriterijum pripadanja jezičke tvorevine *k.* biva isticana forma. Taj kriterijum ruski formalisti su pokušali da specifikuju, pa su uveli pojam »literarnost« (литерарность), čime su označili ono što »književnu činjenicu« čini književnom i što, prema R. Jakobsonu, treba da bude pravi predmet nauke o *k.* U novijim raspravama, naročito u Francuskoj, izražena je sklonost da se literatura posmatra kao nedosegnuta ili izneverena poezija, kao suprotnost pesništvu. Izvestan pokušaj da se literatura prizna kao zasebna oblast koja, iako je različita od poezije, ima sopstvenu vrednost učinio je B. Kroč u knjizi *Poezija (La poesia)*, (1936). Razlikujući poetski izraz kako od neposrednog izliva osećanja, tako i od proznog i besedničkog izraza, on je istakao da pesnički izraz nastaje kao preobražaj neposrednog osećanja koje se u poeziji pročišćuje i dobija opštiji značaj, ali ne prelazi u prozni izraz (koji ima pojmovni karakter) niti u besednički (čiji je karakter praktičan). Ipak, iako svako izlaženje iz kruga poetskog izraza vodi ne-poeziji, ono ne vodi neminovno anti-poeziji. Kroč nalazi da je mogućan harmoničan spoj pesničkog sa nekim od drugih tipova izraza. Kao jedan takav hibrid nastaje literatura: sentimentalna, didaktička, tendenciozna, već prema vrsti izraza koji u spoju s poetskim preovlađuje. Ako je za poeziju s pravom rečeno da je »maternji jezik ljudskog roda«, za literaturu bi se moglo reći da je »njegov profesor civilizovanosti ili, bar, jedan od njegovih profesora« – nalazi ovaj italijanski estetičar. *K.*, kao što je zabeležio Pol Valeri, »osciluje između zabave, pouke, propovedi ili propagande, lične rasonode i podsticanja drugih« (*Tel-Quel, »Oeuvres*, II, 567). Kao plod zanimanja pojedinaca ona se graniči sa spisima sasvim privatnog karaktera: isuviše je dobro poznato da dnevnik, pismo ili pesme u kojima ljudska sudbina nije ostavila traga mogu ostati na tlu trivijalnosti. Kao vid društvene svesti *k.* ima mnoge dodirne tačke sa religijom, naukom, politikom, moralom. Nastajući u krilu verskih kultova, umetnost reči se na počecima civilizacije tesno prepliće sa → **mitologijom**. Iz mita se pesništvo rađa istovremeno sa naukom u trenutku kad pojava kritičke svesti omogućuje razlikovanje istine od pukih privida i kad se vera u istinitost pesničkog predanja gubi. Ali naknadno preuzimanje mitskih motiva i simbola traje, i granica verovanja i neverovanja u njihovu realnost dugo treperi. Na toj nestalnoj međi izrasta i raznoliko → **crkveno pesništvo**. Sa naukom



pesništvo ima mnoge zajedničke crte i dodirne tačke. Prelaz između istorijske hronike i istorijskog romana često je neosetan. Tačka u kojoj se oni razilaze skriva se tamo gde mašta uzleće sa tla činjenica i zakona. Pesnička uobrazilja stvara svet koji nauka ne prima kao stvaran, nauka izgrađuje pojmove o svetu koji je pesništvo isuviše prozaičan, nedovoljno human. U neutralnoj zoni između tih svetova nastaje → **didaktička književnost**. U dnevnicima, putopisima, memoarima, biografijama, reportažama, esejima može da se ogleda isto toliko kritičko traženje istine koliko i subjektivni svet pisaca. Polje stalnih nemira i pograničnih čarki predstavlja dodir *k.* i politike. Da li je Demostenovim *Filipikama* mesto u književnoj ili u političkoj istoriji? Koliko su *Lovčevi zapisi* doprineli ukidanju kreposnog prava u Rusiji? Gde u najnovijem romanu o kojem raspravljaju novine prestaje mirna slika društvene stvarnosti, gde počinje karikatura i politička invektivna? Bez sumnje, svako zalaganje pisaca za ostvarenje nekih javnih ciljeva, svaka njihova težnja da književnim delom neposredno deluju na društvena zbivanja zadire u sferu političkog života. Tu nastaje vazda osporavana i iznova stvarana, uglavnom retorična, → **tendenciozna književnost**. Bliska joj je *k.* moralistička, samo što ovoj svrha nije neposredno menjanje ili očuvanje postojećeg sveta, već izgrađivanje moralnih normi, budućnje savesti. A pitanje da li *k.* slikanjem poroka može izazivati moralnu sablazan samo je naliježe iste književne problematike. Naročito su tesne veze *k.* sa drugim umetnostima. Isprva element sinkretičke umetničke forme, sliven sa muzikom, igrom, glumom, umetnost reči se osamostaljuje zahvaljujući u najvećoj meri pronalasku pisma; a *k.* je i ostala prvenstveno umetnost pisanja. Služeći se pismom od → **piktografskog** i → **ideografskog** do glasovnog, s rukopisima prošaranim → **minijaturama**, s ilustrovanjem knjigama ili Apolinerovim → **kaligramima**, *k.* je u mnogostrukoj vezi sa slikarstvom. Pozorište, film, radio- i TV-drama samo su neke tačke preplitanja *k.* sa drugim umetnostima. A ono po čemu se njeno prisustvo može utvrditi uvek je udeo jezika. — Merilo za raspoznavanje umetničke reči među drugim manifestacijama jezika pokušava da pruži književna estetika. Pada u oči predodređenost pesničke reči da bude ponovo iskazana. Za razliku od svakodnevnog poslovnog govora, čija se misija iscrpljuje prenošenjem obaveštenja, predavanjem poruke, književni sastav je predodređen da bude ponovo čitan, slušan, ponovo kazivan i pamćen u

nepromenjenom obliku. »Svaki dobar izraz koji se pamti i ponavlja u osnovi je književno delo« — primećuje Tomaševski, uzimajući kao najjednostavniji primer izreke, poslovice, u običaj uzete reči. Ono što jedan tekst čini književnim u prvom redu je, kako bi kazao Lj. Nedić, sam »složaj reči«. Način na koji je umetnička tvorevina »u reči složena« ne može se izmeniti a da se ona ne izmeni sva. Svaka nova verzija je u osnovi i jedno drugo književno delo. Čak i kada pripada žanru → **fragmenta**, delo uvek predstavlja jedinstvenu, neponovljivu celinu. — *K.* konkretno uzeta sastoji se od književnih dela. Između njih mogu postojati unutrašnje i spoljašnje veze. Dela jednog pisca, jedne zajednice, jedne epohe, jednog naroda ili podneblja mogu imati mnogo čega zajedničkog; iz dela u delo mogu se prenositi određeni motivi, siže, stilski postupci i graditi izvestan sistem; u vidu pozajmice, u vidu aluzije ili u vidu parodije, mogu se uspostavljati veze između određenih motiva, oblika, stilskih postupaka. Zajedno, *k.* dela svojim značajem za potonje stvaralaštvo obrazuju književnu → **tradiciju**. Ali bez obzira na sve skupine kojima mogu pripadati, ona imaju, svako ponaosob, vlastitu vrednost i sudbinu. U hramu književnog dela dolazi do duhovnog susreta pisca i, uvek novog, čitaoca. O *k.* se može govoriti u jedini i u množini. Izabrana dela iz književne prošlosti čine krug → **klasičke**, koji je dugo bio rezervisan za književne spomenike Helade i Rima, da bi se potom proširivao i na novije stvaralaštvo. Kulturno blago koje je, zahvaljujući prevodima, postalo zajedničko dobro svih naroda, obično se naziva → **svetska** ili → **opšta**, ređe **internacionalna k.** Oslanjajući se na izbor ostvarenja koja svojom vrednošću traju prelazeći sve etničke i političke granice, ta idealna antologija reprezentuje *k.* u najstrožem smislu te reči. Ali u upotrebi pojam *k.* češće biva specifičovan pripadništvom određenog epohi, etničkoj zajednici ili kulturno-geografskom području. Tako se govori, npr., o srednjovekovnoj, indijskoj, švajcarskoj ili sovjetskoj *k.* Zasebne → **nacionalne k.** izdvajaju se prvenstveno na osnovu jezika kojim su pisane ili na osnovu drugih etničkih linija razgraničenja. U kojoj su meri u ovoj ili onoj nacionalnoj *k.* zastupljene opšte književne pojave i kakve su osobenosti njene fizionomije moguće je utvrditi metodama → **uporedne k.** Beskrajno polje *k.* izbrazdano je mnogim medama koje ga dele u praktične svrhe. Polazeći od tvoraca biva, tako razlikovana → **narodna** i → **umetnička k.** ili, npr., pesništvo trubadura i truvera, ilirska

*k.* i sl.; po istom principu se izdvajaju celokupna dela koja su napisali određeni pisci, svi spisi koji su nastali u krilu određenih pokreta, pravaca, škola. Takve podelu se naročito primenjuju u književnoistorijskim izlaganjima. S druge strane *k.* biva deljena prema čitaocima kojima je upućena. U tom smislu se govori o *k.* za decu, o knjigama za narod ili o salonskoj poeziji, poeziji hermetičnoj i sl. Takvim razlikovanjima zanima se naročito sociologija literature. Ako se pride samim tekstovima, posmatrajući zvučni sloj dela, ritmičnost književnog kazivanja, celokupna *k.* se može podeliti na → **stihove** i → **prozu**. No osnovna podela *k.* zasniva se na različitoj prirodi književnih dela. Ona ustanovljuje → **žanrove**, razlikuje → **književne rodove** i **vrste**. Tom klasifikacijom, određivanjem → **književnih rodova** i **vrsta**, bavi se → **genologija** i, šire, → **teorija književnosti**. Istovetnost značenja sinonima *k.* i *literatura* prestaje izlaženjem iz kruga osnovnog značenja. Sekundarno značenje reči *literatura* u smislu stručne bibliografije, skupine stručnih knjiga o određenom pitanju, reč *k.* nema.

Lit.: С. Новаковић, »Шта је то књижевност?«, *Српски омагданички календар*, 1870; Б. Поповић, »О књижевности«, *Дело*, 1894; Н. Paul, *Grundriss der germanischen Philologie*, I, 1901; А. G. Matoš, »Књижевност и књижевници«, *Glas Matice hrvatske*, 1907, 9–12; F. Baldensperger, *La littérature: création, succès, durée*, 1913; R. Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, 1931; P. Van Tieghem, *La littérature comparée*, 1931; B. Croce, *La poesia*, 1936; A. Вгаас, *Hrvatska književna kritika*, 1938; В. Г. Белинский, »Общее значение слова литература«, *Полное собрание сочинений*, V, 1954; Д. Живковић, *Почети српске књижевне критике 1817–1860*, 1957; Д. Живковић, *Теорија књижевности*, 1983; Petre. Škreb (ured.), *Uvod u književnost*, 1961; R. Escarpit, »La définition du terme littérature«, *Proceedings of the IIIrd Congress of the International Comparative Literature Association*, 1962; Ž. P. Sartre, »Šta je to literatura«, *O književnosti*, 1962 (prev.); R. Velek – O. Voren, *Teorija književnosti*, 1962 (prev.); R. Welck, *A History of Modern Criticism 1750 – 1960*, I–IV, 1955–1965; J. Tottel, *Clefs pour la littérature*, 1965; Б. В. Томашевски, *Теорија књижевности*, 1972 (prev.); Волфганг Кайзер, *Језишко уметничко дело*, 1973 (prev.); I. T.

### KNJIŽEVNOST O RADNICIMA → Radnička književnost

**KNJIŽEVNOST ZA DECU** – Literarna dela koja su po svojoj sadržajnoj i jezičkoj strukturi pristupačna deci čitaocima. Prema uzrastu čitaoca *k. z. d.* ima, uglavnom, dve grupe dela: za decu predškolskog uzrasta (do sedam godina starosti) za decu u osnovnoj školi (7 do 14. god.). Među ovim grupama ne po-

stoje stroga razgraničenja, jer su mnoga dela pristupačna raznim uzrastima. Deca pojedinih razdoblja, u zavisnosti od lične bistrine i radoznalosti, od sredine u kojoj rastu i znanja koja stiču, čitaju dela koja bi po opštem razvrstavanju trebalo da budu lektira za decu mlađu ili stariju od njih. U *k. z. d.* se ubrajaju dela koja pisci stvaraju vodeći računa o mladim čitaocima – o moći njihove percepcije. Zatim dela koja su postala dečja lektira a da njihovi autori prilikom stvaranja nisu to imali na umu i, najzad, jedan broj dela koja su prilagođena za mlađe čitaoce. *K. z. d.* kao poseban literarni vid počela se formirati u → **prosvetiteljstvu**, da bi krajem 18. i u prvoj polovini 19. v. niz pisaca publikovao svoja ostvarenja kao lektiru za decu. Istovremeno, pored knjiga individualnih stvaralaca, počeli su se štampati kao posebna izdanja i tekstovi odabranih narodnih umotvorina koje su bile pristupačne mladim čitaocima. Nekatе legende i bajke priređivane su za mladi čitalački uzrast. Prvenstveno se želelo da se odabranom i pogodnom lekturom formira duhovno zdrav i svestran mladi čovek. Razvoj školstva i sistematska društvena briga za obrazovanje dece doprineli su da se posveti veća pažnja odбору lektire, a pisci *k. z. d.* priznati su kao stvaraoci. Nacionalni i patriotski momenti su u delima za decu, takođe, bili prisutni i imali su svoju ulogu u formiranju nacionalne svesti, kao što su i crkva i neki društveni pokreti nastojali da utiču na lektiru i putem nje na podmladak. Prva periodična publikacija za decu kod nas je *Poučiteljni magazin* K. Mrzovića; prvi dečji časopisi su *Vedež* (1848, urednik J. Navratil), *Smilje* (1864, I. Filipović), *Prijatelj serbske mladeži* (1866, J. Vukićević). Umetnička ostvarenja trajne vrednosti u ovoj oblasti počinju sa J. Jovanovićem-Zmajem, F. Levstikom, I. Brlić – Mažuranić, O. Župančićem i drugima. U savremenoj *k. z. d.* ostvarena su dela visokog umetničkog dometa. U našoj savremenoj literaturi za mlade ističu se pisci D. Maksimović, A. Vučo, G. Krklec, T. Seliškar, B. Čopić, G. Vitez, S. Janevski, D. Radović i drugi.

Lit.: A. Rumpf, *Kind und Buch*, 1965; R. Whitehead, *Children's Literature*, 1968; C. Meigs, *A Critical History of Children's Literature*, 1969; R. Gollmitz, *Das Kinderbuch*, 1971; M. Lypp, *Literatur für Kinder*, 1977; W. Scherf, *Strukturanalyse der Kinder- und Jugendbücher*, 1978. S.Ž.M.

**KOAUTHOR** (lat. *cum* – sa i *actor* – pisac) – Jedan od dvojice ili više pisaca koji zajednički rade na određenom delu. Takvo zajedništvo se stvara najčešće pri pisanju naučnih

dela; za umetnička književna dela takva sprema je reda, a udeo pojedinih *k.* nedovoljno definisan. Ipak, u pojedinim slučajevima takvo zajedništvo može da stvori vredna književna dela (npr. dela sovjetskih satiričara Iljfa i Petrova, ili kod nas roman *Gluho doba* A. Vuča i D. Matića). S.I.P.

### KOBZAR → Bandurist

**KŌD** (fr. *code* od lat. *codex* — zbornik zakona ili propisa) — Najpre se upotrebljavao kao termin koji označava skup svih ugovorenih znakova za opštenje pomoću telegrafa. U → **teoriji informacije** ima približno isto značenje koje u lingvistici ima termin *jezik*: skup svih invarijantnih jedinica kojima komunikacioni sistem raspolaze i skup pravila pomoću kojih se te jedinice kombinuju u procesu komuniciranja. Invarijantne jedinice realizuju se u procesu komuniciranja kao varijantne i materijalne, a svaki niz koji se dobija njihovim kombinovanjem (u vremenu ili prostoru) u teoriji informacije naziva se *poruka*. Lingvistika u približno istom značenju upotrebljava termine *govor* i *govorni niz*. U tom se smislu za svako književno delo ili književni tekst može reći da je *poruka*. U organizaciji poruke sadržana je informacija, a pošto se poruka organizuje prema pravilima koja predviđa kōd, kaže se da je informacija u poruci *kodirana*. Samo unošenje informacije u poruku naziva se *enkodiranje*, a njeno izvlačenje iz poruke — *dekodiranje*. Za uspešno komuniciranje potrebno je da pošiljalac pri enkodiranju i primalac pri dekodiranju primenjuju isti kōd. — Informacija koju sadrži književni tekst (→ **tekst**) nikada nije kodirana samo prema jednom kōdu. Ona mora biti najmanje dvaput kodirana: jedanput prema osnovnome ili prirodnojezičkom kōdu, a drugi put (logički, ne vremenski) prema dopunskome književnom kōdu. Neki teoretičari, međutim, misle da se u književnoj komunikaciji upotrebljava više kodova, koji se međusobno samo delimično podudaraju. Zbog toga je književni tekst izuzetno složena poruka: ona se na različite načine može čitati i različitim čitaocima daje različitu količinu i različitu vrstu informacije.

Lit.: → **Teorija informacije**, → **semiotika**. N.P.

**KODA** (ital. *coda* — rep) — 1. Nekoliko dodatnih jedanaesteraca na kraju → **soneta**, koji se rimuju sa njegovim poslednjim stihom, ili imaju sopstvenu rimu, i koji imaju satirički ili humoristički karakter. Od 14. v. javlja se *k.* čiji je prvi stih sedmerac. — 2. U → **sirventesu**,

kratak izdvojen stih koji se rimuje sa sledećom strofom. M.Di.

**KODEKS** (lat. *codex* — deblo; knjiga) — Prvobitno *k.* je → **diptih** ili → **poliptih**, prastari oblik knjige. Doenije, to je rukopis na pergamentu ili papiru (za razliku od papirusnih svitaka koji su im prethodili) u helenskoj i rim. kulturi. Srv. *k.* nisu imali paginaciju ni folijaciju, već su se svešćice (tabaci), koji čine rukopis, obeležavali pri dnu lista arap, ili rim. brojevima ili slovima (→ **signatura**). To je bio savršeniji način obeležavanja od → **kustode**. U zavisnosti od sadržine, *k.* može biti pravni, književni, diplomatski itd. U crkvenoj terminologiji *k.* je zbornik kanonskog prava (→ **palimpsest**). H.K.

**KOINÉ** (gr. κοινή διάλεκτος — zajednički govor) — 1. Standardni gr. govorni i književni jezik, nastao od elemenata različitih gr. narečja u doba → **helenizma**. — 2. Relativno ujednačen govor neke grupe u okviru veće jezičke oblasti, nastao dodirima i mešanjem različitih dijalekata (npr. hindustani u Indiji). K.M.G.

**KOLACIJA** (lat. *collatio* — sravnjivanje, upoređivanje) — Sravnjivanje različitih rukopisa ili izdanja istog dela da bi se otkrio autentičan tekst; najvažnija etapa u ispitivanju i utvrđivanju izvornog teksta nekog dela. *K.* je vrlo značajna u tekstualnoj kritici kao metod proveravanja tačnosti prepisa (ili štampanog izdanja) koji otkriva razlike i odstupanja; *k.* je od najvećeg značaja za pripremanje → **kritičkog izdanja** nekog dela. H.K.

**KOLAŽ** (fr. *collage* — lepljenje) — Tehnika u literaturi koja odgovara istoimnom tipu slika sa nalepicama, znači sa unapred fabrikovanim materijalom; opremanje teksta kazivanja i citatima uzetim od drugih autora i unapred pripremljenim obrtima, takode i na stranim jezicima, kako bi se na ovaj način iz teme izvukli širi horizonti; kombinacija reprodukovanih jezičkih tekstova, naročito kod Džojse, Eliota i Paunda; kod Małarnea, Apolinera, Žida i Bitora; kod Arpa, Švitera i Jandla. U književnosti, kao i u likovnoj umetnosti, kolaž može da ima čisto formalna, nadrealna ili semantička obeležja. M. Ernst je formulu za likovni kolaž našao u Lotreamonovoj frazi iz Maldororovog pevanja. Lotreamon je među prvima pravio verbalne kolaže ubacujući fraze, paragrafe, enciklopedijske tekstove, itd.

Lit.: W. C. Seitz, *The art of assemblage*, 1961; H. Wescher, *Die Collage*, 1968; *Princip — Collage*, ed. F. Mon, 1968; K. Riha, *Corss-Reading und Cross-Talking*, 1971; M. Ernst, *Ecritures*, 1970; *Collage. Revue d'Esthétique*, 3, 4, 1978. Z.K.

**KOLEDARNIK** — Naziv knjige sa tekstovima za gatanje prema datumu u koji pada praznik Kalenda (Koleda). D.B.

**KOLEDARSKE PESME** — Obredne → **kalendarske pesme**, lirske narodne pesme vezane za godišnja doba. Ove prastare pesme bile su u početku deo agrarne magije, u okviru kulta plodnosti i obreda povodom rađanja sunca, nove godine, odlaska zime i sl. Osnov ovih pesama u novije vreme čini iskazivanje dobrih želja. — Običaj *koledanja* održava se oko zimске kratkodnevice (22. decembar). Uoči Božića grupa od desetak mladića, ponegde i devojaka, obilazi kuće u selu i pevajući pesme želi domaćinu zdravlje, rodnu godinu i napredak u imanju; sličnim se obraća i svakom ukućaninu posebno. Iza svakog stiha, u većini naših pesama, pripeva se: koledo, koledo. Hristijanizacijom ovih praznika stari običaji koji su se održali primili su hrišćanski uticaj. Takav je slučaj i sa *k. p.* od kojih se izdvaja posebna grupa, tzv. → **božićne pesme**, (prema podeli V. Karadžića) koje pevaju o rođenju mladog hrišćanskog boga i o običajima vezanim za taj dan. — Reč *koledo* smatra se da je romanskog porckla (od lat. *Calendae*), no ona je poznata u istom obliku, ili sasvim srodnom i kod Istočnih i Zapadnih Slovena, te se dovodi u vezu sa *kolom* sunčevim ili sa imenom nekog slovenskog božanstva. (V. i → **obredne pesme**).

Lit.: B. Караџић, *Живот и обичаји народа српскога*, 1867; A. H. Веселовский, *Разыскания в области русского духовного стиха*, VII, 1883; Ivan Milčetić, *Koleda u Južnih Slovena*, *Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slovena*, 1917, XXII; B. Я. Пропп, *Русские аграрные праздники*, 1963. V.N.

**KOLEKTIVNO STVARALAŠTVO** → **Narodna književnost**

**KOLOFON** (gr. κολοφών — vršak, kraj) — Završni tekst (primedba) u starim rukopisima i štampanim knjigama (→ **eksplicit**), često ornamentalan. K. sadrži podatke o piscu, naslovu dela, mestu i datumu izdanja, štampariji (ili prepisivaču). Pošto u najstarijim knjigama nema naslovne strane, ovi podaci ne daju se na njoj, već u *k.*, koji je tako preteča docnije naslovne strane, ili vrši njenu funkciju. On se može i grafički zapaziti jer se redovi sužavaju

prema kraju, tako da ceo *k.* ima oblik izvruetog trougla (kupe). — V. i → **impresum**. H.K.

**KOLOKVIJALIZAM** (eng. *colloquial* — razgovorni, od lat. *colloquium* — razgovor) — Izraz ili oblik koji se karakteristično javlja u svakodnevnom razgovornom jeziku, ali se mahom izbegava u formalnim stilovima govornog i, naročito, pisanog jezika; npr. kola ili auto (automobili), banka (deset dinara), crnjak (crno vino). K. treba strogo razlikovati od → **žargona** i → **argoa**, tim pre što je → **purizam** doprineo neopravdanom i nenaučnom mešanju ovih kategorija. R.B.

**KOLON** (gr. κῶλον — ud, članak) — 1. Termin antičke → **metrike** koji označava grupu od nekoliko (do 6) → **stopa** s ograničenim (do 16, 18, ili 25 već prema tipu) brojem → **mora**, koja ne čini samostalan, potpun → **stih**. — 2. Termin antičke → **retorike** koji označava dio na koji se člani retorička → **perioda**, a obuhvaća obično između 7 i 16 slogova i omeden je metričkim → **klauzulama**. Čine ga glavna, odnosno zavisna rečenica, u rečeničnoj periodi ili sintaktički povezane grupe riječi (subjekatska, predikatska grupa) u rečenici. K. se dalje dijeli na → **kome**. Za *k.* nije se tražila potpuna sintaktička autonomnost nego samo određena sadržajna zaokruženost, a bilo je sporno koliki se stupanj sintaktičke i semantičke zavisnosti može tolerirati. Danas se *k.* ima obično nazivaju ritmičko-intonacijske cjeeline, govorni taktovi, omedeni pauzama i sjeđinjeni jednim logičkim akcentom. Pojam *k.-a* približava se »dišnoj grupi«, a sadržajno → **sintagmi**, prema kojoj nema oštre granice. Z.D.

**KOLPORTAŽA** (od fr. *colportage*, glagolske imenice glagola *colporter*, fr. oblika romanskoga glagola *comportare* — snositi, donositi) — Zanat je i roba posebnoga zanimanja kolportera (*colporteur*) kako su se najprije početkom 17. stoljeća nazivali u Parizu. Oni su ambulatno prodavali raznovrsnu književnu robu, kalendare, zanatske udžbenike, šalu i satiru, razne brošure, a pogotovu pučku epiku (→ **knjige za narod**) široke potrošnje bez estetskih pretenzija. Kako je vlast u štampanoj riječi nazirala opasnost, nastojala je kolporterima skučavati krug i mogućnost djelovanja; oni nisu smjeli imati stalne prodavaonice, a prodavati su smjeli štampana djela tek ograničena opsega. Francuska revolucija dala im je doduše g. 1791. potpunu slobodu, ali su ih nakon toga sve fr. vlade, od prvoga do drugoga Carstva, skučavale i progonile. Tek od g. 1881, u Fran-

cuskoj je zakonom proglašena sloboda prodavanja tiskane robe. U Njemačkoj se roman široke potrošnje (kolportajni roman) naročito razvio u drugoj polovici prošloga stoljeća, a širenje mu je bilo potpomognuto usavršavanjem štamparskih strojeva; to je u obrazovanom građanstvu izazvalo hajku na kolportere i njihovu robu, kolportaju. No novo razvijeni oblici književne komunikacije u XIX st. — novine, tjednici, ilustrirane novine, ograničili su rad kolportera, koji je ranije bar jedanput na godinu dolazio u svako selo. Kod nas su akviziteri, naš oblik kolportera, još uvijek aktivni, tek u pravilu šire vrijedne publikacije. Izraz kolportaža, koji je imao svoje društveno značenje, s vremenom je u krugovima obrazovanoga građanstva postao vrednosni sud negativna značenja za književna djela bez estetske vrijednosti: njemački filosof Ernst Bloh pokušao je izraz *k.* ograničiti na pučki pustolovni roman, a majstora mu je gledao u *K. Maju*, sentimentalni ljubavni roman nazvao je → **kič**, pa je u trojstvu *k.*, kič, → **detektivski roman** gledao najraširenije oblike književnosti široke potrošnje.

Lit.: E. Bloch. »Die Silberbüchse Winnetous — Poesie im Hohlraum«. *Gesamtausgabe*, Band 4, 9, 1962, 1965; R. R. Schenda, *Volk ohne Buch*, 1977. Z.S.

**KOLUMNA** (lat. *columna* — stub) — 1. U → **antici** napisani redovi slova i reči jedni ispod drugih na → **papirusu**, tako da je sa strane ostavljena veća ili manja praznina (margina), a pisani tekst je ličio na stub (stubac). — 2. U *štamparstvu* štampana strana; otuda *kolumna-naslov* označava naslovni red na svakoj stranici (štampan drugim tipom slova iznad teksta), koji predstavlja ili kratak sadržaj strane ili naslov čitave glave ili odeljka. D.Ž.

**KOMA** (gr. κόμμα, usek, prekid, od κόπτω, sečem; lat. *incisum*) — Termin antičke retorike za izdvojeni deo rečenice koji više ne nosi smisao celine (supr. → **kolon**). Zbog kratkoće nema ritmičkih → **klauzula**. Često je u → **apoftegmatiskim** rečenicama, nabravanju, živom opisu i seriji kratkih rečenica. Počev od poznoantičkih gramatičara, znači **zareza**. S.S.

**KOMAD S PEVANJEM** ili **PUČKI IGROKAZ S PEVANJEM** — Vrsta drame iz narodnog, najčešće seoskog ili malovaroškog (palanačkog) života, sa folklorno-idiličnim, realističko-komičnim, odnosno romantično-patriotskim sadržajem, u kojoj je reč podređena pesmi, a poetska ili idejna poruka — komičnom ili patetičnom zapletu. *K.* s *p.* je hib-

ridna tvorevina, koja, u evropskim okvirima gledano, vuče svoje korene još iz → **commedia dell'arte**; iz lokalnih → **lakrdija** velikih gradova (Pariz, Beč); iz raznih narodnih i gradskih svečanosti, iz šaljivih intermeca u baroknoj komediji i sl., a naročito je negovana u doba → **bidermajera**, kao omiljena forma »narodnih komada« za široku gradsku publiku. Kod nas su poznati *K.* s *p.*: *Đido J. Veselelinovića* i *D. Brzaka, Dorćolska posla I. Stanojevića, Sačurica i šuhara I. Okrugića Sremca, Graničari i crna kraljica J. Frojdenrajha*, i sl. P.L.

**KOMAD S TEZOM** → **Drama s tezom**

**KOMEDI ROS** → **Comedie rosse**

**KOMEDIJA** (gr. κωμῳδία) — Jedna od dve osnovne dramske vrste, koja, za razliku od → **tragedije**, sa komičke distance obraduje rešive sukobe društvenog ili psihološkog porekla, a ne univerzalna i nerešiva protivrečja ljudske sudbine. Otud se za pojam *k.* najčešće veže ideja srećnog raspleta, za razliku od tragičkog pada iz sreće u nesreću, a njena kritika ljudskog ponašanja izaziva smeh, za razliku od saosećanja sa tragičkim → **protagonistom**. Tema, likovi, radnja i jezik u *k.* uvek su neposrednije uslovljeni navikama, shvatanjem i pojavama jednog određenog društva i vremena, nego što je to slučaj u tragediji, koja teži pesničkom uopštavanju i univerzalnosti mita. Istorijski, *k.* se javila posle tragedije, pa mnogi autori u tome vide njenu osnovnu satiričku funkciju ironičnog relativizovanja vrednosti koje tragedija uvek apsolutizuje, izražavajući osnovna uverenja svoje civilizacije. Grčkog porekla, termin *k.* najpre je bio primenjen na Aristofanove satiričke drame, a potom na pisce »novih komedija« (→ **komedija, antička**). U srednjem veku *k.* označava priču ili književno delo koje ima srećan kraj (Danteova *Božanska komedija*), a često se upotrebljava i za dela pisana kolokvijalnim stilom, obično o ljubavi običnih ljudi. U renesansi *k.* ponovo označava vrstu dramskih dela, po analogiji s antičkom »novom komedijom«. U Španiji, međutim, termin *k.* (*comedia*) dobija najšire značenje pozorišnog komada. S obzirom na temu, likove, radnju i način izvođenja, *k.* se često klasifikuje u niz specifičnih podvrsta: → **comedia dell'arte**, → **comedia de ruido**, → **comedia de kapa y espada**, → **comedia crudita**, → **komedija intrige**, → **komedija karaktera**, → **komedija naravi**, → **komedija restauracije**, → **komedija situacije**, →

plačljiva komedija, → *comédie rosse*, → **ozbiljna komedija**.

Lit.: E. Du Méril, *Histoire de la comédie*, 1864; G. Meredith, *On the Idea of Comedy and of the Uses of the Comic Spirit*, 1877; N. Frye, »The Argument of Comedy«, *English Institute Essays*, 1948; A. Bergson, *O smijehu*, 1958 (prev.); P. Voltz, *La comédie*, 1964; W. Kerr, *Tragedy and Comedy*, 1967; D. Grlić, *O komediji i komičnom*, 1972. N.K.

**KOMEDIJA, antička** (gr. κωμῳδία lat. *comedia*; verovatno od gr. κῶμος — »vesela povorka« i ᾠδή — »pesma«) — U antičkoj Grčkoj naziv *k.* obeležavao je, isprva, ona dramska dela vesele sadržine koja su, u Atini 5. v. st. e., prikazivana pod pokroviteljstvom države, o praznicima boga Dionisa, o kojima su prikazivane i dramske → **tetralogije**, sastavljene od tri → **tragedije** i jedne → **satirske igre**. Struktura stare antičke komedije bila je presudno određena velikim udelom koji je u predstavi imao → **hor**. Po ovome razlikovala se od *vesele drame*, koja se razvila, takođe oko 500. st. e., u književnosti zapadnih Grka, na Siciliji. U toj, kratkovekoj, dramskoj vrsti, od koje nam nije sačuvano nijedno delo, hor, koliko nam je poznato, nije učestvovao, ili barem ne često i obavezno, pa su dela njenog tvorca, Epiharma, isprva nazivana samo dramama (δραματά). Ali, u 4. i 3. v. st. e. hor je izgubio svoju prvobitnu ulogu i u antičkoj komediji. Već kod antičkih pisaca termin *k.* počeo je stoga da obeležava i vesele drame bez obaveznog horskog dela, i to ne samo one proizašle iz stare horske komedije Atine, nego i one, od samih početaka nehorske, nastale van Atike, na Siciliji. Na ovu, pozniju i širu, antičku primenu termina *k.* nadovezala se upotreba toga naziva u modernoj književnoj terminologiji Evrope. Otuda danas i u samom razvoju antičke komedije razlikujemo: (nehorsku) *sicilijansku komediju, staru (atičku) komediju, srednju i novu (atičku) komediju, te rimsku komediju*, čije su vrste, u antičko doba, obeležavane posebnim terminima (→ **palijata**, → **togata**, → **trebeata**, → **tabernarija**). *Stara (ἀρχαία) antička komedija* razvila se na prelazu iz 6. u 5. v. st. e., u vreme kada je, takođe u Atini, nastala i → **antička tragedija**. Ali tek nekih pola veka posle tragedije, i *k.* je zvanično uvrštena među priredbe svetkovinskog pozorišta Atine. Godine 486. st. e. *k.* je uključena u program atinskog praznika Velikih ili Gradskih Dionisija, a znatno kasnije, 442. g. st. e., i u program zvaničnih priredbi o Dionisovom prazniku Lenaja (Λήναια). — Po svojoj strukturi, *k.* koje su prikazivane o Dionisovim praznicima, u Atini u 5. v. st. e., razlikovale su

se mnogo od moderne evropske *k.* Istina, struktura stare antičke *k.* poznata nam je samo iz tekstova 9 sačuvanih *k.*, koje su sve nastale u vremenu od 425–405. g. st. e. i sve su dela istog pisca (Aristofana). Iz dela ostalih pisaca stare antičke *k.* (Kratin, Eupolid i dr.) imamo samo oskudne fragmente. Struktura stare antičke *k.* bila je određena spojem horskih (pretežno lirskih) elemenata, s jedne, i čisto dramskih elemenata, s druge strane. Hor je, po svoj prilici, u komediji imao 24 člana i bio je podeljen na dva poluhora. Kada su ovi nastupali samostalno, čini se da je horovođa (→ **korifej**) predvodio prvi poluhor, dok je drugi poluhor imao svoga, drugog horovođu. Glumci su nosili kostim, snabdeven kožnim falusom. Članovi hora, po kojima su dela stare antičke *k.* često i nazivana (Aristofanovi *Vitezovi, Aharnjani*), bili su različito maskirani, čak i kao životinje (Aristofanove *Ptice, Žabe, Zolje*). Broj glumaca bio je u *k.* ograničen na tri, kao i u razvijenoj tragediji. Za svaki od Dionisovih praznika o kojima su prikazivane, sastavljane su, po pravilu, nove *k.* (pa se ovaj običaj održao do druge polovine 4. v. st. e.). Struktura stare antičke *k.* bila je, najčešće, određena sledećim redosledom elemenata: *prolog, parodos, agon, (glavna) parabasa, epizodne scene, eksodos*. Predstava je počinjala → **prologom**, koji nije bio monološka deklamacija (kao u mnogim Euripidovim tragedijama), nego scena kojom se gledalac obaveštava o temi komada (npr. dijalog robova u uvodu Aristofanovih *Vitezova*). Sledio je → **parodos**, bučni ulazak hora na scenu. Pri tome je pesma hora bila isprekidana govorom glumaca. *Parodos* prerasta u → **agon**, koji se sastoji od nadmetanja rečima, odn. koji čini rasprave dvojice glumaca uz učešće hora (otuda naziv »epirematški agon«; → **epirema**). Po strukturi, agon je složena tvorevina. Ako je potpuno izgrađen, može da sadrži 8–9 delova. Uvodnu pesmu (oda, strofa), sastavljenu u jednostavnim razmerima, peva (polu) hor; sledi kratki poziv, katakleuzmos (κατακλευσμός): dva tetrametra (mahom jambi ili anapesti), kojim → **korifej** podstiče jednog od glumaca-diskusantata da govori (to je obično onaj glumac koji će biti pobeđen); prvi diskutant u svojoj besedi (epirema, u istoj vrsti tetrametara) iznosi svoje argumente, pri čemu ga može prekidati upadicama njegov protivnik, drugi diskutant, ili neki od prisutnih komičnih tipova (danas se, ponekad, na ove primenjuje grčki naziv βωμολόχος); vrhunac izlaganja prvog diskutanta čini zadihani → **pnigos** (odn. »makron«), završni deo besede u

**hipermetru**, iznet ubrzanim tempom. Onda se ponavlja cela shema, za drugog diskutanta, pa delovi nose nazive → **antoda** (ili antistrofa), *antikeleuzmos*, → **antepirema** i *antipnigos*. Najzad, hor donosi svoj sud o diskusiji u tzv. *sfragidi* (σφραγίς – »pečat«). *Agon*, kao rasprava, posvećen je, po pravilu, nekoj aktualnoj temi i obelježava kulminaciju »radnje« u većini sačuvanih Aristofanovih komedija (samo u *Aharnjanima* i *Tesmoforijazusamu* nema agona; u *Vitezovima* i *Oblakinjama* javljaju se po dva agona). Izdvojeno mesto u sklopu stare atičke *k.* ima njena najvažnija horska partija, → **parabasa**. Ona dolazi obično posle epirematskog agona. Glumci napuštaju scenu, hor ostaje sam, okreće se publici i neposredno joj se obraća, razbijajući scensku iluziju. Tematski, parabasa često istupa iz okvira prikazivane radnje, odn. pitanja koje se raspravlja u agonu. Parabasa govori o uslovima pesnikovog rada i političkim prilikama u Atini. To je, najčešće, tema središnje besede horovode (tzv. »prave« parabase). Horovođa čak i govori u ime samog pesnika u 5 starijih Aristofanovih komedija. Formalno, parabasa ima dva glavna dela (sa nekih 7 manjih sastavnih delova, ako je potpuna, što je slučaj samo u Aristofanovim *Vitezovima*, *Zoljama* i *Pticama*). Prvi glavni deo parabase čine: kratki, metrički slobodno oblikovani uvod, tzv. *komation* (κομᾶτιον) u kome se oslovljava publika, i »prava« parabasa, tj. duža beseda horovode (epirema) u tetrametrima (najčešće su to → **anapesti**), koja se, na završetku, pretapa u → **pnigos**. Drugi glavni deo parabase, u kome se horovode jedne i druge polovine hora, u govornim odcemima, obraćaju publici posle pesama poluhorova, sačinjavaju → **oda** i → **antoda**, → **epirema** i → **antepirema**. Ovaj drugi, glavni deo parabase mogao je biti i udvostručen (u Aristofanovoj *Lisistrati*); pored glavne parabase, mogla se javiti još jedna, sporedna parabasa. Za parabasom sledi niz epizodnih glumačkih scena, u kojima hor ne učestvuje. U tim epizodnim scenama junak komedije (najčešće je to i pobednik u komičnom agonu) suočava se i sukobljava sa raznim tipičnim likovima iz života. On ih ispraća sa scene ili ih nateruje u beg. Predstava se, najčešće, završava u ruspsumnom veselju, kao odlazak na neko slavlje (svetkovinu, gozbu, venčanje). U nekoj vrsti raspevane, pobedničke i svečarske povorke hor izlazi (→ **eksodos**) sa scene, a sa njim izlazi, obično, i glavni junak komedije. Objašnjenje složenog oblika stare atičke *k.* tražilo se i traži se u predistoriji ove književne vrste. Horski ele-

menat komedije proizašao je, najverovatnije, iz atičkog → **komosa**. Naš glavni svedok, Aristotel (*Poetika*, 1449a–b), sam ističe da se malo zna o ranom razvoju atičke komedije (o uvođenju maski, o prologu i povećavanju broja glumaca). Aristotel objašnjava nastanak stare *k.* osamostaljivanjem uloge začinjaoca u horu falčkih pesama, φαλλικά, dakle, sasvim paralelno nastanku antičke, grčke → **tragedije** (iz → **ditiramba**). Pevane u povorkama u kojima je nošen falus, kao simbol plodnosti, ove ritualne pesme iz vegetativnog kulta združivale su u sebi himnički elemenat, opsceni izraz i lično ruganje. Po tipu, njima je slična parabasa komičnog hora. Ova je, međutim, samo jedan elemenat složene strukture stare atičke *k.* Verovatno je, dakle, da podatak o nastanku komedije iz falčkih pesama predstavlja samo hipotezu kojom je Aristotel htio da objasni, pored horskog elementa, i karakteristični falus u kostimu glumaca stare atičke *k.* Ovaj detalj kostima imao je, međutim, potpuniju paralelu u nekim od oblika ranih improvizovanih plesova i scenskih lakrdija rasprostranjenih među dorskim Grcima (falčki kostim horeuta na korintskim vazama iz 6. v. st. e. i glumaca → **flijačkih lakrdija**). Aristotel i sam spominje antičku teoriju prema kojoj je *k.* nastala prvo u dorskim oblastima Grčke i Južne Italije. U Atiku dorski uticaj dopro je, prema ovoj teoriji, sa Peloponesu preko Megaride, a sa Sicilije posredstvom Epiharmovog, već književnog stvaralaštva. Spartanski glumci (δεικηληταί), južnoitalski lakrdijaši (φλύακας), glumci → **mima** prikazivali su male scene iz svakodnevnog života (krada voća, dolazak nadri-lekara), ali i scene iz mitova. Samo, u 6. v. st. e. dramski elemenat ovih poluimprovizovanih popularnih predstava nije se bio razvio u umetnost reči trajnijeg značaja na Peloponesu i u dorskim oblastima kopnene Grčke. pisci atičke komedije (već Ektantid, I. pol. 5. v. st. e.) spominju, istina, megarsku komediju (čiji bi tvorac bio neki Susarion), ali uvek prezrivo, kao grubu lakrdiju. Na Siciliji, međutim, Epiharmova nehorska komedija, suštinski različita od raznih tipova komosa, bila je već oko 500. g. st. e. zasnovana na nekoj vrsti razvijenijeg dramskog zapleta. Sačuvani naslovi i fragmenti, na dorskom dijalektu, pokazuju nam da je Epiharmo negovao mitološku parodiju (*Udaja Hebe*, *Busiris*, *Odisej dezertier*), kao i prvi poznatiji pisac stare atičke *k.*, Kratin (glavna delatnost oko 450. g. st. e.), i da je svoje vedre drame zasnivao na raspravama alegoričnih likova (*Zemlja i More*, *Govor i Beseda*), dakle na agonu koji je karakterisao i

staru atičku *k.* (up. agon personifikacijâ u Aristofanovim *Oblakinjama*). Ali, po odsustvu hora, po izbegavanju lične ili političke satire i po prikazivanju stalnih tipova iz svakodnevnog života (seljačina, parazit), *sicilijanska komedija*, koja je nestala ubrzo posle Epiharma, kao da je, u ponečemu, više ličila na dočniju *srednju* i *novu atičku komediju*. Činjenice poznate iz antičkog folklorâ i antička obaveštenja o *k.* korišćeni su različito u modernim teorijama, koje, često, govore o kompozitnom nastanku stare atičke *k.* Takve teorije objašnjavaju složeni oblik stare atičke *k.* stapanjem elemenata različitog porekla. Horski deo (sa karakterističnom parabasom) i središnja scena sukoba (agon) poticali bi, prema ovom shvatanju, od nekog komosa, i to, možda, od komosa iz kruga običaja vezanih za vegetativne kultove. Poznato je da su u takvim povorkama i kultovima nošene maske ili likovne predstave raznih životinja, čime bi se mogli objasniti horovi stare atičke komedije kostimirani u životinje (zolja, zabe, ptice u istoimenim Aristofanovim komedijama). Pokladne, svečarske litije, sa svojim pesmama, začikivanjima, nadmetanjem u pogrđama («agon») i (simboličkim) tučama, predstavljale su samo ritualni deo svečanosti, koja se završavala u opštem slavlju i veselju. Stoga, prema ovakvim tumačenjima, trag porekla stare atičke komedije od komosa predstavljaju i njeni završeci, koji, u trenutku kada se hor već sprema da napusti scenu (eksodos), dobijaju vid nekog bučnog veselja. S druge strane, u komosu ne bi trebalo tražiti izvor epizodnih glumačkih scena stare atičke *k.* koje se javljaju u nizu i nisu tešnje vezane za nastupanje hora. Prema teorijama o kompozitnom nastanku stare atičke *k.* epizodne glumačke scene, kao nosioci čisto dramskog elementa, pa i sama veština čvršćeg povezivanja dramske radnje, imali bi svoje začetke i uzore u dorskim farsama i Epiharmovoj sicilijanskoj komediji. U novije vreme javljaju se, međutim, i protivnici teorijâ o kompozitnom poreklu stare atičke *k.* Prema shvatanjima ovih »unitarista« malo je verovatno da su epizodne scene, sastavljene u jonskim jambima, nastale prema dorskim uzorima. »Unitaristi« dodaju da nema sasvim pouzdanih svedočanstava da je dorska farsa bila razvijena na gr. kopnu već u doba nastajanja atičke komedije i da vremenski razmak između nastanka Epiharmove sicilijanske komedije i stare atičke *k.* nije dovoljno veliki da bi Epiharmov uticaj na rani razvoj komedije u Atici mogao zaista biti presudan. Stoga »unitaristi« veruju da je stara

atička *k.* nastala spontanom razvojem iz lokalnih, antičkih začetaka. Puni razvoj stare atičke *k.* uslovljen je (kao i cvetanje klasične atičke tragedije) jednim prolaznim trenutkom ravnoteže između tradicionalno-kulturnih i aktualno-političkih elemenata atičke kulture 5. v. st. e. Ta kratkotrajna ravnoteža raznorodnih elemenata odražava se i u strukturi stare atičke *k.* Folklorno-ritualna protoistorija ove književne vrste uslovlila je (kao o veruje većina modernih ispitivača) stalno i neposredno učesće hora u staroj *k.*, zatim pojavu komičkog agona, parabase i tipičnog eksodosa, u vidu starog komosa. Karakterističan deo pokladnog običaja komosa bila je, isto tako, i lična invektiva, poimenično ismevanje sugrađana. A lična invektiva najtipičnija je sadržina i u razvijenoj staroj atičkoj *k.*, gde je, najviše, uperena protiv istaknutih savremenika, političara, filozofa, pesnika, muzičara. Kroz ličnu invektivu, konkretna i individualna svakidašnjica Atine 5. v. st. e. ušla je najpotpunije u vidokrug stare atičke *k.* U drugom, za nas reprezentativnom tipu stare atičke *k.* (jer njemu pripadaju sva nama sačuvana Aristofanova dela), aktualna problematika atinskog političkog i društvenog života pruža pesniku osnovu za stvaranje zamišljenog komičnog zapleta i stvarni je predmet središnje diskusije u komičnom agonu. U *k.* ovog tipa junak je često neki zamišljeni lik tipičnog i prosečnog atinskog građanina, čija praktična razložnost i zdravorazumski pristup životu upadljivo odudaraju od držanja atinskih političara i vojskovođa; ili se, opet, kao komični junak ističe neka dobro poznata i ugledna ličnost iz savremenog atinskog života, pa su njena shvatanja i postupci predmet piščeve poruge i satire. Tako je Aristofan, u *Aharnjanima* (Ἀχαρνῆς 425. g. st. e.) i *Vitezovima* (Ἰππῆς 424. g. st. e.), izvrgao ruglu vođu narodne stranke Kleona; u *Oblakinjama* (Νεφέλαι 424. g. st. e.) filozofa Sokrata, koga, neopravdano, prikazuje kao predstavnika sofistike, a u *Žabama* (Βάτραχοι 405. g. st. e.) pesnika Euripida, prebacujući mu da je snizio visoki moralistički ton atičke tragedije. Sam komični zaplet stvarao je pesnik stare atičke *k.* veoma slobodno, puštajući mašti na volju, sve do čiste fantastike, čija je poruka, međutim, ostala uvek jasna i savremena. Obesna i raspusno komična, ali i poetična maštovitost, koja, po duhu, odgovara svetkovinskom okviru atinskog pozorišta, pa i samim (ritualnim) korijenima komedije (u komosu), združila se, tako, u staroj atičkoj *k.* sa oštrom, neposrednom i aktualnom kritikom pojava u atinskom dru-



štvu, koje su nagoveštavale kraj klasičnog i demokratskog razdoblja Atine. Kao i klasična atinska tragedija, i stara antička *k.* duboko je uslovljena upravo tim razdobljem i društvom. Jer, jedan od osnovnih preduslova za razvoj stare antičke *k.* bila je sloboda govora, moguća samo u demokratskoj Atini, gde se, i u doba najtežih ratnih iskušenja, moglo otvoreno i (bar sa scene Dionisovog pozorišta) podrugljivo raspravljati o političkim, društvenim i etičkim pitanjima, kao što su neopravdanost rata koji vode atinski generali, emancipacija žena, relativisanje istine u učenjima sofista, parničarstvo i demagogija, i njihove posledice u vaspitanju omladine i životu zajednice. Prema nekim antičkim svedočanstvima, bilo je pokušaja da se ova sloboda zakonski ograniči. Ali takve zakonske odredbe, ako su stvarno bile prihvaćene, mora da su bile na snazi samo kratko vreme. Kada je za komediografe stvarno postalo teško, ili nemoguće, da pred Atinjanim govore slobodno, to je značilo da je došao i kraj stare antičke *k.* Jer, ona je, istovremeno, bila deo kulturno-političkog pozorišta demokratske Atine i neka vrsta slobodne tribine za političku i socijalnu, kulturnu i književnu kritiku. Do ovog presudnog preokreta došlo je sa konačnim porazom i opadanjem moći atinskog polisa na završetku peloponeskog rata, g. 404. st. e. — 2. *Srednja* (μέση) *komedija* je termin koji se javio tek posle Aristotela, verovatno u helenističkom dobu. Stariji antički teoretičari razlikovali su, isprva, samo *staru* (ἀρχή) i *novu* (νέα) *komediju*. Činjenica je da od stare *k.* neprekinut niz dela vodi do prvog velikog pisca i »tvorca« nove komedije, Menandra (prva *k.* oko 320. g. st. e.). Ali, opadanje političke moći Atine već je oko 400. g. st. e. izazvalo pojavu znatnih promena u sadržini i obliku stare antičke *k.* Stoga i većina modernih istoričara književnosti obuhvata terminom »srednja« komedija dela iz vremena od 400—430. g. st. e. To je razdoblje kada, u Grčkoj, raste uticaj makedonske države, ali, u Atini, Demosten još može da drži svoje besede protiv Filipa Makedonskog. Po imenu poznajemo preko 50 pisaca srednje komedije. Najistaknutiji bili su Aleksid, Anaksandrid, Antifan, Eubul i Timokle. Brojnost njihovih dela svedoči o masovnoj produkciji koja nije bila namenjena samo Atini. Ipak od dela pisaca srednje komedije sačuvani su nam naslovi i fragmenti. U celini imamo jedino tekstove dva dela iz proznog stvaralaštva majstora stare *k.*, Aristofana: *Žene u narodnoj skupštini* (Ἐκκλησιαζουσαι 392. g. st. e.) i *Plutos* (Πλούτος δευτερος

»drugi«, 388. g. st. e.), koja hronološki pripadaju srednjoj *k.* Ova Aristofanova dela već pokazuju promene tipične za dalji razvoj srednje *k.*: politički napad povlači se u drugi plan; neposredno učešće hora u radnji svedeno je na pojednostavljeni oblik parodosa; epirematski agon pretvoren je u glumačku scenu; parabasa nema; horski odeljci su samostalni umeci. Prema svedočanstvu njenog savremenika, Aristotela (umro 322. st. e.), srednja *k.* (koju on naziva »novom«, *Ethica Nic.*, 4, 1128 a 20) napustila je opsceni izraz i skarednosti stare komedije, a komični efekat radije izaziva finim aluzijama i skrivenim značenjem (ὀρθόνοια). Promena je, zaista, uočljiva u jeziku i sadržaju sačuvanih fragmenata i u poznatim naslovima izgubljenih dela. Bogati jezik stare *k.* zamenjuje jednostavniji izraz književno uobličene antičkog govora. Politički napadi još su prisutni u srednjoj *k.*, ali znatno umereniji, kao da nisu izazivali veće zanimanje publike. Postepeno ih potiskuju druge teme (socijalne i privatne). Pažnja se usredsređuje više na opšte nego na individualne crte. Omiljena je parodija na mitske teme, pre svega one obrađene u tragedijama Euripida i Sofokla. Javljaju se sve više naslovi koji ukazuju na zanate, karaktere, tipove. Potpomognut uzorom i uticajem tragedije, naročito Euripidove, strukturalni razvoj komedije, vodio je, čini se, stvaranju komedije sa jedinstvenom i zaokruženom dramskom radnjom (koja nije karakterisala staru komediju). U središtu te, donekle shematizovane, radnje često već stoje motivi tipični za helenističku novu komediju: ljubav, zamena lica, izlaganje deteta, prepoznavanje, sve u okvirima građanskog života. Srednja *k.* prilagodava i svoj spoljni oblik → **komediji intrige**, razvijajući naročito epizodne glumačke scene. Hor, koji je u staroj *k.* bio glavni nosilac ličnog tona i napada, naglo gubi svoju ulogu i više ne učestvuje neposredno u radnji. Čini se da je već u srednjoj *k.* hor nastupao, uglavnom, u → **meduigramama**, koje su razgraničavale glumačke scene. Tekst ovih horskih umetaka (→ **emholimon**) nije nam sačuvan. U rukopisima stajala je samo oznaka »horska partija« (χορῶν), pa nam ni prava priroda ovih horskih odeljaka nije dovoljno jasna. — 3. *Nova* (νέα) *komedija* nastaje postepeno, iz srednje, od koje se ne može odvojiti oštrom hronološkom granicom. Obično se uzima da se *n. k.* javlja oko 320. g. st. e. Njen glavni predstavnik, Atinjanin Menandar (oko 342—291. g. st. e.), prikazao je svoju prvu *k.*, verovatno, 321. g. st. e. Nešto ranije započeli su svoju književnu delatnost Difil iz Sinope (u

Atinu dolazi oko 340. g. st. e.) i dugoveki Filemon (rođen oko 360. g. st. e.), pisci koje, takođe, ubrajamo među najistaknutije predstavnike *n. k.* Problem periodizacije, odn. odvajanja »nove« *k.* od »srednje«, složen je stoga što su nam iz veoma plodnog stvaralaštva Menandra, Difila i Filemona (svaki je napisao oko 100 komedija) sačuvane, u celini ili većim delom, samo dve *k.*, i to obe Menandrove: *Namčor* (Δύσκολος, *Težak čovek*), delo iz piščeve mladosti (tekst je otkriven tek 1957. g.), i gotovo tri četvrtine komedije *Izabrani sud* (Ἐπιτρέποντες, *Arbitraža*). Ova *k.* iz vremena piščeve zrelosti (304. g. st. e.?) nađena je 1905. g., zajedno sa većim odcsecima iz Menandrovih *k.* *Kratko podšisana devojka* (Περικειρομένη), *Devojka sa Sama* (Σάμα) i *Heros* (Ἡρώς). Iz ostalih Menandrovih dela (pisac je izbegavao parodije na mitove) i iz stvaralaštva drugih pisaca *n. k.* (po imenu znamo oko 70 autora) sačuvani su, uglavnom, samo fragmenti. Bliže određivanje karakteristika razvijene *n. k.* pribegava stoga i rekonstrukciji izgubljenih gr. originala. Ta rekonstrukcija, međutim, dobrim delom je hipotetična, naročito kada se odnosi na pojedinih. Zasnovana je, umnogome, na sačuvanim rimskim obradama dela iz *n. k.* (Plaut, Terencije: → **palijata**). Mada se oslanjala na umetničko i kulturno nasleđe Atine 5. i 4. v. st. e., *n. k.* bila je lišena svečarskih, dionisijskih crta stare *k.*, kao što su bučna razuzdanost, opscenost i smela fantastika. Zbog realizma, koji je u njoj uvek, manje ili više, prisutan, nazvana je ogledalom života. *N. k.* je napustila političku satiru, ličnu žaoku, aktualno-istorijsku i lokalnu tematiku stare *k.*, prisutnu, u izvesnoj meri, još i u srednjoj *k.* Atina je, istina, bila mesto radnje u većini dela *n. k.* Ipak, po duhu, *n. k.* bila je kozmopolitska. Ovo odgovara razdoblju → **helenizma**, čija je ona najznačajnija književna tvorevina. *N. k.* je spajala u sebi crte → **komedije karaktera** i → **komedije intrige**. Delimično je bila slična novijoj evropskoj → **građanskoj drami** (mitološke teme samo se izuzetno javljaju u *n. k.*). Usredsredila se na prikazivanje tipičnih likova i scena iz svakidašnjice srednjeg građanskog sloja. Bili su to ljudski tipovi zajednički helenističkim gradovima širom istočnog Sredozemlja: stari i mladi gospodari, naročito škrti ili čangrizavi starci i rasipni, lakomisleni sinovi; njihove slugе, prevejani i snalažljivi građski robovi i njihovi glupi drugovi sa sela; lenji i proždrljivi čankolizi (paraziti); gramzivi svodnici; prepredene (ali ponekad i veliko-dušne) hetere; nesretne, zaljubljene devojke

siromašnog stanja. U Menandrovom delu, koje jedino nešto bliže poznajemo, prikazivanje ovih tipova nadahnuto je težnjom ka objektivnom, empirijskom poznavanju čovekove prirode i oslonjeno je, verovatno, na karakterologiju Aristotelove peripatetičke škole (Teofrastovi *Aristokrati*). Istovremeno, ono nije lišeno humanog razumevanja za ljudske mane i složenost čovekove prirode. Menandar ne slika samo tipove kao predstavnike određenih negativnih osobina. Njegov namčor ili razmetljivac imaju i druge, privlačnije, ljudske crte. A Menandrova *k.* ima, otuda, i jasnu moralističko-didaktičku tendenciju. U formalnom pogledu *n. k.* napustila je → **polimetriju** (karakterističnu za horske odeljke). Hor je, verovatno, gotovo potpuno isključen iz radnje. Nastupao je u međučinovima. Govorni odseci, koji sada sačinjavaju *k.*, po pravilu su u jampskom trimetru ili trohejskom tetrametru. Pored ustaljenih motiva i zapleta, konvencionalni elementi javljaju se i u pojedinim delovima *k.* (npr. u prologu često nastupa neko božanstvo ili neka personifikacija). Moguće je da je *n. k.* dosledno poštovala podelu na 5 činova, koju spomintje Horacije (*Ars Poetica*, 155, 189 i dalje). — 4. U antičkom Rimu i na Italskom poluostrvu (naročito u južnoitalskim predelima i, verovatno, u Etruriji) bilo je, od starine, raznih vrsta poluprovizovanih scenskih lakrdija (→ **atelana**, → **flijačka lakrdija**, možda i → **fescenini**). Rimski *k.*, međutim, nije proizašla iz tih, delimično folklornih, oblika scenskih igara. Kao razvijena literarna vrsta, *k.* je dospela u Rim iz gr. književnosti, oko 240. g. st. e. (zajedno sa tragedijom). Ova, od Grka preuzeta *k.* nastala je kao slobodan prevod i prerada gr. dela iz srednje i nove *k.* Prikazivala je Grke (Atinjane) u njihovoj sredini i odeći, pa je u Rimu obeležena nazivom → **palijata**. Iz bogatog stvaralaštva njenih pisaca (Livije, Andronik, Gnaj Nevije, Enije, Cecilius Statius, Akoilius, Atilius, Licinius Imbreks, Turpilius) sačuvana su nam jedino dela glavnih predstavnika palijate, i to 20 komedija (i oko 100 stihova iz *Vidularije*) od Plauta (T. Makcije Plaut, umro oko 184. g. st. e.) i 6 komedija od Terencija (P. Terencije Afer, umro 159. g. st. e.). Odstupanja palijate od njenih gr. uzora bila su, čini se, najviše posledica → **kontaminacije** raznih uzora. Znamo da je Plaut uvećao udeo muzičke komponente u predstavi (→ **kantika**). Ova crta pripisuje se i ostalim (starijim) piscima palijate, osim Terencija, čija urbana i ugladna komedija ostaje, i u tom pogledu, verna

atičkim uzorima. Veća ugladenost i vernost gr. uzorima, čini se, doprinela je sve manjoj popularnosti palijate u Rimu. Poslednji pisac palijate, Turpilije, umro je 103. g. st. e. Sva njegova dela nosila su (kao i Terencijeva) gr. naslove. Budući da su rimski pisci mogli da unesu u palijatu samo sasvim oskudne lokalno-italske crte, u Rimu se, verovatno već u Terencijevo vreme, javila → **togata**. Ova komedija, koja je prikazivala likove rimskih građana (odevenih u togu), zauzela je značajnije mesto na rimskoj pozornici u 2. polovini 2. v. st. e. Bila je tematski nešto samostalnija od palijate, ali je i sama bila građana po ugledu na palijatu i gr. uzore palijate. Togata je bila kraćeg veka i nije se ozbiljnije afirmisala. Pokušaji literarne obrade popularne → **atelane**, u doba Sule (oko 90. g. st. e.) i → **mima**, u doba Cezara, obeležavaju kraj žive komediografske delatnosti u Rimu, čije je pozorište vezano za republikansko razdoblje. U doba Augusta javila se, istina, još i → **trabeata**. Ovaj pokušaj oživljavanja togate ostao je, međutim, samo izolovani i efemerni eksperimenat, kao i slični docniji pokušaji oživljavanja palijate (početak 2. v. st. e.; Vergilije Romanus, Pomponije Basulus). U carsko doba niži, poluimprovizovani oblici → **mima** i → **pantomima** zavladali su rimskom pozornicom. Pojedine komedije, koje su u to doba sastavljane prema književnim uzorima, verovatno i nisu bile namenjene javnom prikazivanju u pozorištu. Poslednji nama poznati primer takve antičke komedije, *Kukumavko* (*Querolus*, 4–5. v. n.e.), delo anonimnog autora, sastavljeno je u ritmivanoj prozi, verovatno za prikazivanje na nekoj privatnoj gozbi. Ova komedija, oslonjena na Plautovu palijatu *Čup* (*Aulularia*), nagoveštava srednji vek mešavinom komičnih scena i rasprava o religiozno-filozofskim temama.

Lit.: P. Mazon, *Essai sur la composition des comédies d'Aristophane*, 1905; A. Wilhelm, *Urkunden dramatischer Aufführungen in Athen*, 1906; Ph. Legend, *Daos*, 1910; E. Fraenkel, *Plautinische Studien in Plautus*, 1922; F. Wehrli, *Motivstudien zur griechischen Komödie*, 1936; H. Herter, *Vom dionysischen Tanz zum komischen Spiel*, 1947; M. Pohlenz, »Die Entstehung der attischen Komödie«, *Nachträge der Akademie zu Göttingen Philologisch-historische Klasse*, 1949; M. H. Бурић, *Историја хеленске књижевности*, 1951; V. Ehrenberg, *The People of Aristophanes*, 1951; G. Duckworth, *The Nature of Roman Comedy*, 1952; A. W. Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*, 1953; T. B. L. Webster, *Studies in Later Greek Comedy*, 1953; G. Méautis, *Le crépuscule d'Athènes et Ménandre*, 1954; L. Radermacher, »Aristophanes Frösche«, *Sitzberichte der Oesterreichischen Akademie, Philologisch-historische Klasse*, 198/4, 1954; B. B. Го-

ловня, *Аристофан*, 1955; Oe. Lindberger, »The transformations of Amphitryon«, *Acta Universitatis Stockholmiensis* 1, 1956; A. Thierfelder, »Römische Komödie«, *Gymnasium*, 1956, 63; K. Lever, *The Art of Greek Comedy*, 1956; E. Paratore, *Storia del teatro latino*, 1957; K. J. Dover, *Lustrum*, 1957, 2; M. Neumann, *Die poetische Gerechtigkeit in der neuen Komödie*, 1958; Th. Gelzer, »Tradition und Neuschöpfung in der Dramaturgie des Aristophanes«, *Antike und Abendland*, 1959, 8; F. Quadlbauer, »Die Dichter der griechischen Komödie in literarischen Urteil der Antike«, *Wiener Studien*, 1960, 73; T. B. L. Webster, »Monuments illustrating Old and Middle Comedy«, *Institut of Classical Studies. Bull. Supplement*, 1960, 9; Th. Gelzer, *Der epirrhematische Agon bei Aristophanes*, 1960; L. Breitholz, *Die dorische Farce*, 1960; T. B. L. Webster, *Studies in Menander*, 1960; F. M. Cornford, *The Origin of Attic Comedy*, 1961; M. Bieber, *The History of the Greek and Roman Theater*, 1961; C. F. Russo, *Aristofane autore di teatro*, 1962; E. Fraenkel, *Beobachtungen zu Aristophanes*, 1962; A. W. Pickard-Cambridge, *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, 1962<sup>2</sup>; M. Будимир—М. Флашар, *Преглед римске књижевности*, 1963; W. Beare, *The Roman Stage*, 1968<sup>3</sup>; E. W. Handley, *The Dyskolos of Menander*, 1965; D. R. Dudley—T. A. Dorey, ed. *Roman — drama*, zb., 1965; Б. Стевановић, *Историја хеленске књижевности од Александра*, 1968; D. Grlić, *O komediji i komičnom*, 1972. M.F.

**KOMEDIJA DE KAPA-I-ESPADA** → **Comedia de capa y espada**

**KOMEDIJA DE RUIDO** → **Comedia de ruido**

**KOMEDIJA INTRIGE** — Vrsta komedije u kojoj → **zaplet** ima prevagu nad ostalim kompozicionim načelima. S obzirom da joj je prvenstvena svrha da razveseli i zabavi, čak i po cenu pristojnosti, svrstava se u kategoriju tzv. »niske komedije«. Njena komika, dobroćudna i bezazlena, posledica je iznenađenja koje izazivaju nepredvidljivi, nagli obrti vešto vođenog, po pravilu razgranatog zapleta. Suština *k. i.* zapravo su neočekivane situacije u koje lica dospevaju usled okolnosti poznatih gledaocu, ali ne i junakovim suigračima (spletka, nesporazum, prerušavanje, neobaveštenost, nesnalazljivost, itd.). Otuđa je *k. i.* najčešće isto što i → **komedija situacije**. Komika intrige se pojavljuje već u Grčkoj i Rimu (→ **komedija, antička**), a posebno je izražena kod Plauta (3–2. v. p.n.e.). U doba renesanse veoma je omiljena u Engleskoj (šekspir, *Komedija zabuna*) i u Španiji (→ **Comedia de capa y espada** i → **Comedia de ruido**). U Francuskoj 19. v. doživljava procvat zahvaljujući brojnim piscima (E. Skrib, E. Labiš, Ogie, Sardu, itd.). Pišu je i H. Klajst, G. Hauptman i G.

Kajzer, ali u sprezi s drugim vrstama komedije i → **satirom**. U najčistijem obliku komika intrige je zastupljena u → **farsi** i → **vodvilju**. Kod nas je *k. i.* najpredanije negovao K. Trifković (*Ljubavno pismo, Čestitam*), a u manjoj ili većoj meri sreće se i kod drugih pisaca.

Lit.: K. Knorr, *Wesen und Funktion des Intriganten*, 1951. T.V.

**KOMEDIJA KARAKTERA** — Vrsta komedije u kojoj komični junak, izvesnim preuveličanim, najčešće negativnim osobinama (škr-tost, hvalisavost, nadriučnost, uobraženost, častoljubivost, kačiperstvo, itd.), ima prevagu nad drugim načelima dramske kompozicije. Komično dejstvo *k. k.* proističe po pravilu iz suočavanja komičnog junaka sa likovima koji se koriste njegovom karakternom osobenošću u stvaranju zapleta. Kako ne želi da samo nasmeje i zabavi, već i da pouči, i kako retko pribegava vulgarnostima, *k. k.* se svrstava u tzv. »visoku komediju«. Sreće se još u antičkoj Grčkoj, kod Aristofana (→ **komedija, antička**) da bi je pisci »nove antičke komedije«, a poglavito Menander (4–3. v. p.n.e.) dalje razvili ustanovljavanjem niza komičnih tipova, od kojih su mnogi prešli u trajno nasleđe potonje komedije. Posle Plauta (3–2. v. p.n.e.) i Terencija (2. v. p.n.e.), najznatnijih njenih pisaca u starome Rimu, *k. k.* doživljava obnovu u → **commedia dell' arte** (16–17. v.) i kod renesansnih pisaca: B. Džonsona (→ **komedija naravi**) i V. Šekspira (*Ukročena gopud*). Procvat doživljava u 17. v. s Molijerom (*Tyrđica, Tartif, Gradanin plemić, Uobraženi bolesnik*), a u Nemačkoj je prihvataju u 18. v. (Lesing, i dr.). Kod nas su najistaknutiji predstavnici Martin Držić (*Skup, Mande*), J. Sterija Popović (*Pokondirena tikva, Kir Janja, Zla žena, Laža i paralaža*) i B. Nušić (*Narodni poslanik, Gospoda ministarka*).

Lit.: E. Levi, *Il comico di carattere da Teofrasto a Pirandello*, 1959; H. Steinmetz, *Komödie der Aufklärung*, 1966. T.V.

**KOMEDIJA NARAVI** (fr. *comédie des mœurs*) — Vrsta komedije koja ismeva shvatanja, običaje, navike, itd. jedne društvene grupe, epohe ili generacije. Spada u kategoriju »više komedije«, jer namera joj je »da ispravi socijalne apsurdnosti« (Molijer). Zaplet *k. n.* često je nerealističan i zamršen, važniji no komična lica, koja su retko individualizovana. Zaplet i lica u *k. n.* stvaraju atmosferu podsmeha, koji vrlo često ima oštricu socijalne → **satire**; otuda se *k. n.* naziva i *društvena komedija*. U staroj Grčkoj se sreće kod Aristofana (5–4 v.

p.n.e.) i Menandera (4–3. v. p.n.e.), a u starome Rimu kod Plauta (3–2. v. p.n.e.) i Terencija (2. v. p.n.e.). Zastupljena je i u srednjem veku (u → **pokladnim igrama**) i → **renesansi**. Utemeljivač nove *k. n.* je Molijer (17. v.) koji je nizom svojih ostvarenja približava životu (*Učene žene, Smešne precioze*, i dr.). U Engleskoj doba restauracije (druga pol. 18. v.) doživljava procvat pod nazivom »Comedy of Wit« (komedija duhovitosti), kasnije nazvana »Old Comedy« (stara komedija), naročito u delima R. B. Šeridana (*Škola ogovaranja*, i dr.). Često se oslanja i na sentimentalnu komediju (→ **plačljiva komedija**). U novije vreme s uspehom je neguju kod Engleza O. Vajld, B. Šo, kod Rusa Gogolj, Ostrovski, kod Nemaca K. Šternhajm, kod Amerikanaca E. Rajs i dr. Često se služi i sredstvima drugih vrsta komedije i satirom. Kod nas je zastupljena u delu J. Sterije Popovića (*Rodoljupci, Beograd nekad i sad, Ženidba i udadba*), B. Nušića (*Dr, Ožalošćena porodica, Ujež*), a u najnovije vreme kod Aleksandra Popovića.

Lit.: J. J. Weiss: *Le Théâtre et les Mœurs*, b.g. T.V.

## KOMEDIJA OBIČAJA → Komedija naravi

**KOMEDIJA RESTAURACIJE** (eng. *Restoration comedy*) — U istoriji engleske književnosti naziv označava tip komedije kakav je cvetao u doba od 1660. (tj. od restauracije monarhije Stjuarta) do oko 1700. g. *K. r.* se obraćala dvorskoj i plemićkoj publici Londona, koja je i pored privremene pobeđe plemstva nad građanstvom gubila ideale i iluzije, demoralizovala se, iz koje su proizlazila hedonistička, cinična i skeptična nastrojenja. *K. r.* odgovara takvom stavu prema životu: njen predmet gotovo isključivo ljubavna osvajanja mladih plemića, ljubavne i bračne intrige i prevare i sl., a stav njenih autora prema toj tematici često je ciničan, pa i pornografski. S jedne strane *k. r.* ima elemente → **komedije intrige**, s druge, elemente → **komedije naravi**, jer su sporedni likovi satirično prikazani društveni tipovi: glupi muž, hvalisavi »galant«, neotesani seoski plemić, itd. Istoričari obično i svrstavaju *k. r.* u komedije naravi. Međutim, možda bi joj najbolje pristajao naziv »komedija konverzacije«, jer je njena najveća vrednost u vanrednoj duhovitosti dijaloga, punog efektnog paradoksa i ironije. Upravo tom svojom crtom *k. r.* je osvajala i kasniju publiku i uticala na kasnije komediografe (Šeridana u 18. v., Vajlda i Šoa u 19–20). Najbolji su autori *k. r.* Kongriv (1670–1729), čije je naj-

bolje delo *Tako je to u svetu* (*The Way of the World*), 1700, i Vičerli (1640–1716).

Lit.: B. Dobré, *Restoration Comedy*, 1924; A. Nicoll, *A History of Restoration Drama*, 1952.

D.Pu.

**KOMEDIJA SITUACIJE** – Oznaka za vrstu komedije čija komika, za razliku od komike → **komedije karaktera** i → **komedije naravi**, izvire iz brižljivo pripremanih situacija u koje dospevaju komična lica. Glavni pokretač radnje u *k. s.* često je neka dvojna situacija, koja se ponavlja u različitim oblicima i stepenima intenziteta, i koju gledalac prozire od početka, a komična lica tek na završetku. S obzirom da je osnovno sredstvo za građenje *k. s.* zaplet, ona se najčešće poistovećuje sa → **komedijom intrige**. T.V.

**KOMEDIOGRAF** (gr. κωμωδιογράφος) – Pisac → **komedija** za razliku od → **tragedio-grafa**, pisca tragedija. Prvi komediografi javili su se u staroj Grčkoj, najpre kao pisci antičke komedije, zatim kao pisci prelazne srednje antičke komedije i na kraju kao autori novo antičke komedije, među kojima je bilo izrazitih pisaca i → **komedije karaktera** i → **komedije situacije**. U širem smislu, komediografi su i pisci malih komičnih → **dramskih žanrova** (→ **mima**, → **farse** i sl.).

Lit.: → **Komedija**.

S.B.

**KOMENTAR** (lat. *commentarius* – zapisnik, podsetnik). – reč je kalkirani prevod gr. ὑπόμνημα, i označavala je službene beleške državnih službenika. U prenesenom značenju počeli su je upotrebljavati oni koji su beležili svoje uspomene kao osnovni materijal za docnije pisanje istorije (Sula, Ciceron, Cezar). Cezarovi *k.* o građanskom i galskom ratu su nesumnjivo stilski osmišljeno delo, u kojem se dosledno neguje jednostavno izlaganje, precizan izraz i izvesna težnja ka objektivnom, nepristrasnom iznošenju činjenica. Kao takvi, njegovi su *k.* postali školski uzor lat. proze, i jedan od osnovnih školskih tekstova u humanističkom obrazovanju. U filološkom smislu, *k.* označava stručne beleške (ponekad čitave studije) uz stare ili suvremene tekstove. Ovakav tip *k.* razvio se u poznom → **helenizmu** i u čitavom antičkom svetu u doba rim. carstva, u početke ima u ranoj helenističkoj filologiji (v. → **afeksandrijska škola**). Bili su većinom gramatički (v. → **gramatičari**), ali je bilo i *k.* stilističkog tipa, ili kontekstualnih objašnjenja (npr. uz filozofske ili dramske tekstove). Sem ovakvog, stručno shvaćenog *k.*, u modernoj

književnosti je *k.* čest postupak destrukcije žanra i simptom tzv. → **otvorenog dela**.

Lit.: F. Bömer, »Der Commentarius«, *Hermes* 81, 1953, 210–250.

S.S.

**KOMIČNA EPIKA** – Pojam označava onu vrst epike koja se služi unutrašnjom neskladnošću između sadržaja i forme. Konflikt do kojega dolazi komičan je ili zbog nepodudaranja ozbiljna ili pompezna sadržaja s prozaičnim ili trivijalnim oblikom → **travestija** ili zbog neusklađenosti svečane umjetničke forme i neznatnog sadržaja (→ **parodija**). Stilski rekviziti (zazivanje je tome, usporedbe, retorične figure, dijaloz i muze slično) i tipične scene (masovne ljudske scene, savjet bogova, bitke), što je bilo karakteristično za klasičnu predodžbu epa, djelovalo je u zajedništvu s trivijalnim sadržajem komično. Opisana je struktura komične epike sama po sebi otvorila mogućnost da u nju uđu i elementi → **satire**, što se, doista, i dogodilo, pa neki teoretičari *k. e.* zovu i satiričnom. Po tom shvaćanju spada u ovu vrstu i *Don Žuan* engleskoga romantičara Bajrona. Prvi je primjer komične epike poznat iz antičkog razdoblja. Riječ je o parodiji *Ilijade* pod naslovom *Butrahomiomahia* (*Boj žaba s miševima*); tekst su neki istraživači pripisivali Homeru, iako je, inače, anoniman i nije nastao prije 6. ili 5. stoljeća prije n.e. Viteški ep parodiran je krajem 14. stoljeća u djelu *Prsten* (*Ring*) švicarskog autora H. Vitenvajlera, koji je seosku svadbu opremio s turnirima i običajima feudalnoga društvenog sloja. Kontinuiraniji razvoj, ipak, počinje tek od renesanse dalje. U talijanskoj književnosti djelomično se može govoriti o komičnoj epici već kod L. Ariosta (*Bijesni Orlando*, od 1516) a u izraženijoj formi u A. Tasonijevom djelu *La secchia rapita* (*Oteto vedro*), 1662, gdje se opisuje rat Bolonje i Modene što ga je izazvala krađa jednoga drvenog vedra. U francusku književnost komičnu epiku uvodi N. Boalo svojim tekstom *Le lutrin* (*Nalouj*), 1674 i 1683; posrijedi je borba između dvije crkvene stranke za klturu u pariškoj crkvi *La Sen Šapel* (*La Saint-Chapelle*). Na francuski se primjer neposredno nadovezuje Englez A. Pop s tekstom *The Rape of the Lock* (*Otmica vitice*), 1712 i 1714. Umjesto ugrabljene Helene pojavljuje se ukradena vitica koju je aristokratkinji oteo mladi lord. Ta je tema obradena s toliko elegancije i duha da čini vrh spomenute epske mogućnosti. S druge strane, u engleskoj tradiciji *k. e.*, u kojoj su se pjesnici grubo razračunavali sa svojim književnim i političkim protivnicima (Dž. Drajden, *Mac Flecknoe*, –

*Mak Flekno*, 1682), pisano je Popovo djelo *Dunciad* (*Dansijada*, komički ep o budalama) 1728, u kome se Pop obračunava sa svojim kritičarem Teobaldom i pjesnikom Siberom. Parodiranje je klasične mitologije naišlo na veliki odjek među Nijemcima, naročito uspješno kod M. A. Timela u proznom djelu *Wilhelmine* (*Vilhelmína*) koja je u prijevodima poznata Francuzima, Talijanima, Rusima i Holanđanima. Prema navedenim podacima očito je da je vrijeme komične epike povezano s duhovno-povijesnim ambijentom renesanse i sredine 18. stoljeća (rokoko, racionalizam i predromantizam). Za ta je razdoblja značajno postojanje dviju epskih vrsta koje se u suštini isključuju: komičnoga i ozbiljnog. Sintezu među njima našao je jedino K. M. Viland *Musarion*, 1768, i *Neuen Amadis* (*Novi Amadis*), 1771. Definitivan je kraj komične epike označen s *Jobsiadom* (1784 i 1799) K. A. Kortuma. Sve što je slijedilo pripada drugim vrstama književnosti. Komična se epika raspada u čistu parodiju ili travestiju, kao što je to već slučaj s Kortumom; u tom obliku naročito je poznata travestijsko-parodična *Aeneas* (*Eneida*), 1783, J. A. Blumauera, koja je prodrila i među slavenske narode i kod njih pobudila određene odjeke. U slovenskoj je književnosti pod tom formalnom pobudom nastao kraći ep S. Jenka pod naslovom *Ognjeplamtič* (1855) koji ismijava epove romantičnoga razdoblja ili *Bezimena B. Radičevića*, u kojoj je komično-satirično prikazano odnarodavanje i banaliziranje mladih srpskih školaraca u urbanoj tuđinskoj sredini. Druga je mogućnost preuzimanje humorističkih zgoda u okvir → **romana**, → **novela** ili → **pripovijetke**. To se događalo osobito u drugoj polovici 19. a nešto manje i u 20. stoljeću. V. i → **herojsko-komični ep**; → **epilij**.

Lit.: R. P. Bond, *English Burlesque Poetry*, 1932; J. Jack, *Augustan Satire*, 1660–1750, 1952; K. Schmidt, *Vorstudien zu einer Geschichte des komischen Epos*, 1953; U. Broich, *Studien zum komischen Epos*, 1968. J.P.

**KOMIČNO** — Pojava koju obično ocjenjujemo prema reakciji smijeha koju izaziva. Relativizam komičnoga očituje se naročito u izvanknjiževnoj sferi, gdje se, ako nije rezultat smišljene akcije (npr. oponašanja), javlja nepredviđeno, slučajno: najčešće kao posljedica određenih okolnosti u čovjekovu susretu s mehaničkim nepogodama ili okolnosti izazvanih zabunom (tzv. situaciona komika), nadalje kao učinak neke jezične devijacije (jezična komika). Subjektivna reakcija na objek-

tivan čin složena je i ovisi o raznim faktorima i kako iskustvo uči da nema situacija koje su uvijek i za svakoga smiješne, analiza komičnoga mora uzeti u obzir faktore ovisne o uvjetima, o uzrastu, socijalnom statusu onoga koji komiku doživljava, o općem kulturnom nivou (povijesna uvjetovanost komike) itd. (Usp. Geteovu misao da se ljudi razlikuju po onomu što im je smiješno.) Psihološka teorija smijeha već odavna upozorava na raznovrsnost impulsa prisutnih u toj ljudskoj reakciji: na očitovanje sublimirane zlobe, ali i na doživljaj slobode u času kad se spoznaje relativnost određenih društvenih normi. Dok je tragičnost teško zamisliti bez nekih čvrstih vrijednosnih postulata, *k.* je bez sumnje određena kategorijom relativnosti. Ta se relativnost manifestira u nekoj temeljnoj opreci (kontrastu), u nekom protivrječju ili iznenadnom obratu. Tako Kant smatra da *k.* izvire iz naglog obrata koji vara naša očekivanja, ali nas u isti mah rješava neke tjeskobne napetosti. Opreku, odn. inkongruenciju naglašava i Šopenhauer: *k.* je za njega opažaj nesklada između apstrakcije (postulirane vrijednosti) i stvarnosti, i to u korist stvarnosti; *k.* je stoga pobjeda faktičnog stanja nad zamišljenim, a to izaziva zadovoljstvo, jer je »prosto opažanje čovjeku po prirodi bliže nego apstraktno mišljenje«. Na srodan način *k.* tumači Frojd. U Bergsonovoj duhovitoj analizi komike također se ističe kontrast, ali uz konkretizaciju kojom autor povezuje očitovanja komike na raznorodnim područjima. Bergsonova je osnovna teza da na smijeh potiče sve što u danom trenutku djeluje mehanički, neprirодно i sapeto: karikirano oponašanje, nefunkcionalno ponavljanje nekih kretanja i radnji, sve što predočuje trenutnu prevlast mehanizma nad živom, slobodnom individualnošću. Komično je na isti način zbivanje u kojemu se neočekivano ispoljava fizička priroda čovjekova, u času kad je namjera intelektualna (govornik koji u zanosu misli kihne, i sl.). Sve definicije komičnoga ističu kontrast; ali treba dodati da raspon ne smije biti suviše velik; obrat koji ozbiljno ugrožava objekat komike prelazi granice u kojima je smijeh prihvatljiv. Uobičajena reakcija pretpostavlja u pravilu neutralan odnos promatračev prema objektu; ako je taj odnos obilježen nekim fiksiranim čuvstvom (npr. žaljenjem prema bespomoćnoj ili jadnoj osobi), smijehu nema mjesta. Isto vrijedi za većinu društvenih implikacija komike. — *K.* javlja se metaforički u Marksovim povijesnim razmatranjima (usp. *Uvod u Kritiku Hegelove filozofije prava*) kao elemenat suda o hist. razdobljima u kojima

politika ima značaj reakcionarne reprize. — Kao predmet umjetničke intencije *k.* je estetička kategorija suprotna → **tragičnom**, koja se javlja u nekim književnim žanrovima, napose u → **komediji**. U strukturama pojedinih djela mogu elementi komike biti zastupljeni u različitim omjerima. Najčešće, ipak, dominira situaciona komika (u nekim tipovima komedije, npr. u lakrdiji) i jezična *k.* (u sitnim proznim oblicima).

Lit.: T. Lipps, *Komik und Humor*, 1898; H. Bergson, »Le rire«, *Essai sur la signification du comique*, 1901; S. Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, 1905; H. Plessner, *Lachen und Weinen*, 1950; G. Baum, *Humor und Satire in der bürgerlichen Aesthetik*, 1959; W. Hirsch, *Das Wesen des Komischen*, 1960; M. C. Swabey, *Comic Laughter*, 1961; B. N. Schilling, *The Comic Spirit*, 1965; D. Grlić, *O komediji i komičnom*, 1972; St. Cmelic: »Tri teorije smeha«, *Savremenik*, 1957, 11; N. Hartman, *Estetika*, (naš prev.) 1968; E. Kris, *Psihoanalitička istraživanja umetnosti*, (naš prev.) 1970; R. Grimm, *Wesen und Formen des Komischen im Drama*, 1975; W. Preisendanz, *Das Komische*, 1976; M. Bahtin, *Sivaralaštvo Fransoa Rablea*, 1978 (prev.). V.Ž.

**KOMIKS** (eng. *comic strips*) → **Slikovnica**, → **Strip**

**KOMOS** (gr. κῶμος) — Vesela i raspusna povorka vinopija-svečara u starogrčkoj Atici, koja je, posle gozbi, prilikom svadbenih svečanosti i o praznicima (naročito u kultu boga Dionisa), obilazila naselja, pevajući uz pratnju muzike, rugajući se i zbijajući šale. Horski elementi stare atičke komedije (→ **komedija**, **antička**) proizašli su, najverovatnije, iz *k.* M.F.

**KOMPARATIVNA KNJIŽEVNOST** (fr. *littérature comparée*, eng. *comparative literature*, nem. *vergleichende Literaturwissenschaft*, ital. *letteratura comparata*) — Književnoistorijska i književnokritička disciplina koja se bavi izučavanjem književnosti pomoću poredjenja jednog dela, autora ili književnog pokreta sa drugim, poglavito izvan granica jedne nacionalne kulture, kao i poredjenjem književnosti sa drugim sferama ljudskog izražavanja (sa likovnim umetnostima, muzikom, filozofijom, istorijom, itd.). U širem, filozofskom smislu, komparativnom metodom se već služi Leonardo da Vinči (*Paragone*, kraj 15. v.) a na sistematski način Lesing (*Laokoon*, 1766). Međutim, tek pod uticajem komparativnih izučavanja u prirodnim i društvenim naukama ovaj kritički metod početkom 19. v. u Francuskoj prerasta u književno naučnu disciplinu. Metodski, *k. k.*

pretpostavlja mogućnost objedinjavanja različitih kritičkih pristupa (psihološkog, istorijskog, strukturalističkog itd.) na osnovu raznih vidova istorijske povezanosti ili teorijskih analogija jedinica poredanja. Osnovni ciljevi *k. k.* su: 1) ispitivanje »istorije međunarodnih književnih veza« (M. F. Gijon), utvrđivanje »zajedničkih horizontalnih pokreta koji deluju u određenom istorijskom trenutku na vertikalne konstante nacionalnih obeležja umetnosti« (H. Hacfeld) i 3) dublje razumevanje književnosti pomoću uspostavljanja »mosta između organski povezanih ali fizički odvojenih oblasti ljudskog stvaralaštva« (H. H. Remak). U tom smislu *k. k.* podrazumeva izučavanje širokog spektra pojava, od tokova međunarodnog književnog kozmopolitizma (naročito u Francuskoj), preko istorije književnih tema i motiva (naročito u Nemačkoj, tzv. *Stoffgeschichte*), do ispitivanja prirode književnih formi i načela književne strukture kao sistema ljudskog i umetničkog izražavanja (naročito u SAD). Da bi suzio ovako široko značenje termina, Pol Van Tiegem je 1931. uspostavio distinkciju između *k. k.* (*littérature comparée*) kao discipline koja izučava odnose između dve nacionalne književnosti i → **opšte književnosti** (*littérature générale*), u čiji domen ulaze »činjenice književnog reda koje istovremeno pripadaju nekoliko književnostima«. (P. Van Tiegem: *La Littérature comparée*). Međutim, novi termin nije dobio široku upotrebu, tako da, izuzev u SAD, gde se značenje termina prostire i izvan granica književnosti, *k. k.* danas podrazumeva »analitički opis, metodsko i diferencijalno poredenje interlingvističkih ili interkulturnih književnih fenomena pomoću istorije, kritike i filozofije, u cilju potpunijeg razumevanja književnosti kao specifične funkcije ljudskog duha« (K. Pišoa, A. M. Ruso).

Lit.: Paul Van Tiegem: *La Littérature comparée*, 1931; N. P. Stallknecht, H. Frenz, *Comparative Literature: Method and Perspective*, 1961; Cl. Pichois, A. M. Rousseau, *La Littérature comparée*, 1967; J. B. Corstius, *Introduction to the Comparative Study of Literature*, 1968; U. Weisstein, *Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft*, 1968; Z. Konstantinović, »O savremenim teorijama o uporednom proučavanju književnosti«, *Uporedna istraživanja*, I, 1976; Isti, »Vergleichende Literatur«, in *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, IV, 1982; В. Костић, »О примени компаративног метода у проучавању књижевности ренесансе«, *Филолошки преглед*, 1975, 3 - 4; G. Eror, »La littérature comparée« u shvatanjima njenih utemeljivača, *Филолошки преглед*, 1976, 1 - 4. N.K.

**KOMPILACIJA** (lat. *compilatio* – krađa) – Delo koje nema stvaralačke originalnosti nego je nastalo pabirčenjem iz drugih dela bez sintetičkog objedinjenja. B.M.

**KOMPJUTERSKA POEZIJA** – Ideja da se i kompjuteri koriste za stvaranje umetničkih dela donekle je logičan nastavak situacije koja postoji otkako se, zahvaljujući tehničkim sredstvima, ovakva dela mogu reprodukovati u neograničenom broju. Pogotovu je pronalazak autotipije krajem prošloga veka morao izazvati utisak da se ona mogu rastaviti na pojednostavljene elementarne strukture. Pri tome intenzivnije grupacije većih tačaka daju tamnije tonove, dok manje tačke i uz to ređe grupisane proizvode svetlije tonove. Uporedo sa tehničkim usavršavanjem pri reprodukovanju slika, i kod umetnika se javljaju tendencije da stvaraju svoja dela na sastavne činioce. Ovo je slučaj najpre sa poentilistima, kasnije kod P. Klea, a u naše vreme ovakve tendencije su prisutne u delima predstavnika pop-arta, u delima permutacionista i zastupnika kinetičke umetnosti. Svakako da i situacija u kojoj živi savremeni čovek, kada mu se preko televizije u skupinama tačkica prenose žive slike iz celoga sveta i kada mu je u najsavršenijim reprodukcijama dostupan svaki original, donekle doprinosi izvesnoj spremnosti da se pokaže interesovanje i za ostvarenja za koja se sve do sada smatralo da moraju biti proizvod ljudske ruke i ljudskog uma. Kompjuter kao sistem koji prerađuje informacije na taj način što ih materijalizuje u određenom rasporedu pomoću znakova (brojeva, slova ili simbola), napaja se elementima ili podacima koji se unose u obliku registara. Rad kompjutera odvija se na taj način što se elementi iz jednog registra prebacuju u druge registre, po određenom programu, koji sadrži redosled radnji koje kompjuter treba da obavi radi ispunjenja dobivenog zadatka. Kako se operacije (razne permutacije i kombinacije) izvode u milionitim delovima sekunde, ljudski mozak nije u stanju da ih prati i prima, i ovaj višak informacija zove se *redundanca*, pa je potrebno predvideti i tzv. optimiranje, koje će obezbediti korisniku kompjutera one informacije koje su za njega nove. Pošto je kompjuter našao primenu kod mašina za prevodenje (gde još nije ostvareno kreativno prevodenje već se prevodi preko mehaničkih jezika: kobola, algola, fortrana i sl.) i pošto se počeo koristiti za analizu literarnih tekstova (iznalazjenje frekventnosti upotrebe pojedinih reči, glasova i sintaksičkih struktura, evidentiranje tema i sl.) pristupilo se

i pokušajima proizvodnje literarnih tekstova, programirano ili potpuno proizvoljno. Danas postoje kompjuterski romani i kompjuterska poezija, zanimljivi kao eksperimenat, no jedino kao eksperimenat. Posebnu mogućnost, na koju je ukazao M. Benze, predstavlja proizvodnja tekstova od tipografskih znakova raspoređenih na način koji ostvaruje izvesnu estetsku formu izazivajući pri tome simboličke ili literarne evokacije. Ova vrsta kompjuterske poezije dodiruje se sa → **konkretnom poezijom**.

Lit.: A. A. Moles, *Art et ordinateur*, 1971.

Z.K.

## KOMPLEKSNA RIMA → Rima

**KOMPOZICIJA** (lat. *compositio* – uređivanje, sređivanje) – Način na koji se različiti elementi književnog dela (dogadjaji, likovi, situacije, teme, motivi) povezuju u jedinstvenu umešničku celinu. U razmatranju *k.* oduvek se postavljaju dve osnovne vrste pitanja: 1. redosleda i dinamičnosti kao osnovnih aspekata organizacije grade u književnom delu; 2. tehnike saopštavanja svojstvene određenim književnim rodovima, odnosno prirode i svrhe određene vrste književnog iskaza. Isprepletenost ovih u osnovi različitih pitanja ogleda se kako u antičkim tako i u savremenim razmatranjima problema *k.* Grčki teoretičari su razlikovali dve vrste književne *k.*: pesništvo (koje umetničkim stvaranjem pruža uživanje) i besedništvo (koje, baveći se sferom ljudskog mišljenja, usmerava delovanje). Aristotel je nagovestio i treću vrstu: naučno izlaganje, čija je svrha da proširi znanje (*O pesničkoj umetnosti*, I, IX). No Horacije je pod pitanjem *k.* podrazumevao pre svega problem redosleda i dinamičnosti radnje ističući da je najbolja ona *k.* koja smesta uvodi čitaoca → **in medias res** (u središte radnje). U renesansnim poetikama pitanje *k.* postavlja se prevashodno u vezi sa načelom jedinstva mesta, radnje i vremena koje postaje teoretsko merilo valjanosti *k.* u drami. Shvatanje *k.* kao pitanja tehnike, prirode i svrhe književnog kazivanja zadržalo se i u mnogim novijim retorikama koje obično, imajući u vidu uglavnom prozu, razlikuju četiri vrste *k.* Prvo, *izlaganje* (ekspozicija) kojim se služi proza čija je svrha definisanje, uopštavanje, saopštavanje ideja i načela; drugo, *dokazivanje* (argumentacija) kao *k.* onih spisa u kojima pisac izlaže svoj stav prema nekom pitanju s namerom da ga i čitalac usvoji ili da se pokrene na delovanje u saglasnosti s takvim stavom; treće, *opisivanje* (deskripcija) kao karakteristična *k.* proze koja govori o onome što se može opažati pomoću čula; i četvrto, *pri-*



*povedanje* (naracija) koje govori o stvarnim ili izmišljenim događajima iznoseći ih u određenom vremenskom redosledu. U sličnom pravcu i novija razmatranja epa i drame često podrazumevaju da je *k.* skup formalnih neminovnosti pojedinih književnih rodova. Tako Vratović i Zorić ističu izveštaj, razgovor i opisivanje kao tri osnovna plana stilske *k.* u epici (Petre, Škreb, *Uvod u književnost*), dok Živković govori o jedinstvu radnje kao »osnovnom kompozicionom zahtevu u dramici« (*Teorija književnosti*). S druge strane, pojava romana kao književne vrste koja se može služiti svakom tehnikom kazivanja, a u novije vreme i sasvim slobodno uspostavljati svoje unutrašnje redoslede, usmerila je raspravljanje o *k.* i u nekim drugačijim pravcima. Teoretske postavke koje, prema kompozicionoj osnovi, razlikuju stepenasto, prstenasto i paralelno građene romane, ili pak romane čije kompoziciono jezgro predstavlja zbivanje, lik ili prostor, kao i podele na → **roman-reku** i roman-sumu nisu se pokazale ni dovoljno teoretski održive niti analitički korisne kao što su vekovima bila formalna kompoziciona određenja drame ili epa. Zato je i danas moguće isticati čvrstinu *k.* kao značajno svojstvo nekog epa ili drame, dok se razuzdenost, sveobuhvatnost, pa čak i »amorfnost« romana obično smatraju njegovim najvažnijim kompozicionim odlikama. Ovakve razlike upućuju na posmatranje *k.* pre svega kao funkcije prirode i umetničkih mogućnosti određenog materijala, a ispitivanje u ovom pravcu ne vodi toliko uspostavljanju nekih opštih zakonitosti unutar pojedinih književnih rodova koliko otkrivanju umetničkih razloga i efekata određenog rasporeda i načina saopštavanja građe. U novije vreme ruski formalisti su uveli pojam → **motivacije**, koji može uspešno da zameni pojam *k.*, ili da ga konkretnije dopuni.

Lit.: F. Marković, *Razvoj i sustav obćenite estetičke*, 1903; B. Seuffert, »Beobachtungen über dichterische Komposition«, *Germanisch-romanische Monatschrift*, 1911<sup>4</sup>; O. Walzel, *Die künstlerische Form des Dichtwerks*, 1916; isti, *Wechselseitige Erhellung der Künste*, 1917; isti, *Gehalt und Gestalt*, 1923; T. S. Eliot, »Ulysses, Order and Myth«, *Dial*, November, 1923; Л. И. Тимофеев, *Теория књижевности*, 1950 (prev.); A. Tibode, *Razmišljanja o romanu*, 1955 (prev.); R. Konstantinović, »Alber Tibode i kompozicija romana«, *Naš vesnik*, 1955, 82; F. Petre i Z. Škreb, *Uvod u književnost*, 1969; D. Živković, *Teorija književnosti*, 1969; Aristotel, *O pesničkoj umetnosti*, 1969 (prev.); B. A. Uspenskij, *Poetik der Komposition*, 1975. → **Struktura**. S.K.

**KOMUNIKACIJA** — Savremena nauka o književnosti ističe u analizi literarnih procesa

pre svega *k.* i → **recepciju**. Zamisao o komunikacijskom procesu počiva na predstavi o pošiljaocu koji nekim *kanalom* upućuje poruku primaocu. Po pravilu postoji istovetan → **kôd** između pošiljaoca i primaoca, no i kodovi se menjaju ukoliko se povećava vremenska distanca ili ukoliko postoji jezička distanca između pošiljaoca i primaoca, pa otuda dolazi do shvatanja književnog dela različitog od onog što je zamislio pošiljalac. Ova pojava se zove *alteritet*. Ideja da je literatura zapravo u celini jedna vrsta »estetske komunikacije«, zasnovana na dijalogu, zauzima značajno mesto u savremenju metodologiji nauke o književnosti. V. i → **teorija informacije**.

Lit.: F. Nemeč, W. Solms, *Literaturwissenschaft heute*, 1979. Z.K.

**KOMUNIKACIJSKI MODEL** — Za razliku od autonomne tvorevine, koja je rezultat ergocentričnog posmatranja, *k. m.* vidi književno delo u prvom redu kao → **znak**, odnosno kao *sistem znakova*, čiji se specifički sadržaj konstituise u uslovima i u načinima upotrebe (funkcijama). Na taj način uzeta je u obzir relacija između sadržaja znaka i reakcije primaoca (funkcionalni aspekt). Literarni tekstovi jesu »literarni« unutar određenog socio-kulturnog konteksta. V. i → **model**, → **znak**.

Lit.: F. Nemeč, W. Solms, *Literaturwissenschaft heute*, 1979. Z.K.

### KONCEPCIJA → Zamisao

**KONCEPTIZAM** (ital. *concettismo*, šp. *conceptismo* od ital. *concepto* i šp. *concepto* — ideja, zamisao) — Stilska pojava vezana za baroknu književnost (→ **marinizam**, → **gongorizam**). Njena osnovna karakteristika je pronalaženje → **končeta**, odnosno stilskih figura s inventivnim otkrivanjem dotada nepoznatih odnosa i analogija između stvari koje naizgled nemaju nikakvih sličnosti. *K.* je bio naročito razvijen u Španiji, gde se vezuje za delo Keveda i Grasiljana, a uticao je i na pokrete u drugim zemljama (→ **precioze**, → **jufjuizam**). → **Barok**. M.Di.

**KONCINITET** (lat. *concinntas* — skladnost, harmoničnost) — Termin antičke → **retorike** za ugladeno i skladno nizanje reči i misli. *K.* nastaje kada se simetrično i harmonično postavljaju i spajaju razni delovi govora. Supr. → **inkoncinitet**. S.I.P.

**KONCIZNOST** (lat. *concidere* — sjeći) — Termin je antičke → **retorike** za skrajnju sa-

žetost i kratkoću u opisivanju koje s nekoliko kratkih članova karakterizira opsežan sadržaj; pridjev *concisus* dodaje se imenici *brevitas* = kratkoća: *conciisa brevitas*. Z.Š.

**KONČETO** (ital. *concelto*, šp. *concepto*, eng. *conceit* – pojam, zamisao, ideja) – Termin za → **stilsku figuru** koji se pojavio u 17. v., a označavao je većtinu pronalazačenja sličnosti između pojava i predmeta koji su naizgled potpuno različiti (→ **konceptizam**). Zato se *k.* često naziva i *acutezza* (na ital. *oštroumnost*). *K.* označava čudnovata, veoma detaljna i često isforsirana i bizarna poređenja, koja su plod racionalnih konstrukcija, lišenih pravog umetničkog nadahnuća. Npr.: »Da bi ulepšao nacrtane slike, / brižljivo je podražavao one žive, / te Priroda, da bi ulepšala svoje prave, / sada želi da se ugleda na njegove lažne.« (G. Kjabrera, »Epitaf za Rafaela«). Najčešći vidovi *k.* su → **antiteza**, → **antimetabola** i → **paradoks**. Pojava *k.* tesno je povezana sa širenjem barokne poezije, koja se odlikuje verbalnom virtuoznošću, često lišenom svake emocionalne osnove, i težnjom da se čitalac po svaku cenu zadivi i začudi neobičnošću slika (u Italiji → **marinizam**, u Španiji → **gongorizam**, u Francuskoj → **precioze**, u Engleskoj → **jufjuizam**). O *k.* su raspravljali mnogi teoretičari, a među njima u Italiji E. Tezauro u delu *Aristotelov dogled (Il canocchiale aristotelico, 1655)*, a u Španiji Ledesma, u delu *Duhovni k. (Conceptos espirituales, 1600)*, i B. Grasijan, u delu *Oštroumnost i umetnost domišljanja (Agudeza y arte de ingenio, 1649)*. U Engleskoj, *k.* nalazimo u poeziji 17. v. a naročito kod → **metafizičkih pesnika**. Njihovi *k.*, nazvani po njima **metafizički** (za razliku od onih koje eng. teoretičari nazivaju *petrarkističkim* i kojih ima u ljubavnoj poeziji), opisuju neke duhovne kvalitete i obiluju neobičnim poređenjima. *K.* ima i kod fr. simbolista 19. v. i u modernom pesništvu.

Lit.: R. M. Alden, *The Lyrical Conceits of the Metaphysical Poets, S.P.*, 1920, 17; K. M. Lea, *Conceits, M.L.R.*, 1925, 2; M. Praz, *Studi sul concettismo, 1934*; A. Meozzi, *Il secentismo e le sue manifestazioni europee in rapporto all' Italia, 1936*; F. Neri, *Il Mario e i poeti francesi. G.S.L.I.*, 1938, 111; T. E. May, *Gracian's Idea of the »Conceptos, H. R.*, 1950, 18; D. L. Guss, *Donne's Conceit and Petrarchan Wit, PMLA*, 1963, 78; K. K. Ruthven, *The Conceit, 1969*. M.Di.

**KONDAK** (gr. *κοντάκιον, κονδάκιον* – štapić odnosno oko njega obavijeni pergamentski svitak) – 1. Složen oblik vizantijske crkvene poezije, kojem se u modernoj nauci daje i ime

→ **himna**, sastavljena od uvoda (koji se zove *kukulion*, najavljuje temu pjesme a stihom se od glavnog dijela pjesme razlikuje) i većeg broja strofa (u sačuvanim *k.*, od 18 do 32), kojima je obično ime *ikos* a sve su iste strukture, po broju slogova i po rasporedu naglasaka u odgovarajućim stihovima. Prva slova svih ikosa sastavljaju obično → **akrostih**, a završetke ikosa veže pripjev (→ **refren**). *K.* je glavni oblik vizantijske himnografije u 6. i 7. v., u njeno zlatno doba (→ **crkvena pesma**); najveći pjesnik vremena, Roman Melod, sastavio je po legendi čak hiljadu *k.*, a danas se njegovo ime veže uz oko 85 sačuvanih. Po svom osnovnom sadržaju kao i po stilu, *k.* je retorički razvijena i često dramski komponirana pjesnička propovijed: grčki *k.* i rana latinska → **antifona** krajnji su i srodan rezultat razvoja kojemu na početku stoji propovijed iz jevrejske sinagoge a nastavlja ga rana hrišćanska → **homilija** i tradicija pojanja sirijsko-palestinske hrišćanske crkve. Iako u *k.* vizantijska crkvena poezija dostiže svoj vrhunac, on se od kraja 7. v. kao poseban oblik razmjerno naglo i gotovo potpuno gubi: potiskuje ga → **kanon** (3), zajedno sa jednim brojem drugih oblika jednostavnije i jednoličnije pjesničke a složenije i raznovrsnije muzičke strukture. Pripovijedni ali često i dramski nabijen ili čak polemički ton *k.* zamjenjuje u njima izrazitije lirski i emocionalan ton mlade vizantijske himnografije. Iščezavanje *k.* iz crkvene službe neposredno je uslovljeno odlukom (iz 692. god.) kojom je u crkvu uvedena obaveza svakodnevnih propovijedi: čuvanje *k.*, pjesničke propovijedi, postalo je sada liturgijski nemoguće. Ali je iščezavanje *k.* i posljedica općeg razvoja službe u to i nešto kasnije doba: sve veće važnosti crkvene muzike, kojoj treba da se potčini i tekst crkvene pjesme, a i nastojanja da se služba do kraja izgradi kao cjelovit i uravnotežen sastav pojedinih dijelova; *k.* je i dužinom i vlastitom posebnom važnošću cjelovitost i odviše remetio. Od stare poezije *k.*, ostalo je u pravoslavnoj crkvenoj službi sačuvano samo nešto pojedinačnih strofa i uz njih jedno cjelovito djelo, *Akatis Bogorodici*, koje se međutim ponešto razlikovalo od najkarakterističnijeg tipa *k.* i postalo je uzor za djela jednoga novog posebnog oblika (→ **akatis**). Svojevrsni su ostaci oblika izvornog *k.* i mladi **kondak** (vidi 2) i → **ikos**, kakvi postoje u pravoslavnoj crkvenoj poeziji novijeg vremena. – 2. Kratka pravoslavna crkvena pjesma kojoj je glavno mjesto u → **službi** na jutrenju poslije šeste pjesme → **kanona** (3). Vjeruje se da se u ovom *k.* sačuvao uvod (*kukulion*)

izvornog *k.*; trag glavnog dijela izvornog *k.* bio bi onda → **ikos**, uvijek samo jedan, koji se čita poslije pojanja *k.* Od *k.* i ikosâ sastavljen je i → **akatist**. *K.* obično najavljuje temu pohvale svetitelju ili događaju, koja se onda razvija u ikosu. Samo ovaj kratki *k.* poznajemo u staroj slovenskoj i srpskoj književnosti; u srpskoslovenskoj crkvenoj poeziji originalne *k.* nalazimo prvenstveno u kanonima i akatistima posvećenim Srbima svetiteljima (→ **Srbljak**).

Lit.: P. Maas, »Das Kontakion«, *Byzantinische Zeitschrift*, 1910; Л. Мирковић, *Православна литература* I, 1919, 1965<sup>2</sup>; E. Wellesz, »Words and Music in Byzantine Liturgy«, *Musical Quarterly*, 1947, 3; E. Wellesz, *Eastern Elements in Western Chant*, 1947; Ђ. Трифуновић (ур.), *О Србљаку. Студије*, 1970; С. С. Аверинцев, *Поэтика ранне-византийской литературы*, 1977. V. i → **crkvena pesma**. S.P.

**KONFLIKT** (lat. *conflictus* — sukob, rvanje) — 1. Unutrašnji sukob u načelima, osećanjima i idejama → **junaka** dramskog ili epskog dela. *K.* stvara osnovnu psihološku → **tenziju**, koja pored svoje misaone i etičke funkcije služi pre svega dramatičnom predstavljanju → **karaktera**, a može da ima i značajnu ulogu kao dinamički motiv u radnji. Takve *k.* nalazimo u Šekspirovom *Hamletu*, a kod nas naročito u junacima Krležinih dela (Leone, Filip Latiновиć i dr.). — 2. Sukob junaka epskog ili dramskog dela s drugim junacima, s okolinom ili društvom (spoljašnji *k.*). Takav sukob je osnova svake dramske i epske radnje, sredstvo → **karakterizacije** i razvijanja teme, naročito naglašen u dramskim formama, kao i u književnosti → **romantizma** i → **realizma**, u kojoj često nailazimo na lik *pobunjenog junaka* (Bajronovi i Puškinovi junaci, Stendalov Žilijen Sorel i dr.). — 3. Tačka u kojoj se stižu sukobi dramske ili epske radnje, stecište osnovnih tematskih protivrečja određenog književnog dela. Ovako posmatran *k.* je element dramske i epske → **kompozicije** i → **strukture** (→ **zaplet** i → **rasplet**). B.M. — S.K.

**KONGRUENCIJA** (lat. *congruentia* — sročnost, slaganje) — Termin lat. gramatike: morfološko slaganje sintaktički povezanih riječi prema postojećim gramatičkim kategorijama jezika, npr. slaganje u padežu, rodu, broju, licu. Z.D.

**KONJEKTURA** (lat. *conjectura* — naslućivanje) — Razrešenje nepotpunih, nesigurnih ili nečitkih delova rukopisa, obično starijih, pri čemu se priređivač teksta oslanja na lične

pretpostavke i naslućivanja, zasnovane na kontekstu, tradiciji, iskustvu, dubokom poznavanju pisca i njegovog stila i jezika ili na nekim drugim momentima. S.I.P.

**KONKORDANCA** (lat. *concordare* — slagati se) — 1. Abecedni popis riječi (verbalna *k.*) ili određenih pojmova (realna *k.*) u pojedinačnom djelu ili čitavom opusu pisca, zajedno sa kontekstom i naznakom mjesta. *K.* olakšava uvid u upotrebu riječi ili okvirnu ideološku sadržinu djela, a upotrebljiva je i za pronalaženje citata. Izrada verbalne *k.* predstavljala je donedavno mučan i dugotrajan posao, pa iako je postupak uobičajen još od Srednjega vijeka, dosada su izrađene *k.* za *Bibliju*, *Kur'an* i mali broj pisaca svjetske književnosti. Tehnika elektronske obrade podataka omogućuje sada brzu i tačnu izradu verbalne *k.* — 2. Tabela sa usporedo obilježenim brojevima odgovarajućih stranica kod različitih izdanja jednog te istog djela. Lj.Sek.

**KONKRETNA POEZIJA** — Izraz »konkretna umetnost« uveo je T. van Duzburg (1930), a E. Gomringer i D. Pinjatori su 1955. izrazom »konkretno« označili novo pesništvo. U bliže uzore ubrajaju se Malarme (*Bacanje kocke*), Apoliner (*Kaligrami*), Džojks, Kamings, manifesti → **futurizma** i → **dadaizma**, de Andrade, K. Beloli. Eventualni uzori mogu biti i »uobličeni stihovi« (figured verse) od Simije (3. v. pre n.e.) do L. Kerola. Prva određenja *k. p.* dobija u Gomringеровom manifestu (1956) i manifestu grupe Noigandres, a dalje pre svega u tekstovima M. Benzea i Z. Šmita. *K. p.* je vrsta eksperimentalne književnosti koja promišlja i tematizuje svoje sredstvo — *jezik* — na način likovne umetnosti. Njen materijal je reč sa svojim zvučnim, vizuelnim i semantičkim aspektom. Semantička i estetska funkcija reči su simultane. Prostor *k. p.* je »verbovo-kovizuelan«. Materijal se ne organizuje u sekvence već u vidu »konstelacija«. Komunicirajući pomoću sopstvene strukture, pesma ne govori o nečemu, nego to nešto »pokazuje«. Oblikovno-sadržinski izomorfizam jeste osnovni princip: sadržaj je oblik a oblik sadržaj. Ideja o nadnacionalnom pretpostavlja širenje razumevanja umetničkog jezika mimo nekog univerzalnog lingvističkog. Veoma široko *k. p.* shvata T. Köpferman koji (1974) predlaže razlikovanje pet tipova poezije u okviru *k. p.* u koje uvršćuje i *vizuelnu* i *zvučnu poeziju*. Pored navedenih, značajniji predstavnici i grupe su: Darmštatski krug, Bečka grupa, O. Falstrom, P. Garnije, M. E. Solt, E.

Vilijams, S. Nikuni, J. Hiršal, G. de Rok. U Jugoslaviji između 50-tih i 60-tih god. nastaju radovi J. Kleka, J. Stošića, I. Slamniga, V. Radovanovića, J. Papa pod uticajem uzora koji su bili i uzori *k. p.* ili bez ikakvog uticaja. Uticaj *k. p.* i vizuelne poezije počinje se očitovati tek sredinom 60-tih, kada se pojavljuju: F. Zagoričnik, grupa OHO, B. Tomić, M. Todorović, Ž. Rošulj, B. Sombati, S. Matković, Z. Mrkonjić i drugi. Od poetika treba navesti: topografsku poeziju, typoeziju, → **signalizam**, VVV (verbo-voko-vizuelno), vestigt.

Lit.: *Sprache im technischen Zeitalter*, 1965, 15; P. Garnier, *Spatialisme et poésie concrete*, 1968; *Concrete Poetry*, ed. M. E. Solt, 1970; Ch. J. Wagenknecht, »Konkrete Poesie«, *Berliner Germanistentag*, 1970; »Konkrete Poesie«, *Text und Kritik* 1970/25, 1971/30; R. Döhl, »Konkrete Literatur«, *Die deutsche Literatur der Gegenwart*, ed. M. Durzak, 1971; *Konkrete Poesie*, ed. E. Gomringer, 1972; *Konkrete Dichtung*, ed. S. J. Schmidt, 1972; M. Butler, »Concrete Poetry and the crisis of language«, *New German Studies*, 1973; 1; D. Brüggemann, »Die Aporien der konkreten Poesie« *Merkur* 1974, 28; R. Wiecker, »Konkrete Poesie«, *Text + Kontext* 1974, 2; *Theoretische Positionen zur konkreten Poesie*, ed. T. Kopfermann, 1974; Z. J. Šmit, *Estetski procesi*, 1975; H. Hartung, *Experimentelle Literatur und konkrete Poesie*, 1975; D. Henniger, »Reduktion«, *Sprache im technischen Zeitalter* 1975, 53; D. Kessler, *Untersuchungen zur konkreten Dichtung*, 1976; L. Gumpel, *Concrete poetry from East and West Germany*, 1976; M. Wulff, *Konkrete Poesie und Sprachimmanente Lüge*, 1978. V.R.

**KONOTACIJA** (lat. *connotare* – dodatno obeležiti, od *con* (=cum) – sa, *notare* – beležiti) – Izvedeno, prateće, često emotivno i lično značenje neke reči ili izraza, odnosno skup asocijacija pobuđenih njihovom upotrebom koje ne ulaze u primarno, eksplicitno značenje, tj. → **denotaciju**. Denotacija reči *majka* je prosto »ženski roditelj«, ali je njena konotacija »ljubav, nežnost, briga za dete« i sl. Reč *krov* denotira gornju površinu neke građevine, a konotira zaštitu (upor. *krov nad glavom*). Denotacija reči za pojam *vatre* je svude ista, ali ih prati različita *k.* među stanovnicima polarnog kruga i ekvatorijalnog pojasa. *K.* može donekle da se razlikuje i od jednog pojedinca do drugog, u zavisnosti od ličnih doživljaja i iskustava, prijatnih ili neprijatnih, npr. u vezi s vatom (večernje sedeljke oko vatre, nasuprot preživljenom požaru i dr.). Za razliku od jezika naučnog teksta, koji teži nedvosmislenoj denotaciji, jezik književnog dela mnoge svoje vrednosti dužuje upravo bogatstvu svoga konotativnog sloja.

Lit.: v. i → **semantika**, → **semiotika** i → **semnologia**. R.B.

**KONSOLACIJA** (lat. *consolatio* – uteha) – U rim. književnosti, pesma pisana za utehu onima koji su u žalosti. Obično je u heksametrima, obuhvata i → **tužbaticu** za umrlim. Veliki polet dobija u vreme pesnika Stacija. Jedna od najpoznatijih je *k.* za Liviju povodom smrti njenoga sina. Seneka je takođe pisao *k.* ali u prozi, filozofske i retorske sadržine. St.P.

**KONSONANCA** (lat. *consonantia* – sazvučje, odn. *consonans* – suglasnik) – 1. U novijoj poeziji ponavljanje postakcentiranih suglasnika (konsonanata) na kraju stiha, suprotno → **asonanci**, i (»contre-assonance«), uz nepodudaranje akcentovanih vokala, npr. u Remboa: *blesse – mousse* ili u Majakovskog: *слѣва – слѣва – слѣва*. *K.* se smatra oblikom savremene → **rime**. Ipak je obična i u usmenoj poeziji: *úvôjke – děvôjke*, primer koji se javlja i u R. Petrovića (*uvojke – devojke*), kao i sledeći: *Španija – linija; druga – drugā*. Ponavljanje suglasnika često je nepotpuno, npr. u istog pesnika: *útrobi – zárôbi, kúršumi – prášumi*. – 2. Sazvučje, naročito u orijentalnoj muzici, suprotno → **disonanci**, koja je ponegde sinonim za *k.*, a pojavila se i kao termin u značenju neočekivane promene u ritmičkoj organizaciji proze ili stiha (Morier), što zapravo odgovara → **prevarenom očekivanju** u stihu.

Lit.: → **Rima**; → **eufonija**.

Ž.R.

**KONSTANTE, METRIČKE** (lat. *constans* – stalni) – Obavezna pojava ili izostajanje nekih metričkih fenomena na određenim mestima stiha. U ruskim dvosložnim (dvodelnim) metrima (→ **jambu** i → **troheju**) poslednji → **iktus** se uvek akcenatski ostvaruje, dakle i očekuje. U srphrv. *trohejskom* → **desetercn** novoštokavske usmene poezije (4 + 6) obavezno se ponavlja deset slogova i → **cczura** kao stalna → **granica reči** iza četvrtog sloga. Isto tako obavezno izostaje akcenat na krajevima → **polustihova** (na četvrtom i desetom slogu). Tako je sa četvrtim i osmim slogom i u *trohejskom* → **osmercu** (4 + 4). U francuskom silabičkom stihu je obrnuto: akcenat se konstantno ostvaruje na krajevima polustihova. U poljskom silabičkom stihu akcenatska *k.* obavezna je na preposlednjem slogu polustihova odnosno stiha. I u jednom i u drugom stihu konstantan je → **izosilabizam** i → **rima**. Ponekad se *k.* graniči sa → **dominantom**.

Lit.: → **Versifikacija**; → **metar**.

Ž.R.

**KONSTRUKTIVIZAM** (prema lat. *constructio* – izgradnja) – Načelo umjetničkog i

književnog oblikovanja; u opreci prema oponašanju zbilje (mimetizam) ušlo je u mnoge programe avangardnih umjetničkih pokreta 20. st. (→ **avangarda**, → **avangardna drama**, → **futurizam**, → **LEF**). Imenom *k.* obilježavamo težnju prema racionalnoj svrsishodnosti, ekonomičnosti, matematičkoj proračunatosti i funkcionalnosti umjetničkih i književnih oblika. *K.* negira zasebnu estetsku vrijednost umjetničkoga djela, smještavajući ga u sklop cjelovite izgradnje nove, industrijske civilizacije, pa je po tome utilitarističan. *K.* je karakterističan za različite umjetnosti 20. st.: slikarstvo, muziku, kazalište (Mejerholjdov *k.*), a najviše je došao do izražaja i oplodio modernu arhitekturu (Le Korbizje). — Pod imenom *k.* pojavila se u Rusiji 1923. i književna grupa (ЛЦК — Левый центр конструктивистов, 1924–1930) sa Seljvinskim, Zeljinskim, Lugovskojem, V. Inberovom, Bagrickim i dr., koja je zastupala sudjelovanje književnosti u izgradnji nove, tehnicizirane kulture («amerikanizaciju»), racionalnu konstrukciju književnoga djela, posebno u poeziji — »maksimalnu eksploataciju teme«, utemeljenu na racionalnoj semantici, naročito putem »lokalizacije«, tj. upotrebe jezika koji odgovara temi (uvođenje profesionalizma, žargona, dijalekata i dr.), u prozi pak jasnu fabularnu organizaciju. Pod imenom *k.* nastupali su sporadično i drugi književnici (I. Erenburg).

Lit.: K. Зелинский, «Поэзия как смысл», Книга о конструктивизме, 1929; S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*, 1954; N. Gabo, *Constructions. Sculpture, Paintings, Drawings*, 1957; *Sovjetska književnost 1917–1932*, 1956 (prev.). A.F.

**KONTAMINACIJA** (lat. *contaminatio* — spajanje) — Spajanje dvaju ili više različitih elemenata u jednu celinu: — 1. U vezi s književnošću *k.* označava: stapanje dvaju ili više grčkih komedija u jednu rimsku (Plaut, Terencije, fabula → **paliata**). U prepisima i prevodima srednjovekovnih tekstova *k.* dobija široku primenu (npr. *Život sv. Josafata*, *Rumanac trojski* i dr.), a motivi iz srednjovekovne književnosti često se kasnije pojavljuju u *k.* u našim epskim pjesmama («Sveci blago dijele»). Česta je i u delima renesansnih pisaca (kod Držića), a prevazilazeći svoje mehaničke okvire *k.* postaje u novije vreme i deo stvaralačkog postupka pojedinih pisaca, pa u tom smislu npr. M. Šamić govori o *k.* različitih izvora u *Travničkoj hronici* I. Andrića. Slobodnijim i modernijim oblicima *k.* mogli bi se smatrati → **kolaž** i → **montaža**. — 2. U *tekstologiji* sjedinjavanje tekstova različitih redakcija jednog dela u ranije nepostojeću celinu.

Lit.: G. Jachmann, *Begriff und Wesen der Kontamination*, 1931. B.M.—S.K.

**KONTEKST** (lat. *contextus* od *contexere* — uzajamno povezivanje pri tkanju) — U svim slučajevima kada bilo koja književna jedinica — od najmanje do najveće — funkcionalno i značenjski zavisi od prisutnosti ili susedstva drugih književnih jedinica, govori se o *književnom kontekstu*. Tako se književni tekst (→ **tekst**), može uzeti kao zajednički *k.* za sve manje jedinice koje se u njemu pojavljuju. To se vidi već i po tome što bilo koji njegov deo, ako se uzme izolovano, donekle menja svoje značenje i svoju funkciju. Osim toga, u samom se tekstu ne može menjati razmeštaj ili redosled njegovih delova upravo zato što se svaki put sa promenom razmeštaja menja uži *k.* u kome su ti manji tekstovni segmenti dati. Kad se ide od većih ka sve manjim tekstovnim jedinicama, recimo od pesme ka strofi, stihu, polustihu i sve do glasovnih ponavljanja, može se govoriti o *k.* na sve nižim i nižim ravnima književne strukture. *K.* ima znatno veći značaj u književnim nego u neknjiževnim tekstovima zato što oni prvi imaju, osim obične, i dopunsku organizaciju, odnosno u celini su strože organizovani. Po tome se i književni tekstovi međusobno razlikuju: u onima koji imaju strožu organizaciju zavisnost od *k.* je veća. U *stihu* je po pravilu takva zavisnost veća nego u *prozi*, u *noveli* je po pravilu veća nego u *romanu*, itd. — Hotimičnom izmenom ili pomeranjem odnosa između neke tekstovne jedinice i njenoga uobičajenog *k.* u književnosti se postižu različiti efekti. Kad se, recimo, neka jedinica dovede u *k.* koji je za nju neobičan, dalek, tuđ ili čak suprotan, može se postići humoran, ironičan ili parodijski efekat. Sve zavisi od toga kakvi se postupci primenjuju i sa kakvom svrhom. Tako se u pesmi koja sadrži reči iz samo jednog leksičkog registra namerno mogu ubaciti nekoliko reči iz suprotnog leksičkog registra da bi se postigao parodijski efekat (→ **parodija**). Ponekad i sami pesnici hotimično ili nehotično uključuju poneku reč u neadekvatan, odnosno nesaglasan leksički *k.*, pa se zbog toga dobija osobit efekat. To je osnovni razlog što se reč *kukuruz* posebno oseća u strofi Sime Pandurovića koju navodimo. Ona je, naime, smeštena između reči i sintagmi *crne njive*, *snivati*, *polje puno suza*, *poslednji vetri* i *vapaj seni*, koje očigledno ulaze u visoko stilizovan simbolistički leksički registar:

Daleko, tužan, sâm, sred crnih njiva, — S bolom, prazninom — sve ko da se sniva; /

A oko puno gorkih, teških suza. / Dopire tužan šumor kukuruza / Po polju punom suza, punom rose; / Poslednji vetri vapaj seni nose / Zorom, životom što će ih sve strti. /

I sam se književni tekst uključuje u izvestan *k*. U tom slučaju *k*. tvore odnosi među književnim tekstovima. U → **semiotici** se odnos znaka prema znaku ili teksta prema tekstu naziva *sintaktički aspekt*. Ovako shvaćeni sintaktički odnosi ili veze između književnih tekstova ponekad se u teoriji književnosti nazivaju *van-tekstovne veze*. Tako se književni tekst može posmatrati i izučavati u *k*. svih tekstova koji pripadaju istom autoru, istom → **žanru**, istoj → **stilskoj formaciji**, ili čak istoj → **nacionalnoj književnosti**. Ukoliko je ravan posmatranja viša i apstraktnija, utoliko je i *k*. obuhvatniji, širi. A najširi književni *k*. daje klasa svih književnih tekstova nasuprot neknjiževnim. Koji će se pak tekstovi na prirodnome jeziku uključivati u jednu ili u drugu klasu, to svakako zavisi i od modela kulture. U srednjovekovnome modelu evropske kulture, recimo, usmeno-folklorni tekstovi nisu uključivani u klasu književnih tekstova, a po kriterijumima današnje kulture – oni su književni. Prema tome, može se izdvojiti još jedan, zapravo najširi kontekst, ali on više neće biti književni: to je opštekulturni kontekst u koji su smešteni svi književni tekstovi i od koga zavisi funkcija (ili funkcije) koju oni obavljaju, odnosno vrednost koja im se pridaje.

Lit.: → **semiotika**, → **tekst**.

N.P.

**KONTEKSTUALNOST** – *K*. je osobina, kvalitet ili funkcija koju izvestan → **tekst** ili njegov element dobija u odnosu na neki drugi činilac jezičkog ili nejezičkog karaktera. U starijem značenju *k*. označava pripadanje teksta istorijski ili psihološki određenoj van-tekstovnoj situaciji. U novijem značenju *k*. je semantički kvalitet koji tekst postiže u odnosu na neki drugi tekst (→ **intertekstualnost**). Ova osobina se može istraživati i u procesu geneze teksta, pri čemu možemo razlikovati *genotekst* (još uvek neobličena signifikantna građa) od *fenoteksta* (građa je uobličena u jezičke iskaze). Ukoliko se tekst odnosi na sebe, govorimo o njenoj → **metatekstualnosti**. Novije teorije, posebno teorija govornih činova Dž. L. Ostina i teorija dekonstrukcije, *k*. smatraju jednim od ključnih osobina svakog procesa razumevanja jezičkog iskaza; problem je u određivanju karaktera i granica → **konteksta**, pri čemu se dolazi do rezultata da je »značenje

ograničeno kontekstom ali je kontekst neograničen« (Dž. Kaler).

Lit.: J. Kristeva, *Sémeiotikè: Recherches pour une sémantologie*, 1969; J. L. Austin, *How to do Things with Words*, 1962; J. Derrida, *La dissémination*, 1972; J. Culler, *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*, 1981; S. Schmidt, *Grundriss der Empirischen Literaturwissenschaft*, I, II, 1980, 1982; Ž. Derida, »Potpis-događaj-kontekst«, *Delo*, 6, 1984. N.Mi.

**KONTRADIKCIO IN ADJEKTO** → *Contradictio in adjecto*

**KONTRAFAKTURA** (lat. *contra* – protiv, *factura* – izrada) – Crkveni prepev svetovne pesme, ređe obratno, uz očuvanje melodije, no uz zamenu reči značajnih za sadržaj odgovarajućim drugim rečima ili pak suprotnim rečima (→ **palinodija**), tako da je taj odnos veoma slobodan. Najstarije *k*. poznate su iz 13. veka, kasnije se ovaj oblik nalazi u narodnim pesmama, a najveći procvat *k*. doživljava u doba mistike i sve do 16., delimično i do 17. veka. Pošto su u zapadnoevropskoj književnosti mnoge narodne pesme sačuvane jedino kao crkvene pesme, ovo omogućuje zaključke u pogledu prvobitnog oblika, omiljenosti i raširenosti ovih pesama, pa je na ovaj način značajno i za istraživanje narodnih pesama u svetskoj književnosti. I političko-agitaciono pesništvo također se često služi kontrafakturom poznatih pesama.

Lit.: L. Berthold, *Beiträge zur geistlichen Kontrafaktur vor 1500*, diss., 1920; F. Gennrich, »Lateinische Kontrafaktur altfranzösischer Lieder«, *Zeitschrift für romanische Philologie*, 50, 1930; F. Gennrich, »Lied-Kontrafaktur in mhd. und ahd. Zeit«, *Zeitschrift für deutsches Altertum*, 82, 1948, prošireno u: *Der deutsche Minnesang*, ed. H. Fromm, 1961; F. Gennrich, *Die Kontrafaktur im Liedschaffen des Mittelalters*, 1965; H. Jantz, »Kontrafaktur, Montage, Parodie«, *Tradition und Ursprünglichkeit*, ed. W. Kohlschmidt, 1966; W. Braun, »Die evangelische Kontrafaktur«, *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie*, 11, 1966; H.–H. S. Räckel, »Lied-Kontrafaktur im frühen Minnesang«, *Probleme mittelalterlicher Überlieferung und Textkritik*, ed. P. F. Ganz, 1968. Z.K.

**KONTRAKCIJA** (lat. *contractio* – stezanje, sažimanje) – 1. Lat. prevod grčkog συναρτησις (→ **sinereza**). – 2. U **antičkoj** → **metrici** promena → **stope** sažimanjem dvaju kratkih slogova u dug slog (npr. – U U > – –). – 3. Ling. – sažimanje, stapanje uzastopnih vokala u jedan slog. U srphrv. jeziku javlja se i u književnim i u dijalekatskim oblicima. Ovo drugo je veoma frekventno u radnom

glagolskom pridevu, sa prethodnom asimilacijom (*čítao > čítoo > čítō* ili *čítao > čítāa > čítā*). Ono se javlja i u svakodnevnom govoru obrazovanih slojeva. Takve *k.* upotrebljene u stihu, naročito usmenom, ne idu u posebne postupke svodenja stiha na određen broj slogova. U umetničkom stihu zovu se obično »pesničkim slobodama«.

Lit.: → **Hijat**.

Ž. R.

**KONTRAPUNKT** (Prema lat. *punctum contra punctum* — tačka prema tački) — U muzici, osnovno načelo polifonog komponovanja, prema kojem — za razliku od harmonije, u kojoj vlada vertikalni princip — treba poglavito voditi računa da horizontalno kretanje bude što melodičnije (Bahove fuge, Šenberg). Po analogiji, u književnosti, povezivanje raznovrsnih i često suprotstavljenih tema, ideja i osećanja u imaginativni sklad umetničkog dela, naročito karakterističan za pisce kompleksnog i ambivalentnog osećanja života (Dostojevski, Žid, Haksli, Andrić). Vidi i → **polifoničnost**.

Lit.: → **polifoničnost**; **dvosmislenost**; → **roman ideja**.

B.M. — S.K.

**KONTRAREFORMACIJA** → **Protivreformacija**

**KONTRAREFREN** — Posebna vrsta refrena. Za razliku od običnog refrena, zasnovanog na → **epifori**, *k. r.* je zasnovan na → **anafori**. (→ **refren**).

M. D. I.

**KONTRAST** (riječ romanskoga porijekla) — 1. U filosofiji: kvalitativno najveća razlika i prepora srodnih pojmova (na pr. boja), po tome gdje kad i element ili faktor asocijacije; — 2. u psihologiji: efekt pojačavanja kvantitativne ili kvalitativne opozicije, osobito u slučaju osjetnih podražaja suprotstavljenih u prostoru ili u vremenu (simultani ili sukcesivni *k.*); dvije nijanse sive boje, svijetla i tamna, postat će kontaktom svetlija i tamnija, pogotovu u zoni kontakta (marginalni *k.*) — siva površina pričinat će se svetlijom na crnoj pozadini, tamnijom na bijeloj (površinski *k.*); — 3. u lingvistici: osnova jezičkoga izražavanja: »Čitav se mehanizam jezika osniva na opozicijama i na glasovnim i pojmovnim razlikama što ih one impliciraju« (de Saussure, *Cours de linguistique générale*); — 4. u → **stilistici**: kako → **stilske figure** pojačavaju i intenziviraju osnovnu izražajnost jezika samoga, a kako je osnova te izražajnosti *k.*, on u stilistici igra golemu ulogu u brojnim vrstama i podvrstama

→ **antiteze**, koja je najopćenitiji termin *k.-a* u stilistici. Pored toga *k.* igra veliku ulogu u → **glasovnoj simbolici** pjesničkoga jezika, gdje pisac može istaći simbolički zvučni značaj jedne vrste glasova stavljajući ih u opreku s njihovim *k.-om*, npr. palatalne vokale s velarnima, glas »i« s glasom »u«; — 5. u → **poetici** je *k.* jedno od osnovnih sredstava književnoga izražavanja koje dopušta piscu da samim oblikom svoga djela kaže čitaocu ono što mu svojom umjetnošću želi saopćiti. Pisac kontrastira svoje likove kako bi samim tim unaprijed odredio efekt koji će oni proizvesti na čitaoca, a može ih kontrastirati njihovim govorom, njihovom pojavom, njihovom obrazovanošću kao i njihovim reakcijama na zbivanje. *K.* je osnovno načelo kompozicije pjesničkoga djela, čim ono svojim opsegom prijeđe granicu od nekoliko rečenica. *K.* pojedinih dijelova djela drži budnom pažnju slušalaca, gledalaca ili čitalaca koje bi monotona jednodielnost uspavala; u slijedu pripovijedanja kontrastiraju se opisi prirode, pozornice zbivanja, likovi koji uzastopce dominiraju zbivanjem, uzbuđenost i smirenost zbivanja, poglavlja akcije s poglavljima refleksije, a i između tih pojedinih elemenata kompozicije može doći do kontrasta ako se isti lik javlja na različitoj pozornici, u različito opisanoj prirodi, ili se na istoj pozornici odvijaju uzastopce prizori različita značaja. U → **lirskoj poeziji** može se postići *k.* različitim → **metričkim** oblikom stihova ili → **strofa**.

Z. Š.

**KONTRASTO** (ital. *contrasto*, fr. *débat*, nem. *Streitgedicht* — prepirka, rasprava) — Delo napisano u obliku dijaloga, najčešće u stihu, koje se recitovalo ili javno izvodilo na trgovima i vašarima u s. v. Kroz dijalog, često u obliku → **soneta**, vodila se rasprava između dve ličnosti, koje su mogle biti alegorijske figure ili personifikacije nekih suprotnih ideja i pojmova, kao što su *život*, i *smrt*, *duša* i *telo*, *leto* i *zima* i sl. Takvi *k.* pisani su u početku na lat. jeziku, a kasnije i na romanskim jezicima. *K.* sa ljubavnom tematikom javio se u 13. v. Takva je *Prepirka između Filidisa i Flore* (*Altercatio Phillidis et Florae*), pisana na lat. jeziku. U ranim romanskim knjiž. ističu se *k.* u kojima devojka u početku odbija ljubavne ponude mladića i popušta tek na kraju pesme. Među njima je najpoznatija čuvena *Sveža mirisjlava ruža* (*Rosa fresca aulentissima*) sicilijanskog pesnika Č. d'Alkama. Pored ovih, postoje *k.* u kojima se dijalog vodi između majke i kćeri, dve jetrve itd. Sl. → **tencona**.

Lit.: A. D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, 1891; F. Biondillo, *La poesia siciliana sotto gli Svevi, Ausonia*, 1, 1969. M.Di.

**KONTROVERZIJA** (lat. *controversia* – rasprava, parnica) – Vrsta retorske vežbe sa izmišljenim pravim slučajem koja se govori kao da je govornik pred sudom. Često nije služila samo za vežbanje u retorskoj školi, nego je i javno govorena ili napisana (Seneka Stariji). Zbir tema fantastičnih slučajeva (otmice i prepoznavanje dece, prividne smrti, gusari, zamena ličnosti i sl.) pokazuje povezanost sa helenističkim → **antičkim romanom**, novelistikom i komedijom. Up. → **deklamacija**, → **svazorija**. S.S.

**KONVENCIJA** (lat. *conventio* – narodna skupština, pravni navod, pakt) – Ugovor, običaj ili tradicijom osveštana praksa koja ima status uzora i norme. U književnosti, niz izražajnih obeležja zajedničkih većem broju dela jedne epohe, roda, vrste ili oblika, koji je u literaturi, naročito starijih vremena, imao normativan karakter. Književne *k.* nastaju tako što neka poetika sumira zajednička obeležja većeg broja značajnih dela koja naknadno postaju i uzor stvaranja; tako je Aristotel razlikovao pojmove »visokog« i »niskog« stila kao zasebne osobenosti → **tragedije** i → **komedije**, isticao jedinstvo radnje i vremena kao osnovne karakteristike drame, a ta su načela, naročito u renesansnim poetikama, dobila manje-više opšte priznat normativni status. S druge strane, *k.* može da proistekne iz duže tradicije jednog načina stvaranja (npr. → **dese-terac**, → **epska ponavljanja**, → **stalni epiteti** i dr. u našoj narodnoj epici), odnosno iz određenog književnog ostvarenja koje nudi svoje izražajne mogućnosti i kasnijim stvaraocima (npr. Petrarkina poezija, → **sonet**). Poseban i opštepriznat značaj imale su književne *k.* u srednjem veku (→ **hronike**, → **pohvale**, → **trubadurska poezija**), u → **renesansi** (načela jedinstva u drami, eruditna komedija (→ **comedia erudita**), → **sonet**, → **epovi**, kao i niz → **poetika** i → **retorika** koje su propisivale određene *k.*), → **klasicizmu** (klasicistička drama i njena povezanost s Boalovljevom poetikom, → **pastoralna poezija** sa svojim shematičnim ambijentom i jezikom, kritika u stihovima, → **poslanice**). Pojedine književne vrste ostajale su dugo van ovih normi (kao → **roman**, → **novela**, → **esej**), što je značilo da nisu imale svoje mesto u okviru načela o učenju i → **lepoj književnosti**. Afirmacija ovih književnih oblika u toku 18. v. i pojava → **romantizma** najviše

su doprinele rušenju ovakvog shvatanja književne *k.*, odnosno vrednovanju književnih dela ne prema načelu da li ispunjavaju ovu ili onu *k.*, nego na osnovu svrhe i funkcije koje određena *k.* u njima dobija. U tom vidu pitanje *k.* dobija smisao proživljenog i stvaralački oblikovanog odnosa prema → **tradiciji**, te u tom obliku, naročito u Eliota, ili kod nas u Andrića, pokreće i neka suštinska pitanja kontinuiteta civilizacije i umetnosti, tj. odnosa prema prošlosti i sadašnjosti.

Lit.: J. L. Lowes, *Convention and Revolt in Poetry*, 1922; I. Andrić, »San o gradu«, *Jugoslavenska njiva*, 1923; V. Žmegač, »Stilske epohe«, *Uvod u književnost*, 1969. B.M. – S.K.

**KONVERZACIONA DRAMA** – Pozorišna igra iz svakodnevnog života, u kojoj nije toliko važan razvoj karaktera koliko prezentacija negovanog, duhovitog i šarmantnog dijaloga svih ličnosti na sceni. Zaplet i smenjivanje varničavih replika čine osnovni smisao ovog dijaloga, koji najčešće nema neku dublju psihološku ili idejnu vrednost. Zaplet komada je konvencionalan, mada vešto vođen, a karakterizacija vrlo uprošćena. *K. d.* se razvija i cveta tokom 19. i početkom 20. v., a njeni najvažniji predstavnici su O. Vajld u Engleskoj, Dima-sin, Sardu, Skrib i Gitri u Francuskoj, Bauernfeld i Gec u Nemačkoj, Molnar u Mađarskoj.

Lit.: C. Lenient, *La comédie en France au XIX siècle*, 1898; A. Nicoll, *British Drama*, 1954.

M.Mi.

**KOPIRAJT** (eng. *copyright* – autorsko pravo) – U zakonu eng. (*Copyright Act*, 1911) i am. (*Act of March 4*, 1909) isključivo pravo objavljivanja ili umnožavanja književnog ili umetničkog dela na određeni vremenski period; propis kojim se zaštićuje → **autorsko pravo**. Sl.P.

**KOPLA** (šp. *coplas*, ponekad i pod nazivom *cantos* ili *cantares*) – 1. Starošp. narodna pesma u četiri stiha od po osam slogova. Namenjena pevanju uz lautu ili gitaru. Drugi i četvrti stih su vezani asonantom ili rimom, a prvi i treći su slobodni. Nastala kao deo obreda iz seljačkog ili radničkog života. Zbog svog prikladnog oblika *k.* su bile izuzetno popularne i izvan granica obreda. Pevaju ih na drumovima goniči mazgi, seljaci i radnici koji odlaze na posao, žene u kućama. Među raznolikim sadržajima karakterističnim za ovaj oblik šp. narodne pesme najbrojnije i najuspešnije su ljubavne pesme. *K.* je raširen oblik ljubavne poezije u velikom delu Sredo-



zemlja i na Dalekom Istoku. Ima podataka da je *k.* paganskog porekla i da je došla sa Istoka, uvodenjem zemljoradnje i zemljoradničkih obreda. Dve osnovne vrste *k.* u Španiji su → **segidilja** i **kvarteta**. — 2. → **Duzen**. Mi.Đ.

**KORAČNICA** (fr. *marche*, nem. *Masch* — marš) — Muzička kompozicija, sa rečima ili bez njih, koja usklađuje koračanje grupe ljudi, najčešće vojnika. Dikcija i ritam *k.* često se oponašaju u poeziji, naročito onoj s ratnim temama i revolucionarnim raspoloženjem. *K.* je svečanog karaktera; pored toga što bodri korak, često ima propagandno dejstvo (→ **agitka**, → **budnica**), kao npr. poznata *k.* *Budi se Istok i Zapad*... Jedna vrsta *k.* (*embaterija*) poznata je već starim Grcima (Tirtej, 7. v. pre n.e.). SLP.

**KORAN** (ar. *al' Qur'an*, od *qara'* — čitati) — Često se naziva i samo »knjiga« (→ **sveti spisi**). Sveta knjiga muslimanske religije. Po predanju je nastala tako što je arhangel Gavrilo povremeno prenosio proroku Muhamedu božje poruke iz *Majke knjiga*: nju je Bog stvorio pre stvaranja sveta, i u njoj je sudbina svakog čoveka već upisana. *K.* je sastavljen od 114 poglavlja *surâ*, i svako počinje istim rečima (»Bog je rekao...«). Sure su sastavljene u rimovanoj prozi, periode su nejednake dužine, i nose ime nekog ko se u toj suri pominje. Posebni rasporedi islamskih dogmatika većinom se poklapaju u proceni da je *K.* nastao od 610. (prva objava, 96. sura), do 632. god. Sure nisu poredane hronološki, već po veličini (prvo idu najveće), a *K.* počinje kratkom 1. surom, nastalom u Mekki. Posebno su načinjeni izbori sura sa po 30 delova za svaki dan u mesecu. *K.* je izuzetno detaljan zbornik celokupne islamske civilizacije: kako se o ispunjavanju verskih dužnosti uglavnom brine sam vernik, on predstavlja i osnovu celokupne islamske filosofije, praktičnog prava, običaja i dr. Retko je koja knjiga imala toliki književni, jezički i stilski uticaj kao *K.*: ar. književni jezik je u osnovi modelovan u *K.*, koji se upotrebljavao kao izvor gramatike i stilistike. Čitanje *K.* je posebna grana filologije islamskoga sveta. S.S.

**KORDAKS** — U gr. komediji groteskna raspusna igra muškog hora (u maski satira sa jasticima na donjem delu tela i sa džinovskim muškim organom od crvene kože).

Lit.: K. Schnabel, *Kordax*, 1910; F. Weege, *Der Tanz in der Antike*, 1926; E. Buschor, u: »Sitzungs-Berichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften«, 5, 1943. Z.K.

**KOREKCIJA** (lat. *correctio* — popravljanje) — Termin antikne → **retorike** za podvrst → **antiteze** kad govornik ili pisac u tekstu ispravljajući sam sebe tako da neki već spomenuti pojam zamenjuje drugim, kojim popravljajući prvi netočan pojam: »Nije blago ni srebro ni zlato, već je blago što je srcu drago« ili samo jednu riječ zamjenjuje ispravnijom oznakom: »Hrvatane, ne od lane, oduvek si ti bez mane« (B. Radičević, *Đački rastanak*); »Šalaj, luče, / Ne od juče, / Već luče od lane...« (Zmaj Jovan Jovanović, *Đulići* 69). *K.* se rado veže s → **igrom riječima**: »Gruut (tj. gospodarstvo) ne treba ležaka, neg' težaka« — »Ti ponose... ali ne, / Celi nose sjajni...« (Zmaj Jovan Jovanović, *Oda crvenom nosu*). *K.* se gdjekad zaodijeva u → **dijaloški** oblik pitanja i odgovora; u pjesmi *Kosovka djevojka* pita Pavle Orlović djevojku: »Koga tražiš po razboju mlada; / ili brata, ili bratučeda, / al' po grehu stara roditelja?« — a ona odgovara: »Ja od roda nikoga ne tražim; / niti brata, niti bratučeda, / ni po grehu stara roditelja; ... / već ja tražim tri vojvode bojne, / nji ja danas po razboju tražim«. *K.* služi → **intenziviranju** jezičkoga izraza, stoga joj je prvi dio često višestran: »Kad oni na greben, ali onijemiše i skameniše se od čuda i strave. Pred njima ni gore ni doline, ni brda ni ravnine ni ničega, nego se pružio bijeli oblak kao bijelo more« (Brlić—Mažuranić, *Priče iz davnine*). U takvu je obliku *k.* česta značajka *humorističnoga stila*. — Pored sheme: ne A nego B, nosi naziv *k.* i antitetička shema: (doduše) A, ali ne B, odn. ali i B: »U tetke na stan, ma ne svaki dan« — »Bijezi su sramni, al' su probitačni.« Z.Š.

**KOREKTURA** (lat. *correctura* — ispravljanje) — Korekturni otisak sloga na kome *korektor*, na osnovu upoređivanja sa rukopisom autora, ispravljajući posebnim korektorskim znacima greške nastale pri slaganju. Prvo ispravljanje naziva se »kućna *k.*«, a drugo »autorska« ili »redakcijska *k.*«. Posle slaganja sloga u stuppe po stranicama (»prelom«), pravi se »revizija«, upoređivanje sa poslednjom *k.* Na ispravnu, prihvaćenu reviziju urednik ili autor stavlja odobrenje za štampanje, → **imprimatur**. SLP.

**KORELATIVNI STIH** → **Vers rapporté**

**KORESPONDENCIJA** → **Prepiska**

**KORIFEJ** (gr. κορυφαῖος — voda, prvi) — U antičkom gr. pozorištu voda → **hora**. *K.* je bio najiskusniji u pevanju među svim horeu-

tima i obično je sam vodio dijalog s glumcima. Zbog njegove važnosti i ugleda često se spominje samo ime *k.*, a ne hora. Danas se, prema tragedijama i komedijama koje su nam sačuvane, teško može tačno odrediti uloga *k.*  
Lit.: → **Tragedija, antička.** Sl.P.

**KORTEZIJA** – Pesma i igra u procesijama.

**KOSMOPOLITIZAM** (gr. κόσμος – svet; πολιτης – građanin) – Stanovište koje posmatra čoveka kao građanina sveta, ističući ono što je zajedničko ljudima koji pripadaju različitim nacionalnostima i civilizacijama; protivnost usko shvaćenom nacionalizmu i regionalizmu. Ovo načelo isticali su još stoici u grčkoj filozofiji. Ono je vladalo u srednjevekovnoj i renesansnoj Evropi kao jedinstvo latinske, odnosno vizantijske kulture. *K.* je imao veliki značaj u književnosti prosvetiteljstva, i s obzirom na njena osnovna racionalistička i enciklopedijska usmerenja, i s obzirom na njeno povezivanje književne tradicije. U romantizmu i u modernoj književnosti, nasuprot *k.*, značajnije je naglašeno nacionalno i regionalno kao posebne individualne oznake opšteg. No i u novije vreme pojedini značajni pisci izražavaju svojim životom i delom kosmopolitska načela i stremjenja. Takav vid *k.* susrećemo kod H. Džejmsa i tzv. »internacionalnoj temi« njegovih brojnih romana i pripovedaka (*Portret jedne leđi, Ambasadori*), u njegovom isticanju da »postoje mnoge patriae u svetu«, u njegovoj stalnoj navici upoređivanja života u tim »patrijama«, u otkrivanju »vrlina koje prate izvesne mane, i mana koje prate izvesne vrline«. I Eliotova poezija, kako u svom nadahnuću, tako i u univerzalizmu svoga obraćanja, pokazuje takođe *k.* obeležja i *k.* smisao za tradiciju. Malroova i Hemingvejeva dela vezuju se za područja velikih istorijskih zbivanja, takođe s osećanjem sudbonosnosti i univerzalnosti smisla za ono što se događa izvan njihovih domovina; a i Cvajgovo doživljavanje civilizacije kojoj pripada nosi izrazita *k.* obeležja (*Neimari Evrope, Zvezdani časovi čovečanstva*). Kod nas se kosmopolitska interesovanja i prosuđivanja zapažaju još kod D. Obradovića (*Život i priključenja*) a u novijoj književnosti u Đukićevim putopisima, u esejističkim tekstovima I. Andrića (o Franji Asiškome, Petrarki, Goji, Bolivaru itd.), kao i u većem delu Krležinog književnog opusa (*Legende, Aretej* i dr.). B.M. – S.K.

**KOSTUMBRIZAM** (šp. *costumbrismo* – od *costumbre* – običaj) – Težnja da se u umet-

nosti, naročito u književnosti, što vernije odraze običaji određenog vremena i sredine. Smatra se da elementi kostumbrističkog književnog postupka postoje već u šp. književnosti 16. 17. i 18. v. (→ **pikarski roman**, kratke pozorišne vrste, neke od Servantesovih »Uzor-nih novela«, dela Toresa Viljaroela. Kadalsa i dr.). *K.* kao književni pokret u Španiji se formira između 1830. i 1850. sa pojavom »kostumbrističkog prizora« (*cuadro ili articulo de costumbres*). Po M. Uselaj: »To je uvek kratak sastav, u prozi ili u stihu, koji ima za cilj stvaranje filozofske, duhovite ili satirične slike narodnih običaja ili, u širem smislu, moralnu sliku društva. Njene konkretne teme su opisi tipova, običaja, scena, dogodovština, mesta ili ustanova savremenog društvenog života.« Najznačajniji predstavnici su Mesonero Romanos, M. H. de Lara, Estebanes Calderon.

Lit.: C. M. Montgomery, *Early Costumbrista Writers in Spain, 1750–1830*, 1931; J. R. Lomba de la Pedraja, *Costumbristas españoles de la primera mitad del siglo XIX*, 1933; E. Correa Calderón, *Costumbristas españoles: Siglos XVI al XX*, 2 vols., 1950; M. Ucelay Da Cal, *Los españoles pintados por sí mismos (1843–1844)*, 1951; J. F. Montesinos, *Costumbrismo y novela*, 1965. Lj.S.

**KOŠMA** (tur. *koyma*) – Pesnička forma turske usmene poezije; takođe česta u poeziji ašika. Sastoji se od više strofa od po četiri stiha, sa rimom koja se javlja najobičnije dva puta u prvoj strofi (na kraju drugog i četvrtog stiha), a u ostalim strofama uvek samo jedanput, na kraju četvrtog stiha, dakle: abcb dddb eeb, ili i abab cccb dddb i sl. *K.* se pevaju u silabičkoj metrici (→ **parmak-hesabi**), a stih im je od 11 slogova, sa cezurom (6+5 odnosno 4+4+3) ili bez nje. Četvrti stih je obično refren.

Lit.: → **Turkija.**

M.Đu.

**KOVANICE** – Riječi umjetno »skovane« za neku priliku, najčešće u nekoj struci za nove pojmove ili u proizvodnji za nove strojeve i postupke, zatim u književnosti, publicistici, i dr. U stručnim rečenicima, najčešće su *k.* iz gr.-lat. riznica. *K.* je izraz s negativnim prizvukom, stvoren u našoj domaćoj filološkoj tradiciji; u stranim se jezicima taj pojam obično naziva »novotvorinom«, → **neologizmom** ili kako drukčije. U novije vrijeme i kod nas se *k.* u književnosti posmatraju kao stvaralački jezički postupak (npr. kod L. Kostića, O. Daviča i dr.). M.Kr.

**KOZERIJA** (fr. *causerie* – razgovor, laka diskusija) – Neformalna, laka konverzacija, časkanje, duhovito pripovedanje, odnosno pi-

sanje. To je kratak književni, prozni sastav (ponekad i u stihovima), obično novinski → članak ili → feljton u slobodnom, ležernom, subjektivnom tonu i jeziku, u kome se na zanimljiv i zabavan, duhovit, često i humorom protkan način govori o raznim aktuelnim zbivanjima, pojavama i ličnostima, o čemu bi se inače moglo raspravljati naučno i studiozno. Kod nas su *k.* negovali i pisali A. G. Matoš, B. Nušić, G. Krklec, V. Bulatović-Vib, M. Maticki i dr. M.I.B.

**KRAJEGRANESIJE** (stsl. *краєгранисије* prema gr. *ἡεροσστιχίς*) — U slovenskoj književnosti srednjeg veka, kao i u vizantijskoj literaturi, naročiti književni žanr u kome sva početna slova jedne složene pesme (npr. jednog → **kanona**) čine za sebe jedan stih, → **akrostih**. D.B.

**KRAJŠKE PESME** — Epske narodne muslimanske pesme koje opevaju junake Bosanske krajine i njihova ratovanja tokom 17. v. Glavni junaci *k. p.* su: Mustaj-beg Lički, braća Mujo i Halil Hrnjica, Hasan-aga Kuna, Tanković Osman, Kovačina Ramo, Tale od Orašca, Turci Novljani, Udbinjani, Kladušani i dr. Uz njih se kao protivnici često opevaju senjski i kotarski uskoci; znatno ređe neki od uskoka (Petar Mrkonjić) opevani su kao pomagači i pobratimi. Glavne teme *k. p.* su četovanja, pohare, ženidbe otmicom i megdani. Posebnu odliku pesama čini njihova izuzetna dužina (često preko hiljadu stihova), koja se postiže umetanjem sporednih epizoda i veoma razvijenim opisima izgleda i opreme junaka, njihovih konja i posebno devojačke lepote i ruha. Negovana u mecenatskoj atmosferi begovskih kuća i dugih ramazanskih sedenja ova epska poezija se razvila u zabavljaku naraciju, a njeni pevači u osobitu, profesionalnu vrstu tzv. begovskih pevača. Prema kraju i ličnostima o kojima se peva, naziv *k. p.* srećemo u drugoj polovini prošloga v., u predgovorima zbirki pesama sabranih u oblastima zapadne Bosne (M. Šunjić, L. Marjanović). Ova vrsta epskih narodnih pesama uticala je i na narodno pevanje Albanaca. (V. i → **Narodna pesma**, → **Narodne epske pesme**, → **Junačka pesma**).

Lit.: L. Marjanović, *Hrvatske narodne pjesme. Junačke pjesme (Muhamedovske)*, III, 1898; A. Schmaus, »Studije o krajskoj epici«, *Rad JAZU*, 1953, 297. R.P.

**KRALJEVSKA PESMA** → **Chant royal**

**KRALJEVSKA STROFA** (eng. *rhyme royal* — kraljevska strofa) — Engleska strofa od sedam petostopnih jambova koji se rimuju ababbcc. Obično se deli na četvorostih i trostih (abab/bcc), ali pauza može biti i pred završnim dvostihom. Poreklo naziva nije utvrđeno i ponekad se povezuje s *kraljevskom pesmom* (→ **chant royal**), a ponekad s okolnošću da se njome služio škotski kralj Džems I. Podjednako čest naziv je Čoserova strofa, po Džefriju Čoseru (14. v.), koji ju je prvi uveo. Engleski pisci 15. i 16. v., uključujući Šekspira, rado su je upotrebljavali; kasnije je manje korišćena, mada je imala svojih pristalica sve do kraja 19. v.

Lit.: M. Luluza, *A Short History of English Versification*, 1911; R. F. Baum, *Chaucer's Verse*, 1961. V.K.

**KRALJIČKE PESME** — Obredne → **kalendarne pesme**, lirske narodne pesme vezane za proslavljanje praznika leta. Kao deo agrarne magije i kulta božanstva plodnosti, pripadale su običajima oko letnje solsticije (22. juna). Pod uticajem crkve, stara su svetkovanja hrišćanizovana i vezala su se za praznik Duхова (Trojice), koji pada u vreme oko letnje dugodnevce. »O Trojicama idu od kuće do kuće te igraju i pjevaju *kraljice*, koje su sastavljene od 10 do 15 lepo obučenihih i nakićenih devojaka.« (V. Karadžić). Devojke obilaze kuće u selu i, uz izvođenje određene igre sa dramskim elementima, pevaju kraće pesme, posebno svakom članu porodice. Pesme su po pravilu, u šestosložnom stihu, a svaki se stih triput ponavlja, osim prvog i poslednjeg koji se po dva puta pevaju; posle drugog ponavljanja dodaje se pripev »ljeljo«, ponegde »lado« (otuda i naziv *ladalice*, *ladovnice* za ove pesme). Od svih srphrv. lirskih obrednih pesama ove se izdvajaju poetskom lepotom i nečžnošću; u njima se peva o životnoj radosti i ličnoj i porodičnoj sreći. Do novijih vremena običaj, kao i pesme, očuvao se u Srbiji, Slavoniji, Bačkoj, Banatu i Sremu. → **Obredne pesme**.

Lit.: В. Карауић, *Живот и обичаји народа српскога*, 1867; В. Я. Пропп, *Русские аграрные праздники*, 1963; В. Латковић, *Народна књижевност 1*, 1967; М. Златановић, *Кралјишке песме*, 1971. R.P.

**KRATKA PRIČA** (engl. *short story*) — 1) U širem smislu predstavlja kratku proznu epsku formu koja u narativnom obliku obrađuje bilo kakvu tematiku; 2) u užem smislu *k. p.* (engl. *short-story*, njem. *Kurzgeschichte*) označava kratku prozu *posebnog kvaliteta*, tj. sasvim određeni žanr, kojeg osim kratkoće karakteri-

rišu još neke komponente, a prije svega dobro organizovana radnja, usmjerena ka određenom cilju, koji je gotovo neumitan. Mogući su obrti koji, nepredviđeni u uslovima svakodnevnog života, djeluju neočekivano i snažno, te tako na minimalnom prostoru postižu maksimalan utisak. Idealna struktura *k. p.* odlikuje se jedinstvom radnje, tona, raspoloženja i utiska, a duga je upravo toliko da se može pročitati u jednom dahu. Njen jezik je po pravilu jednostavan i sugestivan, bez → **manirizma**, → **kićenosti** i visoke stilske → **ornamentike**. Struktura *k. p.* djelomično se podudara s tradicionalnom → **novelom**, ali dok je ova posljednja od samog početka prava umjetnička forma pripovijedanja, *k. p.* je izvorno feljtonistička forma, a naknadno poprima umjetničke ambicije. Uzroke njene pojave neki teoretičari traže u postepenoj, ali sigurnoj dezintegraciji tradicionalne novelističke forme i traganju za novim načinom prikazivanja čovjeka u njegovoj konfrontaciji sa stresovima savremene tehničkiste epohe. *K. p.* ima dvije razvojne linije. Jedna potiče iz Amerike, gdje se rafinirana evropska novela nikada nije odomaćila. Kao prva i klasična djela ovog žanra smatraju se Poove priče »Ubistvo u ulici Morg« i »Ukradeno pismo«, a kao njeni najbolji predstavnici spominju se, osim Poa, N. Hotorn, M. Tven, H. Džejms, O'Henri, S. Krejn, E. Hemingvej i V. Fokner. Druga linija ima internacionalniji karakter, a začeta je u Evropi u doba → **naturalizma** i → **impresionizma**. Njem. naturalisti A. Holc, J. Šlaf i G. Hauptman uvode u književnost »malog čovjeka«, govorni jezik i dijalekte i impresionistički stil koji u minucioznim opisima prikazuje novi stav prema životu (→ **Sekundenstil**), najdublja i najskrovitija strujanja svijesti (→ **unutrašnji monolog**), što je danas takođe jedan od karakterističnih elemenata *k. p.* Pred kraj prošlog i početkom 20. v. *k. p.* se javlja istovremeno i gotovo nezavisno u različitim nacionalnim književnostima Evrope: u rus. (Čehov), fr. (Flober i Mopasan), eng. (Džojz i K. Mensfeld), njem. (Kafka). Kao izrazito moderna pripovjedačka vrsta prema am. modelu, *k. p.* se u Evropi odomaćila poslije II svjetskog rata. Najjeminentniji predstavnici ovog modela *k. p.* su poslijeratni njem. pisci V. Borhert, H. Bel i dr. Njena struktura se mijenja, stroga kompozicija ustupa mjesto namjernoj umjetničkoj nedovršenosti i neizvjesnosti. Postepeno se gubi sigurnost tradicionalnog pripovijedanja i smisao za radnju. Izražena racionalnom prozom ili živim plastičnim dijalogom, *k. p.* se manje trudi da prikazuje

pojedince, i okreće se njihovim uzajamnim odnosima. — U našoj književnosti prave predstavnike *k. p.* u užem smislu susrećemo takođe poslije II svjetskog rata. To su C. Kosmač (*Gusjenica*, 1946), R. Marinković (*Ruke*, 1953) i A. Isaković (*Velika djeca*, 1962. i *Paprat i vatra*, 1962). Kao fleksibilni izraz stvarnosti koja se neprekidno mijenja, *k. p.* se ne vezuje za čvrste, → **zatvorene forme**. Totalitet i smisao savremenog svijeta ne izražava više linearna radnja šematske konstrukcije. Zahvaljujući svom otvorenom završetku i dragocjenoj sposobnosti nagovještaja, ona je spona između tradicije i inovacije u okvirima pripovjedne proze nešeg vremena.

Lit.: H. S. Canby, *The Short Story*, 1902; B. Matthews, *The Short-story*, 1907; S. O'Faolain, *The Short Story*, 1951; K. Doderer, *Die Kurzgeschichte in Deutschland*, 1953; R. Kilchenmann, *Die Kurzgeschichte. Form und Entwicklung*, 1967; M. Đorđević, »Die Kurzgeschichte. Form und Entwicklung«, (prikaz djela), *Umjetnost riječi*, 1969, 1/2; M. Popović-Radović, »Kratka priča i moderni prozni izrazi«, *Savremeni*, 1970, 3; M. Đorđević, »Junak poslijeratne kratke priče u njemačkoj književnosti«, *Život*, 1971, 9; L. Rohner, *Theorie der Kurzgeschichte*, 1976. M.Đo.

**KRAZA** (gr. κρᾶσις — mešanje, stapanje) — Poseban oblik uklanjanja → **hijata** sažimanjem dvaju vokala (ili diftonga) na granici reči, koje se, na taj način spojene, obeležavaju koronidom (kvačicom), npr.: ὁ ἄνθρωπος > ὄνθρωπος. Slično je sažimanje vokala u jednoj reči (→ **sincereza**). Kao primer »kraze« kojom se srphrv. stih svodi na određen broj slogova navodi se sažimanje veznika, zamenica i priloga sa demonstrativnom zamenicom *ono* (*kano* < *kao ono*; *teno* < *te ono*, *kojino*, *gdeno*). U narodnoj poeziji takvo sažimanje je u skladu sa govorom pevača, a u umetničkoj predstavlja poseban postupak, npr. kod B. Radičevića: *Oj ti, seko, kano mleko*.

Lit.: → **Hijat**.

Ž. R.

**KREACIJA** → **Stvaralački proces**

**KREACIONIZAM** (šp. *creacionismo* od *crear* — stvarati) — Avangardni književni pokret u hispanskoj poeziji koji se javlja istovremeno sa → **ultraizmom**, → **nadrealizmom** i drugim ekstremističkim strujama. Njegov začetnik je čileanski pesnik V. Uidobro. On se zalaže za poeziju koju pesnik »stvara kao novu kosmičku realnost koju umetnik dodaje Prirodi«. Želi da »stvari pesmu uzimajući iz života motive i menjajući ih da bi im se udahnuo novi i samostalni život. Ništa anegdotsko ni deskrip-

tivno. Osećanje treba da se rodi iz same stvaralačke sposobnosti«. Njegovi sledeći stihovi sadrže suštinu kreacionističke poetike: »Zašto opevate ružu, o pesnici? (Učinite da procveta u pesmi!) Pesnik je mali bog.« Savremena poezija šp. jezika obogaćena je mnogim tekovinama k.: izuzetnim obiljem poetskih slika i metafora, kao i bogatstvom leksike. Najistaknutiji predstavnici su, pored, Uidobra, H. Di-jego i H. Larea.

Lit.: H. Montes, *Vicente Huidobro y Gerardo Diego*, 1963; D. Alonso, *Poetas españoles contemporáneos*, 1965; G. de Torre, *Historia de las literaturas de vanguardia*, 1965; A. de Undurraga, *Teoría del creacionismo*, 1967; E. Caracillo Trejo, *La poesía de Vicente Huidobro*, 1974; E. Enderson-Ambert, *Literatura hispanoamericana*, II, 1974; J. Franco, *Historia de la literatura hispanoamericana*, 1981. Lj.S.

**KREOLIZAM** (šp. *criolismo*) — Oznaka za književni pokret u zemljama Latinske Amerike kome je osnove postavio Peruanac H. Santos Čokano (José Santos Chocano, 1875 — 1934), koji se zalagao za napuštanje književnih tradicija drugih kontinenata kao uzora i obraćanje građi što je nudi latinskoameričko tlo. T.V.

**KREPIDATA** (lat. → *fabula crepidata*). — U antičkoj rimskoj književnosti naziv za dramu sa temom iz gr. života. Naziv k. ukazuje na karakterističan detalj glumačkog kostima (lat. *crepida* — grčka cipela). Tekstovi nisu sačuvani. Nije pouzdano utvrđeno da li se termin k. odnosio na komediju (prema nekim autorima k. je drugi naziv za → *palijatu*) ili, kako se u novije vreme opet misli, na tragediju.

Lit.: W. Beare, *The Roman Stage*, 1950; A. Lesky, »Fabula crepidata«, *Rhein. Museum*, 1952. M.F.

**KREPUSKOLARIZAM** (ital. *crepuscolari-smo*, od *crepuscolo* — sumrak) — Pravec u itali. poeziji, nastao početkom 20. v., obojen sentimentalnim i elgičnim tonovima i melanholičnim i sutonskim raspoloženjem pesnika, koji se odriče života i povlači u snove i prošlost. Krepuskolaristička poezija se odlikuje jednostavnim osećanjima i temama, ljubavlju prema svakodnevnim, beznačajnim i zaboravljenim stvarima, a njen omiljeni ambijent su starinske kuće i vrtovi, utonuli u nepomičnu i pospanu atmosferu. Istinski nadahnutu krepuskolarističku poeziju pisali su S. Koracini i G. Gocano, dok je kod drugih pesnika ovaj pravac ostao u granicama trenutnog književnog raspoloženja. Mnogi pe-

snici su posle k. prihvatili → *futurizam* (Pa-laceski, Govoni), što govori o bliskosti ove dva pravca, koja, zapravo, predstavljaju dve »psihološki različite reakcije jednog duhovnog momenta«, odnosno izraz iste duhovne nemoći i zasićenosti.

Lit.: G. A. Borgese, *La vita e il libro*, 1928; G. Petronio, *Poeti del nostro secolo; i crepuscolari*, 1936. M.Di.

**KRETİK** (gr. κρητικός — »kritski /razmet/«) — Vrsta metra često upotrebljavana u poskočicama na ostrvu Kritu (— U—). Zove se još gr. ἡμιμακρος (lat. *amfinacer*), što znači »obe strane dug«. U gr. lirici nalazimo ga kod Bakhilida, u gr. komediji kod Aristofana, a u ranoj rimskoj drami kod Plauta: pëssŭli, heŭs pëssŭli, vŏs sãlŭtŏ lŭbeŭs / vŏs ãmŏ vŏs vŏlŏ vŏs pëto ãtque ŏbsëcrŏ. Njegovo uvođenje u poeziju pripisuje se kritskom pesniku Taletu (VII v. st. e.). V.Je.

**KRILATICA** (nem. *geflügeltes Wort*, rus. *квилатное слово*) — Duhovita, karakteristična, uobičajena i opšteusvojena reč ili rečenica, čije se literarno ili istorijsko poreklo, navodno, može dokazati. Tako izraz »bura u čaši vode« predstavlja k., jer mu je autor Monteskje. Poreklo k. može se naći u figurativnom izrazu Homerovom ἔπειτ' ἑπερόεντα »krilate reči«, kojem je u vreme humanizma dato posebno značenje. U odnosu na → *posloviću*, k. je dinamičnija. »Deluje ne kao rezultat, već kao proces« (H. Bausinger), npr.: »A u ruke Mandušića Vuka, biće svaka puška ubojita«, »Volim biti morskoj ribi rana, neg ljubiti nemila dragana«. Up. → *deviza*. N.M.

**KRIMIĆ** → *Kriminalni roman*

**KRIMINALNI ROMAN** → *Detektivski roman*

**KRIPTOGRAFIJA** (prema gr. κρυπτός — skriven, tajni, i γράφω — pišem). — 1. Tajno pismo, odnosno sistem prenošenja poruka pomoću šifri čije značenje, t.j. ključ za čitanje poruke, ima samo upoznati primalac. Sistemi šifriranja mogu uključivati slova i reči ili samo brojeke u raznim kombinacijama (transpozicija, substitucija, substitucija sa dvostrukim ključem). Danas se šifriranje često obavlja i mehanografski. Praksa šifriranja neposredno je vezana za lingvističko znanje i eksperimentisanje, te nije čudno što su dva naučnika sa šifrantskim iskustvom iz 2. svetskog rata uspe- la da dešifruju mikensko pismo, *linear B* (M.

Ventris i Dž. Čedvik). Savremena semiotička istraživanja vrlo se često pozivaju na dostignuća *k.* — 2. U širem smislu, pisanje koje ima za cilj tajnovitost i komunikaciju samo sa upućenima u određeni sistem značenja, ili upotrebljavanje kriptonima za pojmove ili imena koja ne treba spominjati. Termin *k.* ponekad se upotrebljava i za čitavu književnu produkciju koja iz bilo kojih razloga ne može da se pojavi u javnosti, kao ruski → *cas-usgam*.

Lit.: A. Muller, *Les écritures secrètes*, 1971. S.S.

**KRIPTOGRAM** (gr. κρυπτός — tajni, γράμμα — pismo) — Tekst napisan tajnim pismom koji se može pročitati samo dešifrovanjem (pomoću određenog ključa), jer su elementi izvornog teksta (slova, slogovi, reči) zamenjeni drugim znacima po određenom sistemu. *K.* je u → **anakreontici** omiljena igra u stihovima, u kojoj skrivena slova unutar teksta (stiha) daju, kad se spoje, novu reč u rečenici. *K.* kao igra u stihovima održala se i do danas; znači takođe i jednu vrstu zagonetke.

H.K.

**KRIPTONIM** (gr. κρυπτός — skriven, ὄνομα — naziv, ime, tajno, skriveno ime) — Oblik → **pseudonima**, pri čemu autor svoje ime ili prevodi, ili slaže novo ime kao → **anagram** ili ga pravi od inicijala svog imena i prezimena (Fišer — Ribar, Pauvre Lelian — Paul Verlaine, D. Araneus — D. Ranjina, R. Stević — Ras).

K.M.G.

**KRITERIJ** (gr. κριτήριον — sposobnost, pravilo prosuđivanja) — U nauci o književnosti oznaka mjerila za karakterisanje i prosuđivanje književnog djela. *K.* potpuno zavisi o shvaćanju književnosti u pojedinom povijesnom razdoblju i prema tome je izrazito historijska kategorija. Povijest → **poetike** i književne → **kritike** povijest je smjenjivanja *k.* To se smjenjivanje katkada odvija burno, kao npr. u 18. st. kad se *k.* originalnosti (Šeftsberi, Jang) suprotstavio zahtjevu ropkog pridržavanja klasicističkih mjerila, ili u 19. st. kad je pojava Bodlerove zbirke pjesama *Les Fleurs du Mal* (*Cvijeće zla*) stavila u pitanje stoljećima odnjegovano mjerilo pjesničke ljepote. Izvjesnom broju *k.* uspijeva odoljeti povijesnim mijenama; *k.* uvjerljivosti i cjelovitosti pjesničkoga djela, koje je postulirao Aristotel, nisu do danas izgubili na značenju. U određivanju književnih mjerila najradikalniji je bio stav romantizma: u karakteriziranju djela priznavao je samo *k.* izvedene iz djela samoga.

Na takvu gledištu temelji se uglavnom i današnji tzv. imanentni pristup književnosti (→ **imanentna kritika**). No budući da pjesničko djelo »prikazuje cjelovitost, bogatstvo i smisao ljudskog života u svoj njegovoj punoći« (Petre — Škreb, *Uvod u književnost*), budući da ono često nastaje u borbi za ostvarivanje određenih ljudskih vrijednosti (slobode, osjećajnosti, obrazovanosti, društvene ili nacionalne ravnopravnosti itd.) na specifičan pjesnički način, na njega se primjenjuju i vanknjiževni *k.*: etički, religiozni, nacionalni, filozofski, politički, sociološki itd. Neosporno je da sva ta mjerila imaju izvjesno opravdanje. Na veličanje naslija ili seksa primjenjuje se etički *k.*, koji takva djela vrednuje kao → **šund**, odnosno pornografiju. Šilerovu dramu *Kabale und Liebe* (*Spletka i ljubav*) nazvao je Engels »prvom njemačkom političkom tendencioznom dramom«. U povijesti jugoslav. književnosti, uslijed posebnosti razvitka naših naroda, mnogo je bio primjenjivan nacionalni *k.* U doba ilirskog pokreta (→ **ilirizam**) najvažnijim se smatralo da pjesma ili pripovijetka bude pisana narodnim jezikom i da propagira narodne vrijednosti. I Svetozar Marković izjavljuje: »Pravi pesnici, to su probuđeni delovi naroda, to je narodna svest o samome sebi i svojim patnjama«. Vanknjiževne *k.* nije ni moguće ni potrebno posve odbaciti jer pjesnik ne stvara književne vrijednosti odvojene od životne problematike, ali je nedopustivo upotrebljavati ih kao jedina ili književnim *k.* nadređena mjerila, kako se to ponekad dešava kad aktualna ideološka vrijednost djela zamuti pogled na njegove književne odlike. Protiv takvog postupka pobunio se već i Vraz, zahtijevajući da se književnost određuje u prvom redu njoj adekvatnim, književnim mjerilima. *K.* umjetničke vrijednosti u srp. su nauku o književnosti uveli Lj. Nedić i B. Popović, a u hrv. Matoš i Vodnik. Nakon njihovih esejističkih i naučnih rasprava taj je *k.* i zadržao pravo prvenstva u našoj povijesti i teoriji književnosti. → **poetika**, → **kritika**.

Lit.: W. Fokkema, *The Problem of Generalization and the Procedure of Literary Evaluation*, 1974; R. Peacock, *Das Problem des persönlichen Geschmacks in der literarhistorischen Wertung*, 1976; N. Mecklenburg, *Literarische Wertung*, 1977. Lj.Sek.

**KRITERIOLOGIJA** — Nauka o kriterijumi-ma prosuđivanja umetničkih dela. Prema nekim savremenim pogledima *k.* treba da bude prava estetika, ukoliko, polazeći od neposrednog i umetničkog iskustva, od »žive« umetnosti i konkretnog umetničkog dela, izriče estetske

sudove prema → **kriterijima** koji predstavljaju pravi i jedini predmet mišljenja u teoriji umetnosti ili u estetici. Pošto ovo izvorno iskustvo možemo steći samo u jednom određenom području umetnosti, *k.* ne može biti shvaćena kao opšta teorija ili filosofija umetnosti, već uvek samo kao konkretna teorija jedne umetnosti. G. Pikon je privrženik ideje *k.*, dok je tu ideju u području teorije književnosti u nas zastupao S. Lukić (*Umetnost i kriterijumi*, 1964). Teškoća *k.* sastoji se u tome što se teorija umetnosti principijelno ne može svesti na problematiku estetskog suda o vrednosti, već ona obuhvata i druga isto toliko značajna, i možda još značajnija, pitanja (strukture umetničkog dela, načina njegovog postojanja, umetničkog proizvođenja i dr.). M.D.

**KRITIČKI APARAT** — Uz sam tekst nekog dela, najznačajniji odeljak → **kritičkog izdanja**: doprinosi razumevanju dela, kao i stvaralačkog postupka pisca, i pruža uvid u metode rada priređivača. Sadrži *opšti* deo (u kome su napomene i objašnjenja značajna za čitavu zbirku ili delo), i *posebni* deo (u kome su napomene i objašnjenja koja se odnose na pojedine reči, rečenice, stihove). *Filološki* deo kritičkog aparata predstavlja pregled i dokumentaciju rada priređivača, označavajući sva mesta na kojima se štampani tekst razlikuje, potpuno ili delimično, od tradicije, i sadrži varijante teksta iz rukopisa i štampanih izdanja. U tom vidu, *k.* aparat može da bude pozitivan ili negativan, to jest može da dokumentuje i objašnjava prvenstveno varijantu koja je kao najautentičnija prihvaćena za izdavanje (*pozitivan* aparat), ili da beleži i razmatra samo varijante koje nisu prihvaćene za izdavanje (*negativan* aparat). *K. a.*, zatim, sadrži književno-istorijske napomene i objašnjenja (o vremenu i okolnostima nastanka dela, književnim izvorima i uticajima), te napomene estetsko-stilskog karaktera (obuhvatajući sažeto opis i karakteristike umetničkog postupka pisca). Odstupanja u ortografiji i interpunkciji ne beleže se u *k. aparatu*, već se opisuju u *predgovoru* kritičkom izdanju, gde se, takođe, daje opis, istorija i ocena tradicije, opšti podaci o razlikama u rukopisima ili štampanim izdanjima, i izlaže metod koji je korišćen pri rekonstrukciji originalnog teksta, odnosno pri izboru egzemplara, osnovnog teksta izdanja. G.E.

**KRITIČKI REALIZAM** — Pojam kojim se u nauci o književnosti označava → **književni pokret** → **realizma** u 19. v. Pokret je sebi

stavio u zadatak da što istinitije i potpunije reprodukuje stvarnost i da postigne maksimum verovatnosti. On uzima život onakvim kakav on jeste i nastoji da se oslobodi svake idealizacije, slikanja nestvarnog, fantastičnog sveta. Za kritičkog realistu objektivni svet je adekvatan našoj predstavi o njemu i kao takav može biti racionalno, naučno upoznat i verno reprodukovano u umetničkom delu. *K. r.* je pokret »iskrenosti u umetnosti« i »književne dagerotipije«. Njemu je stran svaki subjektivni idealizam, veličanje slobode čovekove volje, agnosticizam i mysticism. U načinu prikazivanja ljudi i života osnovno merilo *k. r.* jeste pojam → **tipičnosti** likova i situacija. »Pod pojmom realizma«, rekao je Engels, »podrazumeva se istinito prikazivanje tipičnih likova u tipičnim okolnostima«. A Đ. Lukač precizira: »Centralna kategorija, osnovni kriterij realističke književne koncepcije jeste »tip«, tj. ona posebna sinteza koja, kako na polju karaktera tako i na polju situacija, organski objedinjuje opšte i individualno. Tip postaje tip (...) činjenicom da se u njemu objedinjuju i temelje svi determinirajući elementi, ljudski i socijalno suštinski, jednog istorijskog razdoblja«. *K. r.* se kao pokret javio u Francuskoj. Već 1826. g. reči → **romantizam** i → **realizam** naizmenično se upotrebljavaju u fr. časopisima. U književnosti, on se kao pravac konstituiše posle realističke revolucije u slikarstvu (koja je svoju konačnu pobjedu izvojevala kada je slikar Kurbe otvorio svoju izložbu studija iz života bednih, koju je nazvao *Pavillon du réalisme*) i značio je reakciju na preteranu subjektivnost i lirizam romantizma, i na njegovu neobuzdanu imaginativnost. Glavni književni začetnici *k. r.* u Francuskoj su Stendal i Balzac, a nastavili su ga Merime i Flober, te Zola i drugi naturalisti (→ **naturalizam**). Eng. roman viktorijanske epohe (V. Teker, Dickens, Dž. Eliot), ital. → **verizam** (Đ. Verga) i nem. naturalizam (G. Hauptman), kao i epoha velikog rus. romana 19. v. (Gogolj, Turgenjev, Dostojevski, Tolstoj) — pokazuju slične tendencije. Kod nas, u duhu *k. r.* pisali su J. Ignjatović, M. Glišić, L. Lazarević, S. Mata vulj, A. Kovačić, J. Kozarac, V. Novak i dr. V. i → **realizam**.

Lit.: И. Коповка, *Епоха реалистическог романа*, 1907; E. Bouvier, *La bataille réaliste 1844 – 1857*, 1913; R. Dumesnil, *La réalisme*, 1937; H. Reimhardt, *Die Dichtungstheorie der sogenannten Poetischen Realisten*, 1939; A. P. Berkhout, *Biedermeier und Politischen Realisten*, 1942; R. Dumesnil, *L'époque réaliste et naturaliste 1848 – 1890*, 1945; B. Zihel, *Književnost i društvo*, I, 1958; Đ. Lukač, *Današnji značaj kritičkog realizma*, 1959, (prev.); P.

S. Kohan, *Istorija zapadnoevropske književnosti*, II, 1959. (prev.): C. Muscetta, *Romanticismo, realismo e decadentismo*, I, 1960; C. M. Перлов, *Романтизм*, 1964; P. Palavestra, »Preobražaj kritičkog realizma«, *Savremenik*, 1968. 4; S. M. Petrov, »Kritički realizam kao književni pravac«, *Savremenik*, 1968, 3. D.D.

**KRITIČKO IZDANJE** – Izdanje koje sadrži najverniju i najpotpuniju → **verziju** teksta nekog književnog dela ili više dela jednog pisca, tako da se može smatrati u najvećoj mogućoj meri *autentičnim, originalnim* tekstom autora, u pogledu svih značajnih elemenata koji čine delo (što znači da kasnija izdanja treba da bez odstupanja prenose tekst objavljen u kritičkom izdanju). Jezik pisca se ne sme menjati, osim što ortografiju i interpunkciju treba, po pravilu, prilagoditi savremenim pravopisnim načelima (sa naznačenim izmenama). *K. i.* obuhvata i sve druge varijante, odnosno *lekcije* izdanja, pri čemu je priređivač dužan da navede kriterijume kojima se rukovodio pri izboru i uspostavljanju autentične → **varijante**, prihvaćene za izdanje. Originalni tekst se utvrđuje na osnovu dostupnog materijala i izvora, koji se označavaju pojmom *tradicija* (direktna i indirektna). *Direktnu* tradiciju čine rukopisi, daktilogrami, štampani primerci, korekture dela. Kod dela koja su samo u rukopisu tekst se priređuje na osnovu → **autografa**, ako postoji, a prepisi se koriste pri popunjavanju mogućih praznina (lakuna). Kod štampanih dela, za priređivanje kritičkog teksta prvenstveno se koriste autorizovana izdanja (to jest ona u kojima je i pisac sudelovao): ako ih je više, jedno od njih se uzima kao osnovno (egzemplar izdanja), a iz ostalih se navode varijante. U slučaju nepostojanja direktne tradicije, autentični tekst se utvrđuje pomoću *indirektnu* tradicije, koja može imati različite vidove (verzije dela na drugim jezicima i dijalektima; citati iz dela, stari komentari dela; imitacije i aluzije; izvori i modeli dela, itd.). Utvrđivanje originalnog teksta naziva se *recensio*: u slučaju da se lekcija originala može odmah da rekonstruiše samim utvrđivanjem podudarnosti među rukopisima ili štampanim delima, govori se o »zatvorenoj recenziji«. »Otvorena recenzija«, pak, podrazumeva neophodnost korišćenja posebnih kriterijuma, koji se svode na dve vrste: *usus scribendi*, gde se kao kriterijum izbora među varijantama koriste ispoljene specifičnosti piščevog jezika i stila, i → **lectio difficilior**, kriterijum koji proizlazi iz zapažanja da svaki tekst teži tokom svoje tradicije da postaje sve jednostavniji, što znači da od dve varijante

ona koja je teža (složenija) ima više verovatnoće da bude izvorna. U procesu određivanja autentičnog vida teksta vrlo je delikatan postupak → **emendacije**, koji označava ispravke grešaka i omaški u tekstu koje vrši priređivač na osnovu pretpostavki što ih pružaju indirektna tradicija, poznavanje osobenosti pisca, gramatičke i logičke zakonitosti razvijanja rečenice, itd. – U kritičko izdanje celokupnih dela nekog pisca ulaze, grupisano po rodovima i vrstama: štampana dela; neobjavljeni rukopisi; nacrti; prepiska; memoari i dnevni; spisi neliterarne prirode; štampani i neštampani govori, izjave, polemike; novinski članci; prevodi. Prepiska se objavljuje *diplomatički*, to jest sa svima osobenostima autorovog načina pisanja, i u pogledu pravopisa i u pogledu jezika, a verno se prenose i pogreške, omaške, praznine i sl. Kritičko izdanje celokupnih dela sadrži, pored teksta, i *biografiju pisca, predgovor*, → **kritički aparat**, indekse, hronološke i sinoptičke tablice, rečnik, bibliografiju.

Lit.: D. С. Лихачев, *Текстология* (kratki izvod), 1966 (prev.); G. Witkowski, *Textkritik und Editionstechnik neuerer Schriftwerke*, 1924; P. Maas, *Textkritik*, 1960<sup>2</sup>; F. Bowers, *Textual and lit. Criticism*, 1959; *Основы текстологии* (под ред. В. С. Нечаевой), 1962; *Начела за критичка издања*, САНУ, 1967; D. Kapetanić, »Kako pripremati izdanja djela novijih hrvatskih pisaca«, *Croatica*, 1970. 1. G.E.

## KRITIKA → Književna kritika

**KRMČIJA** (od. stsl. *крьмъчии* – krmanoš) – Uobičajeni naziv u srp. i uopšte slov. književnosti srednjeg veka za knjigu u kojoj su izloženi propisi crkvenog i građansko-crkvenog prava (→ **nomokanon**). Najstarija *k.* srp. redakcije je Hovačka krmčija iz 1262.

Lit.: С. Троицкий, *Какое треба изгати Святославску крмчию (Номоканон са тумачењима)*, Споменик САН 202 (1952); I. Žužek, *Kormčaja knjiga*, Or. Chr. Anal. 168 (Roma 1864). D.B.

**KROJENJE** – Tradicionalni postupak u vizantijskom crkvenom pojanju, kojim se utvrđena melodijska formula → **osmoglasnika** prenosi u tekst onih liturgijskih pesama koje nisu zabeležene neumskim znacima, čime se u pojanje crkvenog pesništva unosi elemenat improvizacije, a pojačkoj tradiciji obezbeđuje postepena, lagana evolucija.

Lit.: D. Stefanović, »Pojanje stare srpske crkvene poezije«, *O Srbijaku* 1970, 127–140. D.B.

**KRSNA SLOVA** – Slova zapisana oko krsta kao magijska formula sa zaštitnom funkcijom



u odnosu na zle sile; početna slova reči, koje razrešene čine kratku molitvu, »zapreštenije« ili svojevrsnu devizu (npr. hhhh — »horugva Hristova hristijanom hvalak«). D.B.

**KRSTOBOGORODIČAN** (prema gr. σταυρο-θεοτοκ(ι)ov) → **Bogorodičan**.

**KRSTONOŠKE PESME** — Obredne letnje narodne pesme koje su se na dan seoskih slava, uz nošenje krstova i barjaka, pevale u litijama (ophodima). Njihovu pagansku sadržinu pratio je hrišćanski pripev. Broj zapisanih pesama nije velik. → **Obredne pesme**. V.N.

**KSENIJE** (gr. ξένια δώρα — darovi gostima) — 1. Najpre ljubazni propratni stihovi (neki Marcijalovi → **epigrami**). — 2. Kasnije: naslov ironično-satiričnih epigrama u vidu → **distiha**, koje su Gete i Šiler sastavljali protiv nekih savremenih pisaca. Ove *k.*, čije je autorstvo u pojedinačnom slučaju teško razlučiti, kao zbirka od 414 distiha (objavljena 1796. godine), poslužile su im za obračun s književnim protivnicima, a nama ostavile duhovito-satiričnu sliku celokupnog književnog života toga doba. U zaostavštini pesnika pronađeno je još dosta *k.*, koje su kasnije objavljene. — 3. Danas: naziv za kratke stihove duhovite ili satirične sadržine.

Lit.: F. Maycr, *Xenien*, 1939.

K.M.G.

**KSILOGRAFIJA** (gr. ξυλογραφείον — napisan sam u drvetu) — Najstarija grafička tehnika, štampanje pomoću drvoreza; preko izdubljenog crteža na drvenoj pločici prelje se boja a potom se crtež utiskivanjem prenosi na hartiju. *K.* se javlja u 6. v. u Kini, a u 15. v. razvija se u Evropi u prepisivačkim radionicama. Ksilografska knjiga smenila je srednjovekovnu rukopisnu knjigu, a sama je prethodila štampanoj knjizi. Prve ksilografske knjige pojavile su se 1425. u Holandiji i Nemačkoj a nastajale su povezivanjem više ksilografski izrađenih listova (a kako su ti listovi štampani samo s jedne strane, svaki list takve knjige dobijao se lepljenjem po dva ujedno po stranama na kojima nije bio otisak), te se knjige zovu *blok-knjige*. One su uz crtež imale i manji tekst, legendu o svecima a najpoznatije su *Biblia pauperum*, *Ars moriendi*, *Igra smrti* itd. *K.* je nadživela svoje vreme, i posle pronalaska pokretnih slova služila je za ilustraciju knjiga. Ovom tehnikom služili su se i neki slikari i grafičari (A. Direr). *K.* je obnovljena u Srbiji u 17. v. posle nestanka štamparija. H.K.

**KUBIZAM** (fr. *le cube* — kocka, kub) — Pravač u slikarstvu s početka 20. v., koji je promenio načela klasičnog shvatanja slikarstva i raskinuo sa tradicijom imitativnog načina predstavljanja predmeta na slici. Nastao je u duhovnoj klimi potpunog razaranja svih starih vrednosti i izvršio veliki uticaj na ostale umetnosti, na arhitekturu, muziku i književnost. Zamenio je svet predmeta kakvim ih mi vidimo svetom predmeta kakvi oni jesu, bez našeg opažanja. Potrebu da svet sagleda u njegovoj suštini i pod jednim sasvim novim uglom, osetio je pre svih Sezan, ali su njegove principe dosledno sproveli Brak i Píkaso. Polazeći od tek otkrivene crnačke plastike, stilizovane na geometrijski način, oni su se zainteresovali, pre svega, za odnos forme i prostora i istraživali svodenje oblika na osnovne geometrijske sadržatelje, što navodi mnoge istraživače moderne umetnosti da izvore kubizma nalaze u Platonovom mišljenju o lepoti geometrijskih oblika. Teoretičar *k.* je Apoliner, koji je osetio pravu suštinu svih promena u slikarstvu, koje je on i nazvao »kubističkim«. On je ukazao na »novu lepotu ove umetnosti«, koja će delovati na promenu osećanja i misaonu optiku gledaoca, a i sam je stvarao poeziju u duhu kubizma (→ **Kaligrami**). Kubistički metod simultanog prikazivanja (da se predmet učini vidljivim sa svih strana) izvršio je veliki uticaj na roman dva desetih godina. G. Stejn se zalaže za kubističku književnost, imajući u vidu ne samo diskontinuiranost zbivanja i transparentnost planova u odnosu na pripovedača, već i čisto strukturalne promene, kao i promene u samom književnom jeziku. Jedan »kubistički« aspekt u formalnoj organizaciji književnog prostora nalazimo u romanima V. Vulf (*Jakovljeva soba*), M. Prusta (*U traganju za izgubljenim vremenom*), Dž. Džojlsa (*Uliks*), i drugih romanopisaca, sve do naših dana. *K.* je imao svoje pobornike u arhitekturi (Le Korbizije, S. Gideon), muzici (I. Stravinski) i izvršio veliki uticaj na vajarstvo, scensku umetnost i primenju umetnost, te se o *k.* može govoriti kao o umetničkom i književnom pokretu u celini.

Lit.: G. Apollinaire, *Les peintre cubiste. Méditations esthétiques*, 1913; G. Stein, *Lectures in America*, 1935; J. Frank, »Spatial Form in Literature«, *Sewanee Review*, 1945; P. W. Schwartz, *Cubism*, 1971.

B.Mi.

**KUBOFUTURISTI** — Književna grupa u Rusiji, prvotno *Gileja* (prema legendarnoj Hilciji u kojoj je djelovao Herkul, a nalazila se negdje u

današnjoj južnoj Ukrajini), od 1913. nazivana tako da bi se razlikovala od → **egofuturista** (I. Severjanin i dr.) i tal. futurista (→ **futurizam**). Manifestom *k.* smatra se »Поцѣчина общественому вкусу« (*Čuška društvenom ukusu*, 1912). *K.* su zastupali neoprimitivizam s osloncem na pučku nacionalnu tradiciju antiestetizma, isticali vrijednost »riječ i kao takve« (слово как таковое) i apstrakcionizam. Po naglašenu urbanizmu izdvaja se stav Majakovskog. Osim njega, grupi su pripadali: braća Burljuk, V. Kamenski, V. Hljebnikov, A. Kručonih, G. Petnikov.

Lit.: *Литературные манифесты*, 1929; *Манифесты и программы русских футуристов*, 1967; V. Šklovski, *O Majakovskom*, 1967; V. Markov, *Russian Futurism*, 1968. V. D. Barošjan, *Russian Cubo-Futurism*, 1974. A.F.

**KUKULION** (gr. κοκκοῦλιον) → **Kondak**.

**KULA OD SLONOVAČE** – Izraz za diskretnu ili naglašenu povučенost i rezervisanost umjetika, izolovanog od svih društvenih i političkih zbivanja svog vremena. U ovom značenju ovaj biblijski izraz (*Pjesma nad pjesmama*, 7, 4) prvi put je upotrebio Sent-Bev govoreći o Vinjuju (*Les Grands écrivains français, Poètes I*, p. 266). Sent-Bev je pri tome mislio na pjesnikovu samoću i sklonost ka tajanstvenom sanjarenju kao izrazu aristokratskog ponosa i stoičke prepuštenosti vlastitoj sudbini. Danas se *k.* od *s.* uzima u metaforičkom značenju kao suprotnost angažovanju i društvenoj odgovornosti umjetnika.

Lit.: E. T. Underwood, *Blueprint for an Ivory Tower*, diss., 1955; E. Panošky, »In Defense of the Ivory Towers«, *Centennial Review of Arts and Science*, 1, 1957; C. V. Bock, *A Tower of Ivory*, 1970. N.K.

**KULMINACIJA** → **Klimaks**

**KULTIZAM** → **Gongorizam**

**KUMULACIJA** → **Akumulacija**

**KUMULATIVNA PRIČA** → **Verižna priča**

**KUPLET** (fr. *couplet*, od *couple* – par) – Prvobitno u fr. srednjovekovnoj poeziji rimovani distih ili katren, kasnije pesma šaljivog, komičkog ili satiričkog karaktera, aktualne sadržine, koja se peva u vodvilju, opereti i drugim estradnim oblicima. *K.* u vodviljima, nastalim uoči fr. buržoaske revolucije, ispunjeni su ostrim napadima na plemstvo, pa i na samog kralja. Procvat estradnog *k.* vezan je za

stvaranje fr. pesnika P. Beranžea. Svaki *k.* je završena strofa. → **Herojski kuplet**. M.Đ.

**KURSUS** (lat. *cursus* – tok) – Termin je srednjovekovne → **retorike** za ritmiziran konac rečenice: antikna → **klauzula**, koja je počivala na kvantitetu slogova, u prvim se stoljećima srednjega vijeka (najprije kod Augustina) pretvorila u ritmičku izmjenu naglašenih i nenaglašenih slogova koja je zadobila ime *k.* Srednjovekovni *k.* ozakonila je tek papinska kancelarija u 11. stoljeću; razlikovale su se četiri vrste *k.*, a osnovno im je bilo pravilo da između posljednjih dvaju naglašenih slogova na kraju rečenice moraju stajati najmanje dva sloga, a ne smije ih biti više od četiri.

Lit.: Leonid Abusow, *Colores rhetorici*, 1948. Z.Š.

**KURTOAZNA KNJIŽEVNOST** → **Dvorska književnost**

**KURTOAZNI ROMAN** → **Viteški roman**

**KUSTODA** (lat. *custos* – čuvar) – U starim rukopisima i kasnije u štampanim knjigama reč koja se stavljala na ivicu lista da označi početak sledećeg lista. *K.* je služila da čitaocu pokaže da tekst teče bez prekidanja, a i kao svojevrsan način paginiranja u vreme kada obeležavanja nije bilo na drugi način. Zadržala se dugo i posle uvođenja numerisanja listova, odnosno paginovanja strana. H.K.

**KUZNICA** – Udruženje proleterskih književnika, koje je osnovala grupa pesnika što je 1921. napustila → **proletkult** (V. Kazin, V. Kirilov, M. Gerasimov, N. Poletajev i dr.). Programski dokumenti *K.* zalagali su se za slobodu u izboru stvaralačkog metoda, za istinitost prikazivanja života i umetničku vrednost pesničke slike, ostvarene sa unutrašnjim patosom svesnih graditelja nove stvarnosti, čime su se razlikovali od koncepcija ne samo proletkulta nego i → **RAPP-a**. U drugoj polovini 20-ih godina došlo je do žestokih sukoba između *K.* i RAPP-a, koji su se završili rascepom u grupi i njenim pripajanjem RAPP-u 1931. Radovi pripadnika *K.* štampani su u nekoliko časopisa koje je grupa izdavala – u *Kovačnici*, *Radničkom časopisu*, *Časopisu za sve* i *Proleterskoj avangardi*. Naslede *K.* je neveliko: u poeziji – romantičarska lirika N. Poletajeva i V. Kazina, u prozi – roman *Cement* F. Glatkova i pojedina ostvarenja A. Neverova, A. Novikova-Priboja i V. Bahmetjeva.

Lit.: A. Flaker, *Sovjetska književnost*, 1967. M.J.

**KVALITATIVNA VERSIFIKACIJA** → Silabička, → Silabičko-tonska, → Tonska versifikacija

**KVANTITATIVNA KLAUZULA** → Deseterac, 1

**KVANTITATIVNA VERSIFIKACIJA** (lat. *quantitas* – količina, dužina; *versus* – stih i *facere* – činiti) – Sistem organizovanja → stiha putem regulisanog smenjivanja dugih i kratkih slogova, tj. na osnovu vremenske samerljivosti (→ **izohronizam**). Obično se javlja u jezicima u kojima postoji fonološka opozicija između dugih i kratkih vokala (→ **kvantitet**), i to u periodu povezanosti usmene poezije sa muzičko-kvantitativnim ritmom, pri čemu se stih prilagođava muzičkom ritmu. Zato se *k. v.* (ili »metrička«) zove i muzičkom (ili muzičko-govornom) → **versifikacijom**. Na toj osnovi nalazi se u antičkoj (→ **metrika**, **antička**), u klasičnoj arapskoj (→ **aruz**) i u sanskritskoj indijskoj poeziji. U takvom sistemu versifikacije stih se gradi prema određenim vremenskim merama. Osnovna jedinica samerljivosti je → **stopa**. Ona se sastoji od dugih i kratkih slogova, čije kombinacije daju stopama raznovrsnost. – U antičkoj metrici za izgovor kratkog sloga potrebna je → **mora** (U), koja je najmanja vremenska jedinica u stihu (χρόνος πρώτος – prvo, osnovno vreme). Izgovor dugog sloga (–) traje dvostruko duže. Postoje i opšti slogovi (→ **anceps**), koji po potrebi mogu da zamene i kratke i duge slogove. Stih se gradi od više (istovrsnih ili raznovrsnih) stopa, koje su u njemu obično izohrone. U antičkom epskom → **heksametru** npr. svaki stih ima šest stopa, obično pomešanih trosložnih → **daktila** (– UU) sa dvosložnim → **spondejima** (– –), ali su obe stope izohrone jer sadrže po četiri more. Otuda izgovor svakog stiha traje po 24 more. – Slično je i u klasičnoj arapskoj versifikaciji (»arud« ili »aruz«), s tim što se, u odnosu na antičku metriku, razlikuju uslovi pod kojima se konstituišu dugi i kratki slogovi, kao što se manje ili više razlikuje prilagođavanje dužine slogova muzičkim dužinama. Iako su neki istraživači pripisali i akcentima određenu ulogu, u aruzu, značajniju ulogu igra priroda sloga u vezi sa njegovom otvorenošću (završavanje na vokal) i zatvorenošću (završavanje na konsonant); dugi su ne samo slogovi sa dugim vokalom nego i svi zatvoreni slogovi čak i kad je u njima kratak vokal; ukoliko je slog i zatvoren i sa dugim vokalom, on je za polovinu duži od otvorenog

sloga sa dugim vokalom. Prema tome u kratke slogove spadaju samo otvoreni slogovi sa kratkim vokalom. – U *k. v.* broj slogova u stihu može znatno da varira. Ipak je u nekim oblicima stihova (sa izosilabičnim stopama) broj slogova ujednačen. Šta više, postoji i tip kvantitativno-silabičke versifikacije (vedski). Raspored leksičkih (jezičkih, govornih) akcenata u *k. v.* nije regulisan. Fiksirano je jako vreme stiha (→ **arza**) sa ritmičkim → **udarom** (ili »akcentom«), koji se ne podudara obavezno sa leksičkim akcentom. – Razlikovanje dugih i kratkih slogova u jednom jeziku ne izaziva obavezno *k. v.*, što se vidi na primeru srphrv. i češkog jezika, u kojima se ti slogovi razlikuju i u kojima se kvantitet javlja sa fonološkom funkcijom. S druge strane, pod arapskim uticajem *k. v.* je importovana u tursku klasičnu poeziju, iako u turskom jeziku nema fonološke opozicije između dugih i kratkih vokala. U ovom slučaju uvođenje *k. v.* omogućeno je usklađivanjem uvezene leksike i relativnih razlika u trajanju zatvorenih i otvorenih slogova sa muzičkim kvantitetom. Slično je bilo i u zapadnoevropskim poezijama od 11. do 13. v., kada se muzika, po jednim istraživačima, prilagođavala tekstu, a po drugim – tekst »kvantitativnoj muzici« (slog se u silabičkom stihu dužio na mestu muzičke dužine ili, ako je jezik razlikovao slogove prema dužini, dugi su se prilagođavali muzičkom kvantitetu). Sve je to dalo povoda da se javi dopuna fonološkog tumačenja *k. v.* književno-istorijskim tumačenjem: ona se javlja kad se poezija i muzika nalaze u fazi takvog sinkretizma u kome se tekst prilagođava muzičkom kvantitetu nezavisno od prirodnog izgovora. Izdvajanjem, osamostaljenjem teksta nastaje »govorna« ili »kvalitativna«, tj. silabička i silabičko-tonska versifikacija (M. Harlap).

Lit.: → **Metrika, antička**; → **Aruz**: A. Heusler, *Deutscher und antiker Vers*, 1917; H. B. Keith, *A history of Sanskrit literature*, 1953; L. Renou, J. Filliozat, *L'Inde classique*, t. 2, 1953; M. Хамраев, *Основы тюркского стихосложения*, 1963; M. Харлап, *О стихе*, 1966; В. В. Иванов, »Заметки по сравнительно-исторической индоевропейской поэтике«. *To Honor Roman Jakobson*, The Hague-Paris, 1967, 978–988; R. Schmitt, *Dichtung und Dichtersprache in indogermanischer Zeit*, 1967; *Проблемы восточного стихосложения Сборник статей* (red. И. С. Брагинский i dr.), 1973; J. Kuryłowicz, *Metrik und Sprachgeschichte*, 1974; G. Nagy, *Comparative Studies in Greek and Indic Meter*, 1974. Ž.R.

**KVANTITET** (lat. *quantitas* – količina, veličina) – Prozodijski faktor koji označava

trajanje (dužinu) fonema u odnosu na druge foneme. Izrazitije se manifestuje kod vokala nego kod konsonanata. Može da bude akcentovan i tada ide u dugu → **akcente**; kad je neakcentovan, često ga zovemo **dužinom**. U nekim jezicima *k.* se javlja bez posebne uloge. U drugim jezicima ima manju ili veću distinktivnu funkciju. U tom slučaju može u → **metrici**, odn. → **versifikaciji**, da posluži kao osnova za → **kvantitativnu versifikaciju**, u kojoj se dugi i kratki slogovi smenjuju u određenim shemama. Samo razlikovanje dugih i kratkih slogova ne izaziva obavezno takav sistem versifikacije. Obično se smatra da izgovor dugih slogova traje oko dva puta duže nego izgovor kratkih slogova. U **antičkoj** → **metrici** vokali postaju dugi i po položaju (»pozicija«), npr. vokal ispred suglasničke grupe. S druge strane, u sistemu → **aruzi** svi zatvoreni slogovi postaju dugi, a kad su i po prirodi dugi, tada je trajanje njihovog izgovora još duže. Pod uticajem muzike produžavani su slogovi i u stihovima srednjovekovne zapadnoevropske poezije. U versifikaciji *k.* se beleži znakom (-). — Srphrv. književni jezik je izuzetan jezik u kome ne samo akcentat nego i neakcentovani *k.* (dužina) može da ima distinktivnu funkciju; od *junáka* (jedn.) do *junákâ* (mn.); *kaži zóri neka zóri*. U srpskim i hrvatskim pokušajima klasične metrike nenaglašeni *k.* nije ostvario ritmičku funkciju. Njegova uloga u metričko-ritmičkoj strukturi ostalih srphrv. stihova nije dovoljno ispitana. K. Taranovski je istakao Košutićevo učenje da dužine mogu ostvariti → **iktus** čak i neposredno iza akcenta na slabom vremenu stiha (→ **teza**). M. Franičević sa razlogom smatra da je Košutićevo učenje sporno. S. Matić je to učenje podvrgao oštroj kritici. I zaista srphrv. dužine ne mogu nadjačati akcentat ni kad je ovaj na slabom vremenu a dužina na mestu iktusa (→ **arze**), pogotovu kod niza pesnika u čijim se dijalektima one *redukuju*. Jedino uloga dužina nije sporna u ostvarivanju → **rime** (makar i »nepravilne«), koja sa njom postaje izražajnija, kao što to postaje i sa dugim akcentima u odnosu na kratke akcente. Pa ipak je D. Stanojević smatrao da dužina ne može da se rimuje s akcentima, osim, za nevolju, sa dugosilaznim ( ) u uzastopnoj rimi (*pūsákâ* — *zrâka*). Izuzme li se taj puristički stav, ostaje problem tretiranja mnogobrojnih primera nepodudaranja → **klauzule** sa rimom. U slučaju kad se rimuju glasovi počev od vokala sa dužinom, npr. *pěvânje* — *igrânje* klauzula je (akcentski uzeta) daktilska, a rima — ženska.

Lit.: D. Stanojević, *Поговор Бесноме Роланду са критичким погледом на технику српскога стиха*, 1898; E. Sievers, *Phonetik*, 1901; F. Saran, *Deutsche Verslehre*, 1907; P. Jakobson, *О чешском стихе ...*, 1923; P. Кошутић, *О тонској метрици у новој српској поезији* (pos. str. 20—21); R. Jakobson, M. Halle, »Phonology and Phonetics« (u: *Fundamentals of Language*, 1956 (srphrv. »Fonologija i fonetika« u knj.: R. Jakobson, *Lingvistika i poetika*, 1966, 239—242); C. Matih, *Наша народна ен и наш стих*, 1964, 353—355; P. Ivić, »Prozodijski sistem savremenog srpskohrvatskog standardnog jezika« (u zb.) *Symbolae linguisticae in honorem Georgii Kurylovicz*, 1965, 135—144; → **Kvantitativna versifikacija**; → **metrika, antička**; → **aruz**; → **prozodija**. Ž.R.

**KVART** (lat. *quartum* — četvrtina). — Format papira ili pergamenta, koji se ranije dobijao kada se tabak savijao dva puta; danas *k.* označava visinu knjiga od 25—35 cm. (kod nekih: 28—32 cm.). Obležava se: *m-quarto*, *m-40*, 4<sup>o</sup>. Kod štampanja knjiga ušao u upotrebu već od 1462. g. Knjige u *k.* formatu sastavljene su od svežnjeva koji imaju po 4 lista, odnosno 8 strana. Sl.P.

**KVARTET** → **Katren**

**KVATERNAR** → **Dimetar**

**KVATROČENTO** (ital. *quattrocento* — četiristo) — Naziv za ital. 15. v., odnosno za ranorenesansni stil u ital. književnosti i umetnosti. → **renesansa**. M.Di.

**KVINAR** → **Peterac**

**KVINTA** (šp. *quintilla* < lat. *quintus* — peti) — → **Strofa** od pet stihoa (petostih) sa raznovrsnim mogućnostima rimovanja. U česte oblike ubraja se *abaab* (lamartinovski) i *ababb*. Prvi kod nas nalazimo npr. u četvoroiktusnom troheju V. Ilića (»Slovenski knez«, sa žen. *a* i muš. *b* rimom). *K.* je podesna za prstenastu kompoziciju strofe, u kojoj se poslednji stih javlja kao ponavljanje prvog, npr. u Rakićevom »Kondiru«, u Disovoj »Tamnici« i »Možda spava«. U prvim dvema sistem rimovanja je *ababa*, koji se nalazi kod Bodlera; u trećoj pesmi javlja se izuzetno rimovaje *abbaa*.

Lit.: → **Strofa**.

Ž.R.

**KVINTILJA** → **Kvinta**

**KVODLIBET** (lat. *quodlibet* — što je po želji, omiljeno) — »Pesničko svaštarenje«; oznaka kojom se od 16. v. obeležavaju nesistematske i proizvoljne skupine najrazličnijih pesama, bez obzira na njihovo poreklo i vrstu. K.M.G.

---

# L

---

**LABUDOVA PESMA** – Prvobitno, prema antičkoj legendi (Ezop, Eshil, Platon, Ciceron), melodična pjesma labuda prije njegove smrti. Figurativno, označava posljednje djelo pjesnika ili muzičara. Ovaj izraz Lj. Nedić upotrebljava u još širem značenju kad kaže da je V. Ilić »ispevao labudovu pesmu srpske lirike«. N.Ko.

**LAI** (fr. *le*) – Kratak narativni spev u fr. srednjovekovnoj književnosti (12–13. v.) od 100 do 1000 osmeraca, sa asonancama, a docnije rimama. U *l.* se po pravilu opeva neka nežna i dirljiva ljubavna priča. Teme su keltskog porekla, kao i u većini bretonskih romana o kralju Arturu i vitezovima »Okruglog stola« (→ **viteški roman**). Struktura je vrlo jednostavna: bez mnogo opisa i pojedinosti sve se svodi na голу priču, kojoj je sačuvano jedinstvo radnje. Ovaj rod je proslavila pesnikinja Marija Francuska i on se stoga obično vezuje za njeno ime. Od nje se zna da su *l.* umetnički obrađeni zapisi starih keltskih i bretonskih legendi koje su pevači prenosili sa kolena na koleno. Od 13–15. v. lirska poučna pesma često izvedena uz pratnju muzike. Najpoznatiji predstavnici su K. de Pizan, G. de Maso, E. Dišamp i dr.

Lit.: F. Wolf, *Über die Lais, Sequenzen und Leiche*, 1965; H. Baader, *Die Lais*, 1966; J. M. Donovan, *The Breton Lay*, 1969; H. Spanke, *Studien zur Sequenz. Lai und Leich*, 1977. S.V.

**LAIH** (nem. *Leich*) – Vrsta nem. srv. lirske pesme koja se izvodila uz muzičku pratnju; po uzvišenom izrazu i tonu najbliža kasnijoj → **himni**. Nastanak ovog omiljenog lirskog obli-

ka → **Minnesängera** u 13. i 14. v. vezuje se prvenstveno za neke liturgijske melodije, potom i za provansalsko-francuske forme → **le**, → **deskor**, → **estampi**. *L.* se sastoji od dvočlanih odeljaka-strofa različite dužine, nepravilnog oblika i slobodnog stiha, koji se pevaju kontinuelno, bez ponavljanja, karakterističnog za → **Lied**, te je otuda i njegova muzička pratnja skroz komponovana i nestrofična. Tematika mu je veoma raznorodna; osnovni tipovi: plesni, ljubavni i religiozni *l.* Najznačajniji autori *l.* jesu Hadlaub, Valter fon der Fogelvajde, Ulrich fon Lihtenštajn, Konrad fon Virzburg, Tanhojzer i dr.

Lit.: F. Volf, *Über Lais, Sequenzen und Leiche*, 1841; R. Kienast, »Die deutschsprachige Lyrik des Mittelalters«, *Deutsche Philologie im Aufriss* II, Lief. 13; Hugo Kuhn, »Leich«, *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, II, 1965<sup>2</sup>. D.Mi.

**LAIJS** (nem. *Lais*) – Najstarija narodna duhovna pesma; prōistekla iz crkvenih molepstvija, naziv je dobila prema grčkom refrenu »kyrie eleison« (Gospodi pomiluj), koji je za vreme službe pevala cela pastva. Zabeležen već u 9. v. (*Pesma o Petru, Pesma o Ludvigu*), *l.* se pevao o crkvenim praznicima, pri hodočašćima i krstaškim pohodima, a kasnije pred bitku i u opasnosti uopšte.

Lit.: W. Mettin, *Die ältesten deutschen Pilgerlieder*, 1896; R. Kienast, »Die deutschsprachige Lyrik des Mittelalters: III. Die althochdeutsche Lyrik der nachkarlischen Zeit (9. II. J. h.)«, *Deutsche Philologie im Aufriss* II, Lief. 13; P. Habermann, »Lais«, *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte* II, 1926/28. D.M.

**LAIJMOTIV** (nem. *Leitmotiv* – vodeći motiv) – Po Hansu fon Volcogenu muzička

tema koja se povezuje s nekim karakterom, predmetom ili emocijom u Vagnerovim operama, koja dobija, dakle, veoma određeno asocijaciono utemeljenje. U vezi s književnošću *l.* označava ponavljanje i variranje određene slike, situacije, izražajnog sredstva, ponavljanje koje omogućuje unutrašnje povezivanje dela, asocijativnu složenost dejstva, a u modernom romanu metaforičko i simboličko nagoveštavanje. Npr. u Manovom romanu *Budenbrokovi* Antonija ostavlja Mortena da »sedi na kamenju« dok odlazi u paviljon gde se skuplja njeno otmeno društvo; izraz »sediti na kamenju« za Mortena dobija značenje usamljenosti i dosade; a pred kraj romana, suočena s bankrotstvom, Antonija oseća da nema kud sa svojom kćerkom, da »naprosto mogu sedeti na kamenju«. No dok je kod Mana *l.* snažno izražajno sredstvo koje počiva na asocijaciji i variranju, kod drugih modernih romansijera ono postaje i načelo strukturalnog povezivanja glavnih tema. Tako Prust koristi *l.* jedne fraze iz Ventejeve sonate u *Traganju za izgubljenim vremenom*, V. Vulf svetionik i niz drugih slika i simbola u romanu *Ka svetioniku*, a Džojsov *Uliks* je velikim delom sazdan iz međusobno isprepletenih nizova *l.* Na sličnu upotrebu *l.* nailazimo u Forsterovim romanima *Hauardz End* i *Jedan put ka Indiji*; u stvari Forster je bio i jedan od prvih kritičara koji su ukazali na značaj *l.* u Prustovom romanu, kao i na strukturalni značaj ponavljanja i variranja motiva i fraza u romanu uopšte. Takvo ponavljanje i variranje Forster je nazvao »ritmom«. Najšire govoreći, dakle, *l.* je takva slika, situacija ili jezički obrt u književnom delu koji ponavljanjem i variranjem konteksta, stvara ne samo bogate uputrašnje reference i omogućuje asocijaciono dejstvo, nego postaje i osnova jednog posebnog unutrašnjeg ritma u romanu.

Lit.: O. Walzel, *Das Wortkunstwerk*, 1926; E. M. Forster, »Potka i ritam«, *Izraz*, 1965, 9; R. Peacock, *Das Leitmotiv bei Th. Mann*, 1934; E. K. Brown, *Rhythm in the Novel*, 1950; S. Koljević, »U svetu ustreljanih simbola«, *Trijumf inteligencije*, 1963.

S.K.

**LAKE SCHOOL**, eng. (Lejk skul — jezerska škola) → **Jezerka škola**.

**LAKONIZAM** (gr. λακωνισμός — oponašanje lakedemskog (spartanskog) načina govora — Ciceron, *Epistulae ad Familiares*, II, 25. 2.). — 1. Gramatički termin: riječ, izraz ili konstrukcija svojstvena lakonskom dijalektu starogr. jezika; — 2. lakonska jednostavnost u izrazu; kratak, jednostavan, jezgrovit, jasan

način izražavanja misli kojim su se odlikovali Spartanci, sabijajući često cijele misli u pojedinu riječ. Grci su lakonsku jednostavnost i sažetost suprotstavljali bujnoj krasnorječivosti atičkih govornika. Naročito su česti u *l.* poslovicama, aforizmima, sentencijama, kriticama. Z.D.

**LAKRDIJA** (tur. *lakirdi* — reč, govor) — 1. Vrsta komedije nižeg reda, koja se umnogome jedanči sa → **farsom**, ali koja je u 19. i 20. v. izgubila mnogo od narodno-satiričkog karaktera farse i postala zabavna vrsta, sa sirovim šalama i skarednim sadržajima. U našoj književnoj istoriografiji, naročito starijoj, termin *l.* nije potpuno izdiferenciran i često se upotrebljava za različite podvrste komedije nižeg reda, npr. za Šekspirovu komediju *Vesele žene vindzorske* (V. Popović), francusku srednjovekovnu farsu *Advokat Patlen* (Lj. Petrović), pa čak i za sve vrste komičnih scenskih dela srednjega veka (R. Pinter, B. Vodnik i dr.). Inače za tipizirane šaljive likove u komedijama raznih naroda kod nas se najčešće upotrebljava termin *lakrdijaš*, npr. za: Pudiŋga (Holandija), Potaža (Francuska), Makarona (Italija), Vursta (Nemačka) i dr. Za najtipičnijeg predstavnika *l.* u našoj književnosti smatra se P. Petrović Pecija Stariji sa delima: *Pljusak*, *Svastika*, *Bečaruša* i dr. → **Farsa**. — 2. *Prosta* → **šala**, **gruba** → **komika**.

Lit.: W. K. Nawrath, *Facetie und Schwank*, 1974; W. Deufert, *Narr, Moral und Gesellschaft*, 1975. P.L.

**LAMENTACIJA** (lat. *lamentatio* — žalopojka, jadikovka). — Književni oblik nastao ponavljanjem motiva biblijskih → **plačeva**, kao npr. *Plača Jeremijinog*; otuda i oblik → **jeremijada**. V. → **laudatio funebris**. S.S.

**LANAC BIČA** → **Chain of being**

**LAPIDARAN STIL** (prema lat. *lapis* — kamen) — Sažet, jezgrovit način izražavanja koji podseća na natpise klesane u kamenu. Stil karakterističan za → **poslovice**, → **epigrame**, → **maksime** i → **sentencije**, često se koristi i u drugim književnim oblicima (na kraju *prologa*, u *epilogima*, *replikama*, kao *refren* u *poeziji* ili na kraju dužih monologa u drami). U našoj književnosti primere *l. s.* nalazimo u narodnoj *poeziji*, kod Njegoša, Mažuranića, a u novijoj književnosti kod M. Nastasijevića, A. B. Šimića, V. Pope, D. Cesarića, M. Dizdara i dr. Supr. → **kitnjast stil**. B.M.

**LARPURLARTIZAM** → **Umetnost radi umetnosti**

## L'ART POUR L'ART → Umetnost radi umetnosti

**LATINICA** — Naziv za stari lat. alfabet i za niz drugih pisama koja su se razvila iz njega. Latinsko pismo razvilo se iz grčkog alfabeta, preko južne Italije. Prvi lat. spomenici potiču iz 6. ili 5. v. p. n. ere. Širenjem rimskog carstva i kasnije hrišćanstva, *l.* je postala pismo mnogih naroda. Tako se *l.* upotrebljava u svim romanskim, germanskim i keltskim jezicima; u nekim slovenskim jezicima (slovenačkom, hrvatskosrpskom, poljskom, češkom, slovačkom, lužičkosrpskom), kao i u nekim neindoevropskim jezicima: mađarskom, finskom, estonskom, litavskom, albanskom, turskom i u desetina vanevropskih jezika. — V. i → **pismo**. D.Ž.

**LATINIZAM** (*latinus* — latinski, gr. sufix — τριος) — 1. Lat. reč ili sintaktička konstrukcija prenesena u drugi jezik. Takve upotrebe su obogatile evropske jezike kako u oblasti stilistike tako i u terminologiji svih struka. Mnogi *l.* su bukvalni prevodi gr. originala (→ **kalk**). Ekstremni primer *l.* je pridev »pontifical« kod Milтона (*Paradise lost*, 10, 312—313): on ne znači »prvosveštenički« (lat. *pontifex*), nego »mostograditeljski« po paretimologiji *pontem facere*. — 2. Upotreba književnog lat. jezika klasične epohe (obično se podrazumeva jezik od I v. pre n.e., do III v. n.e.) u književnosti, naučnoj literaturi i sporazumevanju obrazovanog sveta u srednjem v. i renesansi. U ovome smislu, *l.* nije mnogo zadužio književnost, i minuo je pre kraja renesanse (Petrarkina *Africa*, Bokačova *Genealogia*); u naučnoj, naročito filozofskoj i filološkoj literaturi, *l.* traje do našeg doba (npr. → **rezime** na lat.).

Lit.: A. Meillet, *Esquisse d'une histoire de la langue latine*, 1963; G. Highet, *Classical Tradition*, 1967; E. R. Curtius, *Evropska književnost i latinsko srednjovekovlje*, 1971. (prev.). S.S.

**LAUDA** (ital. *lauda* od lat. *laus* — pohvala) — Ital. religiozna narodna pesma, nastala od liturgijske pesme. Pevala se u slavu boga i svetaca. Cvetala je od 13. do 15. v., a vezana je za delovanje fratarskih bratstava, kao što su bili disciplinirani, a kasnije flagelanti, koji su propovedali pokajanje, molitvu i mučenje sopstvenog tela. Najstarija *l.* je *Kantika o živim bićima* (*Cantico delle creature*, oko 1226) Franje Asiškog. *L.* su sačuvane u rukopisnim zbirkama, *laudarima*, kojih ima preko dve stotine, a obrađuju teme iz Jevanđelja i iz života

svetaca. U *laudarima* su sačuvani i ostaci muzičkog teksta, što dokazuje da su *l.* od samog početka bile praćene muzikom. Kasnije se javlja *l.* u obliku dijaloga, tzv. *dramska lauda*, koja se postepeno razvila u religioznu dramu (→ **rappresentazione sacra**). *L.* je na visok umetnički nivo uzdigao Jakopone da Todi (13. v.), stvorivši dela obojena realizmom i humanom notom, kao što je poznati *Plać majke božje* (*Pianto della Madonna*). U 15. v., *l.*, pretežno moralističkog karaktera, pisali su L. Đustinian, F. Belkari, L. de Mediči i Đ. Savonarola. U našoj knjizi, su se *l.* pisale u Dalmaciji, pod uticajem ital. *l.* Poznata je *Šibenska molitva* (*Gospina pohvala*) iz 14. v.

Lit.: G. Ippoliti, *Dalle sequenze alle laudi*, 1914; F. Liuzzi, *Le laude e i primordi della melodia italiana*, 1934; De Partholomacis, *Laude drammatiche*, 1943; M. Apollonio, *Jacopone da Todi e la poetica delle confraternite religiose nella cultura preumanistica*, 1946; F. Ageno, *Trattato e detti*, 1953; G. Trombatore, »Jacopone da Todi e le sue laude«, *Saggi critici*, 16, 1950. M.Đ.

**LAUDATIO FUNEBRIS** (lat.) — Posmrtna pohvalna beseda u antičkom Rimu. Spada u rane usmene književne vrste povezane sa kultom predaka (→ **nenija**, → **elogium**). Razvila se u staležu patricija. Običaj je bio da *l. f.* posle sahrane održi na forum sin ili rodak preminulog, i da u njoj iznese njegova dela i zasluge. Premda od interesa za biografiju i istoriju, *l. f.* nije dostigla književne vrednosti sve do carskog perioda, kad je pod uticajem retorskog obrazovanja primila stilsku raznolikost i ukras poznohelenističkog → **epitafa**. (Hadrijanova *l. f.* Matidiji). Livije i Ciceron spominju pokušaje falsifikovanja istorije u *l. f.* Lit.: M. Durry, *Eloge funèbre*, 1950. S.S.

**LAZARICA** — 1. Jedna od devojaka koje pevaju → **lazaričke pesme**. — 2. »Tako zovu slijepci onu veliku pjesmu od kneza Lazara i od Kosovskog boja« (Karadžić, *Rječnik*). — 3. Umetnički spev o boju na Kosovu sastavljen iz delova narodnih pesama, mestimice izmenjenih i dopunjenih (takva je *Lazarica* Sretna Stojkovića, 1903), ili napisan po ugledu na narodne pesme (*Lazarica* Joksina Novića Otočanina, 1847). V.N.

**LAZARIČKE PESME** — Obredne, → **kalendarске pesme**, narodne pesme iz kruga paganskog svetkovanja proleća koje su pevane o Lazarevoj suboti, nedelju dana pre Uskrsa. Negovale su se u istočnom delu Balkana, poglavito u južnoj Srbiji, na Kosovu, u Makedoniji i u Bugarskoj; u pomenutim oblastima

čuvaju se mestimice i danas. Izvodile su ih → **lazarice**, devojke koje su, okićene zelenim grančicama, obilazile domove i po ustaljenom redu upućivale posebne stihove domaćinu, domaćici, ukućanima i stoci. Nekada obredne pesme u celini, vremenom su gubile osobine starine, mešajući se sve više s ljubavnom i porodičnom lirikom. Ovaj preobražaj može se dobro pratiti, pošto su zapisi sakupljeni u velikom broju i na raznim stupnjevima razvoja → **obredne pesme**.

Lit.: M. A. Vasiljević, *Narodne melodije leskovačkog kraja*, 1960; V. Nedić, *Antologija narodnih lirskih pesama*, 1969. V.N.

## LE → Lai

**LECTIO DIFFICILIOR** (lat. — teže čitanje) — Naziv za postupak u *kritici teksta*; tumačenje mesta u rukopisu koje je najstarije ili sa kojeg se najviše prepisivalo, i koje je izazvalo greške ili različita prenošenja u drugim prepisima. *L. d.* označava sporno mesto u primarnom rukopisu, čije pravilno čitanje rešava probleme u naknadnim prepisima. V. i → **konjektura**. S.S.

**LEF** (kratica od Левий фронт искусства — Lijeva fronta umjetnosti) — Grupa i pokret u rus. sovjetskoj književnosti i umjetnosti (1922–1929), koji je djelomično baštinila programsku načela rus. futurizma (→ **futurizam**, → **kubofuturizam**). Na čelu s Majakovskim pripadali grupi N. Asejev, S. Tretjakov, V. Kamenski, B. Pasternak (do 1927), A. Kručonih, O. Brik, B. Arvatov, N. Čužak, S. Kirsanov, V. Pervoc i slikari-konstruktivisti A. Rodčenko, V. Stepanova, A. Lavinski, a surađivali su književni teoretičar V. Šklovski i filmski radnici S. Ejzenštejn, D. Vertov, L. Kulešov. Glasila grupe: časopisi ЛЕФ (1923/25) и Новый ЛЕФ (1927–28). Pripadnici *L.* zastupali su društveno-funkcionalnu, avangardističko-konstruktivnu umjetnost, poricali realističku (→ **realizam**) beletristiku i → **psihologizam** u književnosti, ističući isprva verbalni apstrakcionizam i revoluciju u jezičkoj građi, a zatim »književnost činjenica«. Razvijali su različite oblike »primjenjene« književnosti (reportaža, feljton u stihu, agitacijski kazališni komad i dr.) i umjetnosti (foto-montaža, dokumentarni film, primjenjeno neštafelajno slikarstvo), nastojeći da umjetnošću obuhvate sve slojeve života. Umjetnika su pak, posebno u posljednjoj svojoj fazi, smatrali specijalistom koji od klase prima »socijalnu narudžbu«.

Lit.: Литературные манифесты, 1929; Маяковский, *Полное собрание сочинений*, 12, 1959; V. Šklovski, *O Majakovskom*, 1967 (prev.); *Sovjetska književnost 1917–1932*, 1967 (prev.). A.F.

**LEGENDA** (lat. *legenda* — ono što treba pročitati) — 1) Spis o životu i delima svetaca; — 2) u francuskoj, engleskoj, italijanskoj folklornoj terminologiji označava uglavnom kategoriju → **predanja** → (**Sage**) u Grimovom smislu reči (kod P. Popovića, V. Đurića, V. Latkovića, delom i pojam pod 3. i 4.; — 3) → **legendarna priča** (kod Čajkanovića); — 4) po međunarodnoj klasifikaciji narodnih proznih vrsta — pripovedanje na osnovu apokrifa i srednjovekovnih hagiografija folklorizovano usmenim prenošenjem. Termin *l.* se prvi put sreće u 13. v. u delu dominikanskog kaludera Jacobusa de Voragine *Legenda Aurea*. U užem smislu *l.* se smatraju *Muke (Passioness)* i *Život svetaca (Vitae)*, koji se još u Konstantinovo vreme ispunjavaju fantastičnim svedočanstvima. *L.* živi od čudesnog u specifičnom smislu. Svetost sveca i njegova bliskost bogu izražavaju se vrlinama i ilustruju veličanstvenim delima, i obrnuto, čovekove vrline nagrađene su posvećenjem, približavanjem bogu i čudotvorstvom. »Dijalektika o vrlini i čudu predstavlja bitni sastojak celokupne tradicije legendi.« Prvobitno forma pisane književnosti, *l.* tokom usmenog prenošenja počinje činiti folklornu vrstu, puni se motivima iz usmene tradicije, daje etnografske podatke, lokalizuje radnju. U *l.* se pretpostavlja verodostojnost kazivanja, načinjena je s tendencijom da se u nju veruje te se približava predanju. Po kompoziciji je bliža → **hajci** (višeepizodično). Natprirodno, čudesno u *l.* nije kao u predanju stravično, već sveto; ono ne samo što treba da potvrdi postojanje Boga nego i da uzvisi sveca, i pripisuje mu se često iz patriotskih pobuda (sv. Savi, npr.). Natprirodno se u *l.* šaznaje postepeno i ne predstavlja, kao u predanju, iznenađenje, ima poučnu tendenciju i očarava slušaoca ne izazivajući u njemu strah. Iako zauzima značajno mesto u stranoj folkloristici, kod nas je *l.* ne bez razloga bila isključivo vezana za pojam pisane literature. Unošena je, zahvaljujući svojim mnogobrojnim folklornim primesama, naizmenično ili u kategoriju → **predanja** ili među → **pripovetke**. U poslednje vreme izdvaja se kao posebna vrsta (Milko Matičetov, M. Bošković Stulli). U najpoznatije ubraja se *l.* o sv. Đorđu, Časnim krstima, čudesima sv. Bogorodice (devojka bez ruku), o sv. Andriji, o Pavlu Kesarijskom. Često se formira u epski deseterac, zamenju-



jući religiozno junačkim obeležjem. Kao tipična, *l.* se češće pojavljuje u zapadnim krajevima.

Lit.: H. Günter, *Psychologie der Legende*, 1949; H. Delehaye, *Les légendes hagiographiques*, 1955<sup>2</sup>; L. Schmidt, *Die Volkserzählung. Märchen – Sage – Legende – Schwank*, 1963; H. Rosenfeld, *Legende*, 1964<sup>2</sup>; H. Bausinger, *Formen der »Volkspoesie«*, 1968. N.M.

**LEGENDARNA PRIČA** — 1. Po Jagiću, pripovetke »što se kreću oko pitanja i situacija iz Biblije, npr. o Adamu, o krsnom drvetu... itd.« (*Historija književnosti naroda hrvatskoga i srpskoga*, 1867), dakle one pripovetke koje u današnjoj terminologiji nazivamo → **legendom**; — 2. usmeni pripovedni oblik religiozno-fantastične sadržine. Obiljem natprirodnih elemenata i situacija *l. p.* se približava → **bajci**, osnovnim etičkim interesovanjem legendi. Bavi se područjem čovekovih odnosa sa višim silama u jednoj hrišćanskoj koncepciji sveta, ali bez tendencioznosti. Osnovna namera je da zabavi, ne da pouči. Osnovni način izražavanja je pomoću slika kojima ilustruje etičko-religiozne norme. Kretanje čoveka u njoj odvija se na relaciji ovozemaljskog i onozemaljskog, ali bez oštro povučenih granica između svetova. Susreti s višim, uglavnom samo od hrišćanstva priznatim silama nisu sputani stravom. Ni kazne, ni nagrade nisu konačne; istina uvek izlazi na videlo. U neprestanom slobodnom kretanju Bog i sveci silaze na zemlju i čovek se penje na nebo, davo prijateljuje s čovekom i zavada se s njim. Većina *l. p.* počinje pojavljivanjem više sile, čovekovim direktnim susretom s njom (Bogom, anđelima, svecima) ili njenim »posrednicima« (popovima, pustinjacima, kaluderima), da bi se odvijala pod prismotrom tih sila i završila sa konačnim i neizbežnim presuđivanjem čovekovog ponašanja. (V. Karadžić, *Srpske narodne pripovijetke*, br. 14. »Ko manje ište, više mu se daje«; niz pripovedaka iz zbirke Stanoja Mijatovića *Sveti Sava u narodnim pričama*, itd.). Struktura *l. p.* je ustaljena i kompleksna, ali nešto jednostavnija od strukture bajke. U indeksu tipova Aarne-Tompsona *l. p.* nose brojeve od 750–849 (*Religious Tales*).

Lit.: → **Narodna pripovetka**. N.M.

**LEKARUŠA** — U staroj srp. književnosti zbornik medicinskog sadržaja, u čijim se tekstovima čuvaju, pored elemenata folklorne medicine, odjeci antičke i helenističke tradicije kao i uticaji zapadnoevropske medicine.

Lit.: P. Kariš, *Srpska megicina og IX go XIX veka*, 1967. D.B.

**LEKSIONAR** (lat. *lectionarium* — knjiga odlomaka) — Od vremena Karolinga (7. v.) svaka zbirka odlomaka iz Biblije koji se čitaju u katoličkoj crkvi za vreme mise. Ako su odlomci iz *Jevandolja*, naziva se *jevandelistar*, a iz apostolskih poslanica → **epistolarij**, ili → **plenarij** ako su iz obadvoga. *L.* je priručnik koji pomaže svešteniku pri vršenju obreda.

Sl.P.

**LEKSEM** — Jezički znak van teksta, onako kako je dat u leksikonu, za razliku od *semema*, jezičkog znaka aktualizovanog u nekom kontekstu.

Lit.: J. Link, *Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe*, 1974. Z.K.

**LEKSIKON** (gr. λεξικόν — rečnik) → **Rečnik**

**LEKTIRA** (fr. *lecture*, nl. *lectura* — čitanje, štivo) — 1. Knjige, časopisi, novine koje neko čita da bi se zabavio ili poučio. Pored ovako slobodno izabranih knjiga, postoji i tzv. »obavezna«, školska *l.* Određeni stručnjaci biraju prema uzrastu i potrebama dela ili delove štiva koji će pomoći učenikovom intelektualnom razvoju. — 2. Proces čitanja nekog teksta: *kurzoran*, kada se čitanje ne prekida objašnjavanjem ili interpretacijom; *stataričan*, isprekidan opširnim tumačenjem. Sa uvođenjem čitaoca i čitalačke publike kao ravnopravnih faktora uz pisca i delo u posmatranje književnosti pridaje se sve veća pažnja i procesu čitanja.

Lit.: A. Quiller-Couch, *On the Art of Reading*, 1958; F. G. Jennings, *This is Reading*, 1965; W. Iser, *Der Akt des Lesens*, 1976. Sl.P.

**LEMA** (gr. λήμμα — sadržaj, naslov, tema) — 1. Naslov dela koji je sročćen tako da se njime nazuje ono o čemu se u delu govori. — 2. Krilatica, deviza, početna reč u napomenama komentatora ili kritičkog tumačenja nekog mesta u tekstu kojom se upućuje na nešto, ili se nagoveštava dalji postupak. — 3. → **citati**. Sl.P.

**LEONINSKA RIMA** — 1. U savremenoj fr. književnoj terminologiji vrsta *bogate* → **rime** u kojoj se podudaraju dva krajnja sloga u potpunosti (»pensée«/»dispensée«) ili bar počev od pretposlednjeg vokala (»citée«/»probitée«) Neki i danas tvrde da je naziv nastao prema »leoninus« (lavovski, tj. jak kao lav). — 2. Ponekad sinonim za → **leoninski stih**, npr. u srphrv. terminologiji: »Dode doba da idem u groba« — B. Radičević. Ž.R.

Lit.: → **Rima**.

**LEONINSKI STIH** (poznolat. versus Leoninus) – 1. Vrsta → **heksametra** koji se rimuje u polustihu tako da se reč pre → **cezura** (→ **pentemimeresa**) u dva sloga rimuje sa poslednjom reči u stihu. Moguće su nekolike kombinacije rimovanja unutar stiha, i to na različitim mestima. Stih je poznat još iz antičkog vremena, ali pravi oblik se razvio tek u sr. v. Dobio je ime prema Leonu, kanoniku crkve Sv. Viktora u Parizu, koji je u 12. v. na taj način sastavljao svoje stihove, upotrebljavajući najčešće heksametar i pentametar. Antički primeri sporadični: quot caelum *stellas*, tot habet tua Roma *puellas* (Ovid. ars 1, 59). Sr. primer: post cenam aut *stabis* aut passus mille *meabis*. V. Je.

– 2. Svaki stih u kome se rimuje njegov kraj sa krajem prvog polustiha, npr. u srphrv. narodnoj poeziji: »Kaži *pravo* tako bio *zdravo*«. – 3. Stih sa unutrašnjom uzastopnom rimom, npr. u rus. poeziji 18. v.: »Чиста птица, голубица, таков прав имеет«. Z. R.

Lit.: D. Norberg, *Introduction à l'étude de la versification latine médiévale*, 1958; M. Džuska, W. Strzelecki (red.), *Metrika grecka i latiniska*, 1959; L. Pszczołowska, *Rym, Poetyka – Wersyfikacja*. – 11/2/1, 1972. Z. R.

**LEPA KNJIŽEVNOST** – Također i → **beletristika** (fr. belles lettres) od 18. veka oznaka za onaj deo književnosti koji obuhvata pesništvo i zabavnu literaturu za razliku od naučne i od stručne literature. Ponekad se naziv (na primer već u Geteovom *Verteru*) upotrebljava i u devalvirajućem smislu, za → **zabavnu književnost**, otuda i **beletrist** – pisac koji piše za zabavu. U Francuskoj inače naziv »belles lettres« obuhvata pesništvo (koje može biti epsko, lirsko ili dramsko) i retoriku, zajedno sa esejistikom i književnom i retoričkom teorijom, za razliku od stručne literature; pripovedačka proza je zauzimala minorno ili sporno mesto, a roman se ubrajava u »proste« žanrove. Bitne razlike između pojmova *l. k.* i literatura, iako su im mnogi sadržaji isti, jeste u tome što literatura podrazumeva socijalnu dimenziju, a ne samo estetsku. Literatura podrazumeva obeležja epohe i nacije (M. de Stal, Šeling, Monteskije, a kasnije i Ten), istorijski je uslovljena i podleže zakonima evolucije, dok pojam *l. k.* podrazumeva ustaljeni obrazac zasnovan na nepromenljivim vrednostima kao što su *lepota, istina i uzvišeno*.

Lit.: R. Escarpit, »La définition du terme littérature«, *Actes du 3. Congr. de l'AILC*, 1962; *Literatur und Dichtung, Versuch einer Begriffsbestimmung*, ed. H. Rüdiger, 1973; H. Seidler, *Der Literaturbegriff im geschichtlichen Wandel, Sprachthematik in der*

*österreichischen Literatur des 20. Jh.*, 1974; B. Gray, *The phenomenon of literature*, 1975; H. Kreuzer, *Veränderungen des Literaturbegriffs*, 1975; H. D. Zimmermann, *Vom Nutzen der Literatur*, 1977. Z. K.

**LEPO** (gr. κάλόν, lat. *pulchrum*, nem. *das Schöne*, fr. *le beau*, eng. *beautiful*, rus. *прекрасное*) – Centralna kategorija klasične estetike; u objektivnom pogledu: harmoničan odnos delova jedne po sebi postojeće celine, koji se čak i matematički dá izraziti; u subjektivnom pogledu: prijatan kvalitet osećanja što nam se sviđi, ali bez praktičnog interesa; u filozofskom pogledu, u evropskoj tradiciji, počev od Platona pa sve do Hegela, saglašavanje opaženog predmeta i prauzora, privida i ideje. Zbog centralne uloge koju pojam *l.* ima smatralo se da se njegov ime mora naći već u naslovu nauke o lepom, tj. »kalistika«, a ne »estetika«. Stari Grci su ne samo uveli pojam *l.*, već su ga shvatili kao jednu od najznačajnijih vrednosti našeg života, dovodeći ga u vezu s pojmovima dobro i istinito i primenjujući ga veoma široko ne samo na čulne, već i na duhovne stvari; oni su i prvi razvili sistematsku teoriju *l.* Heleni su u principu shvatili *l.* kao objektivnu osobinu stvari, i čak kao svojstvo samog kosmosa. U srednjem veku, uprkos bitne promene metafizičkih pogleda, održao se onaj položaj i značaj *l.* koji su odredili Grci, kao i trijada dobro-lepo-istinito. U renesansi je i dalje važila antička ideja *l.*, ali se već tada pojavljuju i druge ideje, na pr. »ljupkog« (dražesnog), »uzvišenog«, »svrsishodnog« i dr., koje će uskoro početi da ograničavaju i ugrožavaju ideju *l.* Ali u novom veku najznačajnija promena ticala se subjektiviranja pojma *l.*, koje se otada shvata kao individualno (ne opšte), lično, privatno i subjektivno osećanje, kao subjektivni stav pojedinca, kao puka predstava i sl. Zato je mogućna samo opšta teorija estetskih doživljaja, a ne opšta teorija *l.* Lepe stvari nemaju neke zajedničke osobine, već njih povezuje samo naš stav prema njima. Sa pojavom evropskog subjektivizma kao odlučne metafizičke ideje novog veka pojavila se i → **estetika** kao filozofska disciplina i otada se subjektivira kategorija *l.* (Baumgarten, Kant). Za Hegela je *l.* još »prosijavanje ideje«, ali savremena romantika, kojoj i Hegel napola pripada, potiskuje klasičnu ideju *l.* u prilog oblikovanja dubine, istine, beskonačnog, apsoluta. Već posle Hegela, i naročito od vremena pojave moderne umetnosti, ideja *l.* je u opadanju, i to ne samo u teorijskom pogledu, već i u značaju koji ima u samosvesti umetnika, koji umesto ka *l.* teže

ka novom, izražajnom, grotesknom, uzbudljivoj i sl. U našem stoleću uviđa se da je pojam *l.* neodređen, a reč *l.* mnogoznačna, i da je iz svakidašnje upotrebe nekritički preuzeta u estetici, a zatim se različito reflektovala u istorijski različitim pogledima na umetnost, dobijajući nejednake akcente i uvek drugi smisao u zavisnosti od opšteg duhovnog stanja, od položaja umetnosti u kulturi i od pravca umetničkog oblikovanja u jednoj epohi. Tako se ispostavilo da je pojam *l.* neupotrebljiv u nauci, jer ga nije moguće valjano definisati, a ako ga u razgovoru ili raspravi ipak upotrebljavamo, onda smo dužni da navedemo naš način na koji tu reč određujemo i upotrebljavamo. Još više, sa uviđanjem metafizičkog subjektivističkog korena same estetike, u kojoj je *l.* centralna kategorija, odbacuje se i sama »doživljajna estetika« i pojam *l.*, umesto koga je, na pr., za Hajdegera daleko odlučnija »blizina bića« koju umetničko delo otkriva time što čini vidljivim čovekov odnos prema svetu u jednom vremenu. Ali dok Hajdeger i mnogi drugi smatraju da je istorijska uloga pojma *l.* završena, drugi iz krize i »pada pojma lepog« ne isključuju mogućnost ponovnog uspona tog pojma, tako npr. V. Tatarkijevič. U tom »prekidu sa tradicijom«, u poricanju tradicionalnog sveta vrednosti, pa prema tome i vrednosti *l.* našla se i moderna filosofija pesništva, i čak sama poezija, koja neguje refleksiju o samoj sebi. Poezija se više ne poziva na *l.* radi zabave ili utehe, kao na melem na rane koje stvara opori i neizvesni život, već ona pre svoj zadatak vidi u tome da »ranu drži otvorenom« (Niče). Još Rembo je pevao u čuvenoj »Jednoj sezoni u paklu«: »Nikada, ako se dobro sećam, moj život nije bio svetkovina na kojoj bi se otvorila sva srca, na kojoj bi potekla sva vina.« »Jedne večeri stavih lepotu na kolena. — I nađoh da je gorka — I uvredih je«. Ako pak smatramo da je umetnost okrenuta unapred, da znači pred-sjaj (Vorschein), kao što Bloh piše, kao nago-veštaj onoga što nadolazi, kao prodor u buduće stanje prave čovečnosti, onda se tome suprotstavlja pesnik Rilke, po kome su »naše oči okrenute unatrag«, jer »mi smo uvek u položaju nekog ko odlazi i ko se prašta...« »...jer lepota je samo početak užasa, / početak što ga još podnosimo i divimo se / što tako i ne mari da nas uništi« (»Prva Devinska elegija«). Tako i moderno pesništvo, a ne samo teorija pesništva, sudeluje u krizi pojma *l.* u našem vremenu.

Lit.: Fritz Kaufmann, *Das Reich des Schönen*, 1960; M. Dufrenne, *Esthétique et philosophie*, 1969;

V. Tatarkijevič, Veličina i pad pojma lepog, *Izraz*, 1970, 10. M.Đ.

**LES** (fr. *laisse*) — Strofa u starofr. epu, sastavljena od neodređenog broja desetosložnih stihova sa asonancama. Ovaj pesnički oblik poznat je i u starošp. poeziji. Ovom vrstom → **tirade** razdvajane su velike provvansalske poeme. M.Đ.

**LESEDRA**, nem. → **Drama za čitanje**

**LESTVICA** (prema gr. κλίμαξ) — Naziv veoma rasprostranjenog i popularnog dela u srednjovekovnoj književnosti, što ga je napisao sinajski iguman Jovan (Lestvičnik) u 7. v. Tematika dela je duhovno usavršavanje u stupnjevitom podvigu. Asketsko-psihološko samoposmatranje i ushićeno razmišljanje o božanskom cilju ljudskog života uslovlili su izvanrednu slikovitost i emfatičnost stiha u veoma svedenom izrazu (uglavnom u vidu → **aforizma**). Knjiga pod ovim nazivom ne mora se sastojati isključivo od »Lestvice«; u njoj se mogu naći i drugi monaški sastavi.

Lit.: Д. Богдановић, *Јован Лествичник у византијској и старој српској књижевности*, 1968. D.B.

**LETAK** — U svom istorijskom nastanku *l.* je štampana publikacija manjeg obima, najčešće samo na jednom listu, anonimna ili pseudonimna, delimično ilustrovan, a često upadljivo opremljen i lapidaran, tako da se daje samo glavne odrednice, koje na tendenciozan i često polemičan način i grubim jezikom zauzimaju stav prema društvenim, religioznim i naučnim pitanjima koja su aktuelna, u nameri da utiču na oblikovanje javnog mnjenja i služeći se pri tome često literarnim oblicima: pesmom, dijalogom, pismom, satiro, primerom za pouku, basnom, travestijom i sl. Uprkos često nezatnoj umetničkoj vrednosti, sav usmeren na obradu aktuelne građe, *l.* predstavlja važan kulturnoistorijski dokument i često je predmet sakupljanja. *L.* je nastao ubrzo posle izuma štamparske veštine, kao prethodnik novina (radi obaveštenja o nesrećama, nepogodama, ubistvima, svetkovinama i sl., a sadrži i proročanstva: Nostradamus), da bi dostigao najveću raširenost u doba unutrašnjih napetosti i borbi na nemačkom području naročito u 16. i 17. veku. U doba reformacije letkom se služe obrazovani predstavnici, većinom teolozi, obe veroispovesti, katolici i protestanti, da na namerno »neuk« način uzmu učešća u neposrednoj religioznoj borbi. Po svom propagandnom dejstvu leći zaostaju

jedino za neposrednim govorom. Pokušaj da se spreči rasturanje *l.* pokazao se u istoriji redovno kao bezuspešan. U 17. v., posebno za vreme tridesetogodišnjeg rata, prevagu imaju političke i socijalne teme, uz sirovost u izrazu koja ide često do opscenosti. U 18. veku *l.* je u prvo vreme sačuvalo svoj značaj uz novine, koje su se tada javile, a korišćen je i u literarnim borbama između Gotšeda i Švajcarske škole (Bodmer i Brajtinger). O borbama našeg naroda protiv Turaka Zapad je također u mnogo mahova obaveštavao lecima. Značajno mesto leci zauzimaju i u revolucionarnoj umetnosti posle Oktobarske revolucije. Kao vid komunikacije književnih dela, *l.* se naročito koristio u našoj NOB.

Lit.: F. Humbel, *Die Flugblattliteratur der schweizerischen Reformationsgeschichte*, 1912; F. Behrend, »Die literarische Form der Flugschriften«, *Zentralblatt für Bibliothekswesen*, 34, 1917; K. Schottenloher, *Flugblatt und Zeitung*, 1922; K. d'Estes, »Flugblatt und Flugschrift«, *Handbuch der Zeitungswissenschaft*, 1940; P. Böckmann, »Der gemeine Mann in den Flugschriften der Reformation«, *DVJ*, 22, 1944; W. Stammler, *Von der Mystik zum Barock*, 1950<sup>2</sup>; H. Rosenfeld, »Flugblatt, Flugschrift, Flugschriftenserie, Zeitschrift«, *Publizistik*, 10, 1965; B. Balzer, *Bürgerliche Reformationspropaganda*, 1973; P. Lucke, *Gewalt und Gegengewalt in der Flugschrift der Reformation*, 1974; H.-J. Ruckhäberle, *Flugschriftliteratur im historischen Umkreis G. Büchners*, 1975; S. Weigel, *Flugschriften 1848 in Berlin*, 1978. Z.K.

**LETOPIS** — Naziv historiografskog žanra u staroj ruskoj i srpskoj književnosti, u osnovi srodnog vizantijskim → **hronikama**. Srpski letopis nastaje sredinom 14. v. pod uticajem »Hronike« Georgija Amartola (zapravo, posebno »skazanija«, prevedenog sa grčkog uz Amartola). U svojoj prvobitnoj redakciji, *l.* je u Srba na granici → **hagiografije** (»žitije i žiteljstvo«), na osnovu čega se grupa tzv. starijih letopisa u novijim istraživanjima i posmatra kao »rodoslovno-žitijina«, a ne letopisna u užem smislu reči. Pravom letopisnom žanru pripadaju, po tome shvatanju, tek tzv. mladi letopisi (D. Trifunović). Glavna tema srpskog letopisa je istorija dinastije Nemanjića i srpske zemlje, izložena u sažetom vidu i na osnovu žitija, rodoslova i zapisa. Sažeto istorijsko kazivanje obogaćeno je biblijskim reminiscencijama i osveženo stilskim figurama, koje opravdavaju unošenje letopisa u fond srp. književnosti srednjeg veka.

Lit.: Љ. Стојановић, *Стари српски родослови и летописи*, 1927; Д. Богдановић, *Историја Црне Горе* 2/2, 1970 (одељак »Српски летопис«). Д.В.

**LETRILJA** (šp. *letrilla*, dem. od *letra* — pisamce) — Španska pesma lake, satirične sadržine, ispevana u duhu nar. → **romanse**, sastavljena je najčešće od kratkih stihova (šesteraca ili osmeraca), sa gotovo obavezanim refrenom. U refrenu je obično sažeta osnovna misao pesme, i po njemu se ona najčešće pamti, npr. u Kevedovoj *l.* »Poderoso caballero es don Dinero« (»Svemoćan je gazda don Dinero vazda«). Ova vrsta pesme može se naći u šp. knjiž. već u 14. v., iako se pretpostavlja da je sam naziv *l.* dobila mnogo kasnije. Čuvene su Gongorine, Kevedove i Lope de Vegine *l.*

Lit.: T. Navarro, *Métrica española: Reseña histórica y descriptiva*, 1956; *Španska lirika*, izbor i prepev V. Košutić, 1963. S.K.—Š.

**LETRIZAM** (fr. *lettre* — slovo, pismo) — Pjesnički pokret obznanjen u Francuskoj 1945, g. koji je izazvao više literarnog skandala nego što je stvaralački obogatio fr. poeziju. Kao apoetski pokret, *l.* odriče riječima svaku autonomnu — muzičku ili poetsku — vrijednost i odliku: riječi se svode na »materiju slova«, koja treba da postane izvor i sredstvo umjetničkog oblikovanja; riječ i stih, na taj način, postaju čudna mješavina raščlanjenih slogova i nepoznatih kovanica. Glavni predstavnici letrizma u Francuskoj su Žan-Izidor Izu i M. Lemetr.

Lit.: I. Isou, *Introduction à une nouvelle musique*, 1947; isti, *Histoire de rénovation de l'automatisme spirituel: Kärdec-Rhine, Freud, Breton, Isou*, 1968. N.Ko.

**LEVER-SCENA** (fr. *lever* — podići) — 1. Naknadna oznaka za kratku dramsku scenu, koja je prikazivana u antičkom pozorištu neposredno pre → **komedije**. — 2. U fr. pozorištu 19. v. oznaka za kratak komad, pretežno jednočinski, prikazivan pre glavnog, dugog komada. U eng. pozorištu se javlja gotovo istovremeno, pod nazivom *Curtain-Raiser* (eng. *curtain* — zavesa; *raise* — podići), i ima izraženo farsično obeležje. Paralelan oblik je *After-Piece* (eng. *after* — posle; *piece* — komad), komična → **jednočinka** prikazivana posle glavnog komada. Kao oblik konvencije pozorišta ranijih vremena da se iste večeri prikazuje više komada, *l.-s.* se retko sreće u pozorištu 20. v. T.V.

**LIBEL** (lat. *libellus* — knjižica) — Kratak, obično ismevački, šaljivo-satirični spis. → **Pamflet**, → **paskvila**. S.P.

**LIBRETO** (ital. *libretto* — knjižica) — Prvobitno tekst → **melodrame** i → **opere**, a kasnije i

sadržina → **baleta** ili → **pantomime**. Termin se javlja u drugoj polovini 16. v., a njegovo značenje je verovatno povezano sa malim formatom u kojem su se *l.* nekada štampala. Prvi regularan ital. *l.* je *Dafne* (1594) O. Rinuccinija, napisan prema estetičkim idealima firentinske grupe *Camerata dei bardi* (→ **opera**). Karakter *l.* vremenom se menjao: u početku je književni tekst bio važniji od melodije, dok je kasnije značaj muzike sve više rastao. Na karakter *l.* uticale su razne književne struje, što se odražavalo i na njegovim temama i jeziku. Libretisti su često tražili inspiracije i u delima velikih književnika (Šekspir, Igo, Šiler). Za oper-ski *l.* je najvažnije da odgovara muzičkoj formi dela, a savršenstvo se postiže tamo gde su maksimalno usklađeni elementi dramskog i muzičkog izražavanja. U istoriji opere poznati su primeri plodne saradnje pisca i kompozitora: Kalcabidi i Gluk (*Orfej i Euridika*), Da Ponte i Mocart (*Figarova ženidba, Don Žuan, Tako čine sve*), Boito i Verdi (*Otelo, Falstaf*), Hofmanstal i Štraus (*Kavaljer sa ružom*) i dr. U → **muzičkoj dram**i, međutim, tekst *l.* određuje muzičku formu.

Lit.: U. Weisstein, *The Libretto as Literature*, 1960; K. D. Link, *Literarische Perspektiven der Opern-Libretti*, 1975; G. Schmidgall, *Literature as Opera*, 1975. M.Đi.

## LICE (DRAMSKO) → Lik

**LICENTIA POETICA** lat. (*licencija poetika* ili *poetarum* — pjesnička sloboda, to što je pjesniku dopušteno) — Termin antike → **retorike** koji označava osnovno načelo antike retorike i → **poetike** da je govorniku i piscu uvijek dopušteno da u svom izražavanju odstupa od ustaljenih pravila retoričkih, poetičkih, pa i gramatičkih, ako time može postići stilski efekt ili ako to metar pjesme od njega zahtijeva. Govornička je *l. p.* dopuštala da se slušaocima ili sucima štogod prigovori u retoričke svrhe; pored toga su i govornik i pisac smjeli da prekrše pravila jezika obrazovanih ljudi te da se posluže među ostalim, i *barbarizmima* (→ **varvarizam**) i → **solecizmima**, pa da budu vrlo slobodni i u stvaranju → **neologizama** kod izvedenih ili složenih riječi; smjeli su da u ozbiljan tekst uklope smiješne umetke, da ne poštuju pravila pjesničkih vrsta i njihova oblikovanja, kao i da u svom vokabularu ne izaberu uvijek najkarakteričniji naziv određena predmeta. Ciceron je učio da pjesnik, zbog metričke stege kojoj se mora podložiti, treba da bude u svom izražavanju slobodniji od govornika; a i fiktivnost književnosti navodila

se u prilog *l. p.* književnikove. V. i → **pesnička sloboda**. Z.Š.

**LIČNOST** — Skup individualnih obilježja koja čine ljudsku jedinku i po kojima se ona razlikuje od drugih ljudi. U književnosti izraz se upotrebljava (1) za samog pisca i (2) za → **likove** u djelu. 1. Pisac može svoju *l.* izdvojiti iz djela, kao Homer i većina epskih pjesnika, ili može djelo učiniti neposrednim izrazom svoje *l.*, kao većina lirskih pjesnika, ali i mnogih romansijera. Razlika između ova dva postupka (objektivnog i subjektivnog) postaje u pripovjedačkim djelima naročito uočljiva od vremena romantičke »opijenosti samim sobom«. Iako su pisci oduvijek izražavali svoju *l.*, čak i kad su svoje stavove i raspoloženja potpuno objektivizirali u fabulu i likove, tek će sa romantizmom početi neposredno projiciranje pišćeve *l.* u pripovjedačku strukturu djela, u kojoj se subjektivnim piščevim stavovima i raspoloženjima intenzivno prožima i fabula, i likovi, i kompozicija i, naročito, stil, koji se počinje osjećati kao fundamentalna i integralna karakteristika pišćeve ličnosti. 2. Likovi u djelu pojavljuju se karakterizirani kao *l.*, bilo da pisac neposredno kazuje čitaocu njihove osobine, bilo da ih prikazuje u nizu zbivanja i postupaka u kojima se očituje njihov karakter, bilo da ih predstavlja ne po onome što čine već po onome što misle i osjećaju (kao u metodu → **toka svesti**). S obzirom na značaj koji imaju u fabuli djela, *l.* mogu biti glavne (→ **junak**) ili sporedne (*epizodna ličnost*), s obzirom na način na koji se konstituišu njihova svojstva, one mogu biti date kao → **tip** ili kao → **karakter**, a s obzirom na svoja moralna svojstva mogu biti pozitivne ili negativne (→ **pozitivan** i → **negativan junak**). → **Karakterizacija**, → **Lik**.

Lit.: N. Milošević, *Negativni junak*, 1965; R. Scholes, R. Kellogg, *The Nature of Narrative*, 1966; Velek i Voren, *Teorija književnosti*, 1968 (prev.); A. Flaker, »Novela i roman«, *Uvod u književnost*, 1962; G. Peleš, »Lik i ličnost«, *Iščitanje značenja*, 1982. Z.L.

## LID → Lied

**LIED** nem. (*lid* — strofa, pesma od jedne strofe) — Kratka, po obliku jednostavna lir. pesma koja se peva, kao takva najranija pesnička forma. U njoj se na neposredan način izražava duševno raspoloženje i osećanje pesnikovo. Pojam se menjao tokom vekova, kod Germana je ovaj naziv upotrebljavan i za ep u stihu, ali od srednjeg v. se vezuje za kratku lir. pesmu kojoj melodija daje obeležje. Postoji

nar. *l.*, od nepoznatog tvorca, i umet. *l.*, ali stroga granica između ove dve vrste ne može se povući. Istorija *l.* počinje u srednjem v. sa ljubavnom lirikom → **Minnesang-a**, kad cveta i nar. lirski pesma, ali svoj pravi oblik dobija u 18. v., a naročito u doba romantizma (Ajhendorf, Uland, Hajne i dr.). I u periodu realizma i impresionizma neguje se *l.*, dok ga u 20. v. nema. Umesto *l.* javlja se u novije vreme tzv. → **song**, balada koja se peva. Za *l.* je važna pesma, melodija; sve do kasnog srednjeg v. tekst i melodija su nerazdvojno povezani. Neposredan izraz ljudskog osećanja, oblikovan ritmom i melodijom i prožet lir. štimungom, čini da je *l.* u bliskoj vezi sa muzikom, i niz istaknutih muzičara komponuje *l.* (Šubert, Šuman, Brams, Volf). Kako se *l.* nalazi, iako ne isključivo, pre svega kod Nemaca, umnogome je specifično nem., pa je ova okolnost doprinela da su *l.* kao stranu reč preuzeli i drugi narodi.

Lit.: E. Duméril, *Le lied allemand*, 1935; G. Müller, *Die Grundformen der deutschen Lyrik*, 1941. M.D.

**LIGATURA** (lat. *ligatura* — vezivanje) — Spajanje i sažimanje slova, najčešće u rukopisnim knjigama, iz praktičnih i estetskih razloga; spajanje slova ili nota, istih ili različitih visina, lûkom. Z.B.

**LIK** — Skup izvesnih moralnih, misaonih i osećajnih svojstava, određenih osobnosti reagovanja, govora i ponašanja koje predstavljaju ljudsku ličnost u književnom delu. Termini *l.*, → **ličnost**, → **junak** (→ **pozitivni junak**, → **negativni junak**), → **karakter**, → **tip** i → **portret** upotrebljavaju se i u svojim širim značenjima tako da se mogu i uzajamno zamenjivati. U užem značenju, »junak« obično označava glavnog ili jednog od najvažnijih nosilaca radnje u književnom delu; »karakter« podrazumeva pre svega određene individualne, moralne i psihološke crte nekog *l.*; »tip« naglašava reprezentativnost tih crta uopšte ili u književnim delima neke određene vrste ili epohe; »portret« podrazumeva prevashodno izražajno spoljašnje predstavljanje unutrašnjih osobnosti nekog karaktera; *l.* je generički termin koji — kao najuopštenije od ovih određenja — može zameniti svaki od njih. U antičkoj, srednjovekovnoj, renesansnoj i klasicističkoj književnosti ljudska ličnost je često služila samo kao okvirna stilizacija za neke opšte teme ili zapazanja, dok njene individualne osobnosti nisu bile snažnije istaknute. Tako u Teofrastovim *Karakterima*, (3. v. p.n.e.), *l.* se predstavlja u obliku kratke defini-

cije nekog poroka, posle čega dolazi opis govora i ponašanja onog čoveka koga takav porok obeležava. U tako uopštenom, iako ne uvek u tako shematičnom obliku, *l.* se konstituise u → **basni**, → **alegoriji**, → **moralitetu**, kao i kod kasnijih Teofrastovih klasicističkih sledbenika (La Brijer, A. Poup). I u tim delima *l.* često ima i izvesnu psihološku i društvenu specifikaciju, no tek u novijoj evropskoj književnosti, naročito u renesansnoj drami i romanu 18, 19. i 20. v., ta individualna psihološka i društvena specifikacija postaje toliko značajna i izrazita da književni *l.* više ne predstavlja toliko ilustraciju neke teme opšteg značaja koliko izraz piščeve zaokupljenosti nekim vidom individualne ljudske sudbine. Kako je i takva sudbina zanimljiva prevashodno po nekim crtama svoje sveljudske značajnosti, pitanje umetničkog konstituisanja i značenja ovakvih *l.* određuje se ukazivanjem na tenziju između pojedinačnog i opšteg koja karakteriše predstavljanje čoveka u novijoj evropskoj književnosti (→ **tip**). Ovako individualizovan *l.* često više nije samo nosilac neke radnje ili učesnik u njoj, nego otelovljuje i intelektualno artikulisano shvatanje svega onog što se u delu zbiva; on postaje jedan od mogućnih pogleda na celokupan umetnički svet dela u kojem se nalazi. Tako M. Bahtin ističe da »Dostojevskom nije važno šta predstavlja njegov junak u svetu, već pre svega šta za njegovog junaka predstavlja svet, a šta on sam za samoga sebe« jer *l.* je ovde pre svega »poseban ugao gledanja na svet i na sebe samoga« (*Problemi poetike Dostojevskog*). Takvi *l.* kao oblici svesti o samom sebi često postaju nosioci kompozicije u novijem romanu (→ **tačka gledišta**, → **tok svesti**, → **roman ideja**). No bez obzira u kojoj je meri bio individualizovan ili intelektualno artikulisan prema delu u kojem se nalazi, *l.* je oduvek predstavljao osnovni način izražavanja složenosti ljudske ličnosti i prirode ljudskih odnosa u književnom delu. Kombinovanje monologa, dijaloga, radnje i opisa oduvek je omogućavalo posmatranje istog *l.* iz različitih uglova; dejstvo → **konteksta**, → **podteksta** ili → **ironije** oduvek je pružalo ogromne mogućnosti značenja u oblikovanju književnih *l.*; a u istom pravcu oduvek su delovali izražajnost i asocijativnost književnog jezika, određena metaforička, socijalna i psihološka, profesionalna i regionalna obeležja jezika kojim neki *l.* govori ili kojim se o njemu govori. Stoga je *l.* — neraskidivo povezan s radnjom — osnovni vid konstitucije književnog značenja, a naročito u drami, epu i romanu. Štaviše, veliki književni *l.* predstav-

ljaju i osnovni put kojim ta značenja prodiru u istoriju: dobijajući ponekad i status mitskih junaka, a katkad i izlazeći iz konteksta dela u kojima su nastali, oni postaju simbolična stecišta osnovnih težnji ili protivrečja jedne epohe, jednog naroda, jedne kulture i civilizacije (Odisej, Kraljević Marko, Don Kihot, Robinson Kruso, Faust i dr.).

Lit.: G. S. Gordon, »Theophrastus and His Imitators«, *English Literature and the Classics*, 1912: 1. I. Тимофејев, *Теорија књижевности*, 1950 (прев.); D. Nedeljković, »Princip umetničke tipizacije u teoriji evropskih realista«, *Filološki pregled*, 1964, 3-4; E. M. Förster, »Vidovi romana«, *Izraz*, 1965, 2, 3; W. J. Harvey, *Character and the Novel*, 1966; M. Bahatin, *Problemi poetike Dostojevskog*, 1967, (prev.); F. Petre i Z. Škreb, *Uvod u književnost*, 1969; V. Marković, *The Changing Face*, 1970; G. Peleš, »Lik i ličnost«, *Iščitavanje značenja*, 1982; → **junak**, → **ličnost**. S.K.

**LIMERIK** (eng. *Limerick*) – Poreklo ove pesničke vrste i etimologija reči su neizvesni. *L.* ima jedinstveno mesto u eng. poeziji, budući da se isključivo upotrebljava u komičnoj i → **nonsens poeziji**. Sastoji se od pet stihova, koji se rimuju po shemi *aabba*. Prvi, drugi i peti stih su trimetri, a treći i četvrti su dimetri. Poslednji stih je najčešće doslovno ponovljen ili nešto izmenjen prvih stih. U širokom obimu tema, na humoristično-ironičan način, *l.* pre svega govore o običajima, moralu i ljudskim osobenostima. Najveću popularnost *l.* je doživeo posle objavljivanja *Knjige besmisla (Book of Nonsense)*, 1846 od E. Lira. Početkom 20. v. pisati *l.-e* postala je prava knjiž. moda u Engleskoj. Pesnici A. C. Svinbern, D. G. Rosseti, A. Tenison, Dž. Raskin, V. S. Gilbert, A. Benet i R. Kipling negovali su ovu pesničku formu. Sl. → **Kterihju**.

Lit.: M. Wright, *What's Funny – And Why*, 1939; *Dictionary of Nursery Rhymes*, ed. I. and P. Opie, 1951; C. Fadiman, *Any Number Can Play*, 1957. S.K.–Š.

**LINGVISTIKA** (lat. *lingua* – jezik) – Nauka o jeziku i jezicima. Dok se neki aspekti složenog fenomena ljudskog jezika mogu proučavati i u domenu drugih disciplina, kao filozofije, psihologije, kulturne antropologije, matematičke logike, teorije informacija i dr., *l.* je jedina nauka za koju jezik sam po sebi i u svim svojim vidovima predstavlja predmet sistematskog samostalnog istraživanja. Vuče koren od gramatičara antike i drevne Indije, ali puni razvoj doživljava tek u 19. v. u dimenziji → **dijahronije**, i u 20. v., naročito kroz → **strukturalizam**, u dimenziji → **sinhronije**. Ranije je bila pod okriljem filozofije, logike,

istorije, → **filologije** i dr., međutim, kao zasebna akademska disciplina učvrstila se tek od oko 1930. god., da bi danas ravnopravno i plodotvorno saradivala sa nizom prirodnih, društvenih i tehničkih nauka, ulazeći i u sastav novih međudisciplina (psiholingvistika, sociolingvistika). Prema užem predmetu ili pristupu, *l.* ima više podela. Opšta *l.* proučava jezik uopšte, kao čoveku svojstven fenomen koji objedinjuje zajedničke crte svih prirodnih jezika; u njen delokrug spadaju opštelingvistička teorija, zatim pitanja jezičkog razvika, sticanja jezičke sposobnosti, dečjeg govora, afazije, bilingvizima, jezičkog posuđivanja i dr., kao i problemi odnosa jezika prema mišljenju i prema stvarnosti, odnosno njegove uloge u životu pojedinaca i društva. Naučnim istraživanjem pojedinačnih jezika bave se deskriptivna *l.* (opisivanje sinhroničke strukture), istorijska *l.* (praćenje dijahroničkog razvoja) i uporedna *l.* (međusobno poređenje i klasifikovanje prema genetskim ili tipološkim kriterijumima). Po planovima jezičke strukture *l.* se deli na: fonetiku (zvučni nivo govora, viđen sa artikulacione i sa auditivne strane, uz opis i klasifikaciju govornih glasova prema njihovoj fizičkoj prirodi); fonologiju (funkcionalne jedinice glasovne strukture, tj. sistemi glasovnih opozicija kojima se u svakom jeziku obezbeđuje sporazumevanje); gramatiku (struktura i međusobni odnosi reči i konstrukcija kao jedinica u gramatičkim sistemima); i → **semantiku** (njihovo značenje). Reči kao jedinice leksičkog fonda proučava leksikologija, u čiji sastav ulazi → **etimologija**, i čija se jedna primenjena grana, pisanje rečnika, naziva leksikografijom. *L.* se može još podeliti na teorijsku i primenjenu; lingvistička teorija, danas najizrazitije zastupljena u transformaciono-generativnoj gramatici N. Čomskog, bavi se problemima opšte forme jezika, a rezultati različitih fundamentalnih istraživanja u celokupnom domenu *l.* nalaze sve širu primenu u jezičkoj nastavi, književnoj kritici, jezičkom planiranju, sredstvima masovnog informisanja, telekomunikacijama, mašinskom prevodenju, lečenju defekata govora i sluha i dr.

Lit.: F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, 1916; E. Sapir, *Language*, 1932; L. Bloomfield, *Language*, 1933; C. F. Hockett, *A Course in Modern Linguistics*, 1958; A. Belić, *O jezičkoj prirodi i jezičkom razviku I–II*, 1958–9; H. A. Gleason Jr., *An Introduction to Descriptive Linguistics (Rev. ed.)* 1961; M. Ivić, *Pravci u lingvistici*, 1963; R. H. Robins, *General Linguistics: An Introductory Survey*, 1964; N. Chomsky, *Aspects of the Theory of Syntax*, 1965; A. Meje, *Uvod u uporedno proučavanje indoevropskih jezika*, 1965; R. Jakobson, *Lingvistika i*

poetika, 1966 (prev.); R. Bugarski, *Jezik i lingvistika*, 1972. R. B.

**LIRIČAR** — L. se naziva pesnik koji pretežno piše → **lirske pesme** i u čijem književnom stvaranju preovlađuje subjektivni iskaz. Npr.: Sapfa, Rilke, B. Radičević. Ali i o piscima koji su negovali druge književne rodove govori se da su l. ako njihovim delom snažnije provela osećajna nota. I.T.

**LIRIKA** → **Lirsko pesništvo**

**LIRIKA, NARODNA** → **Narodna pesma**

**LIRIZAM** — Termin poreklom iz fr. književne kritike (*lyrisme*), gde obuhvata *lirsko uopšte*, usvojen više da označi atmosferu ili štimung u pesničkom delu. To je momenat romantičke subjektivnosti, intimnog zanosa, izraz meke osećajnosti koja ne prelazi u razneženost. U prenesenom značenju govori se o l. koji izbija iz neke umetničke slike, filma, stila glume i sl., ukoliko se emocije koje takvo delo pobuđuje približuju tonu intimne ispostave.

Lit.: J. Suberville, *Théorie de l'Art et des Genres Littéraires*, 1955; E. Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*, 1956; Petre-Škreb, *Uvod u književnost*, 1961; B. Бупух, *Аптика*, 1965. I.T.

**LIRSKA DRAMA** — 1. Stari naziv za operu, odn. »komad koji se peva«, čiji je najizrazitiji oblik muzička tragedija (fr. *tragédie en musique*) — komad mitološke ili istorijske sadržine negovan u Francuskoj u 17. i 18. v. — 2. Naziv za komade u stihu, izvođene uz pratnju muzike, koji se odlikuju lirskim izlivima osećanja dramskih lica i približavaju se → **melodrami**. Ovaj vid l. d. posebno je omiljen poslednjih decenija 18. v., a negovali su ga Ruso, Viland, Herder, Gete i Šiler. — 3. Oznaka za dramsku vrstu čije su odlike prigušenost dramskog sukoba, slaba motivisanost radnje i tipiziranost lica, koja u atmosferi prožetoj osećanjem bezizlaznosti postaju pasivna. Nastala kao reakcija na naturalističku dramu u poslednjim decenijama 19. v. s delima M. Meterlinka, l. d. često dobija razna određenja: »statična drama«, »simbolistička drama«, »impresionistička drama«. Najznačajnijim predstavnikom l. d. smatra se A. P. Čehov.

Lit.: A. Köster, *Das lyrische Drama*, 1967.

I.T.

**LIRSKE NARODNE PESME** → **Narodne lirske pesme**

**LIRSKI DESETERAC** → **Deseterac**

**LIRSKO PESNIŠTVO**, u skraćenu obliku *lirika* (gr. λυρικὴ — sc. τέχνη — veština pevanja uz liru, docnije oznaka književnog roda). Pojedino djelo se zove *lirska pjesma*. Gr. i rim. starina nisu poznavale zajedničko ime za ono područje književnosti koje se razlikuje i od → **epske** i od → **dramske** književnosti. Supstantiviran pridjev λυρικός kao oznaka za lirskoga pjesnika zabilježen je prvi puta posve pri kraju st. e. Tek je teorija 18. st. stavila l. p. kao poseban ravnopravan rod pokraj epike i dramatike. Kao što sve ljudske društvene zajednice, čim se imalo uzdignu iznad stupnja divljaštva, poznaju → **jednostavne forme** usmene književnosti, isto tako one poznaju i spoj riječi, muzike i pokreta u plesu i pjevanju. U zbivanju društvenoga života primitivne ljudske zajednice spoj riječi s muzikom, tj. pjevane riječi, vrlo je često igrao veliku ulogu: kao obredne pjesme, kao osnovni elemenat magije, kao bojne pjesme, kao plesne pjesme, a naročito kao pjesme uz zajednički rad. → **Ritam** zajedničkoga pjevanja izgradio je u pojedinim jezicima shemu ritimiziranog pjevanog jezika: shematiziran ritam jezika zovemo → **stihom**. Tokom mnogih je stoljeća stih bio izražajno sredstvo umjetničke književnosti uopće; kad je → **proza** osvojila epsku i dramsku književnost, stih je i nadalje ostao osnovna značajka l. p. Veza ljudske riječi s ritmom i muzikom u tolikoj se mjeri držala prirodnom karakteristikom l. p. da u srhrv. postoji samo jedan izraz za lirski tekst u stihovima — pjesma, bio on namijenjen pjevanju ili samom čitanju, odnosno recitiranju bez muzike; rus. jezik naprotiv razlikuje termine песень i стихотворенье. Isto se tako upravo l. p. smatralo kvintesencijom umjetnosti riječi, pa je gr. ποιησις (»stvaranje«), u većini kulturnih jezika ograničena na l. p. (fr. *poésie*, eng. *poetry*). — Usmena književnost svih plemskih i narodnih zajednica puna je l. p., ali za razvoj umjetničke književnosti evropskih naroda od velike je povijesne značajnosti bio uzor antiknoga l. p. gr. i, naročito, rim. No iako se sva srednjovjekovna književna kultura osnivala na kanoniziranim lat. tekstovima, l. p. feudalnoga srednjega vijeka nije se povelo za antiknim l. p. Ono je potpuno napustilo izmjenu dugih i kratkih slogova kao osnovu ritimizacije → **pjesničkoga jezika** u antiknoj književnosti, i zamijenilo je fiksiranim brojem slogova u svakom stihu, vodeći pri tome računa i o izmjeni naglašenih i nenaglašenih slogova; kao potpunu novinu srednjovjekovna



je književnost uvela → **rimu** kao osnovnu značajku stihova. Pod nazivom → **homojoteleuton** i antikna je književnost poznavala rimu, ali kao poseban oblik → **ponavljanja** i → **paralelizma**, i to samo kao stilsko sredstvo proze. — Kao što nam počeci razvitka srednjovjekovnoga *l. p.* nisu jasni, nisu ni počeci razvoja starogr. pjesništva. Prvi sačuvani primjerci njegovi već se odlikuju velikim stilskim savršenstvom. Gr. je *l. p.* razlikovalo pjesmu pojedinoga pjevača (monodičko *l. p.*) od zbornoga (korsko *l. p.*); a i zborna se pjesma pjevala jednoglasno, bez polifonije. U Grka se lirska pjesma uvijek pjevala uz pratnju pojedinoga muzičkoga instrumenta. Tek od druge polovine 5. st. p.n.e. gr. su se stihovi stali recitirati bez muzike. I srednjovjekovno se viteško *l. p.* uvijek pjevalo, ali su nam melodije njegove malo kada sačuvane, i to u nejasnoj notaciji. *L. p.* u prvotnoj svojoj društvenoj funkciji u primitivnoj ljudskoj zajednici po svojoj je biti angažirana književnost: ona izražava intenzivno sudjelovanje pjevača u određenom društvenom zbivanju, bio to rad ili ples, magični obred ili boj; ono združava pojedince u jedinstven afektivni odnos prema zbivanju zajednice. Pjesma, kao lirska pjesma, po svojoj društvenoj funkciji izriče pjevanom, a kasnije recitiranom riječju afektivni angažman i zajednice i pojedinca u zajednici. Zato je i kasnija praksa individualnih lirskih pjesnika uvijek iznova težila tome da se u određenom povijesnom razdoblju ograniči na omiljenu tematiku i omiljena izražajna sredstva pjesničkoga jezika u stihu, unoseći u ustaljeni lirski instrumentarij, više ili manje virtuozno, pojedine originalne modifikacije. U povijesti evropskoga *l. p.*, takva su doba jedinstvene prakse *l. p.* bila srednjovjekovno *l. p.* feudalnih vitezova pjevača → **trubadura**, → **petrarkističko l. p.** 15. i 16. st., i *l. p.* evropskoga → **rokokoja**. Omiljena tema *l. p.* oduvijek su bili ljubavni osjećaji mladića i djevojke, erotička veza spolova. Ta tema, koja će u svakoj imalo razvijenoj društvenoj zajednici naići na razumijevanje i rezonanciju, tokom je stoljeća bila književni simbol čovjekova zanosa za nadindividualne ciljeve u životu, važnije od osobnoga interesa. Gdjejad, kao na primjer u trubadurskom *l. p.*, erotička se tematika osjećala i kao protest protiv stega društvenih običaja. — U teoretskom će pogledu svaki imalo književno zainteresirani čitalac dijelove i epskoga i dramskoga teksta u kojima dolazi do izražaja osjećajna angažiranost pisca ili njegovih likova nazvati lirskim mjestima. *L. p.* se rado i često služi stilskim figurama ponavljanja jer ono u

prvom redu i najčešće služi izražavanju afektivnosti: tako → **rima**, → **refren**, → **anafora**, → **epifora**, pa ponavljanje čitavih stihova ili → **strofa**. Kako se *l. p.* isprva pjevalo, pjesnički mu je jezik i u doba kad se ono odijelilo od muzike vrlo često zadržao pijevnost i zvučnost, a gdjejad su lirski pjesnici svjesno težili tome da u svom jeziku postignu zvučne efekte govorne **muzikalnosti**. No osjećajna se angažiranost *l. p.* za nadindividualne vrijednosti ljudskoga društvenog života mogla očitovati i u → **patetičnosti** stila, pa se i patetično *l. p.* prirodno razvilo već u antiknoj književnosti i u kasnijem je razvitku uvijek tvorilo velik i značajan dio toga pjesništva. — Težnja pjesnika da u omiljen sustav tematike i izražajnosti *l. p.* unesu nove i originalne modifikacije razvijala je stil *l. p.* do velike profinjenosti i virtuoznosti: birale su se različite vrste stihova, gradili su se uvijek novi oblici strofa, dotjerivala su se stilska sredstva. → **Humanizam** je popularizirao antične vrste *l. p.*, tako → **himnu**, → **ditiramb** i → **elegiju**, ali mu nije pošlo za rukom da, osim u izuzetnim slučajevima, popularizira i antične vrste stihova. Antikno je *l. p.* uopće našlo mnogo manje odjeka u novovjekom *l. p.* nego ostali književni rodovi antike. Većina antiknoga *l. p.* razlikuje se od novovjekoga neisporedivo većom racionalnošću, koja ne dopušta osjećajima da neposredno progovore vlastitim jezikom. Za novovjekoga čitaoca to je *l. p.* u osnovi retoričko: sastav antične lirske pjesme slijedi određenu jasnu dispoziciju, u kojoj se svaki dio napose ističe svojom ravnopravnošću; jezik joj je svjesno kičen jezik, koji obilato niže i riječi i stilске figure. Unatoč takođe svjesnoj virtuoznosti, srednjovjekovno je trubadursko *l. p.* neisporedivo bliže novovjekom nego što je to antikno: u njegovoj su ljubavnoj lirici prvi put na narodnom jeziku izrečene lirske formule koje se otada ponavljaju kroz stoljeća. U novovjekom je *l. p.* nastupio velik obrat kad su evropski književni pravci: → **rusoizam**, → **sentimentalizam**, → **predromantizam** i → **romantizam** kao uzor *l. p.* izdigli anonimno, tzv. narodno, *l. p.* usmene književnosti. Njegova pijevnost i priprosta jednostavnost u kompoziciji pjesme, koja ne teži za strogom logičkom povezanošću, dovela je u teoriji do apsolutizacije takvog lirskog izražavanja, suprotstavljajući ga logičkoj argumentaciji kao njegovoj opreci. Borba građanske klase za svoju društvenu afirmaciju uvela je u *l. p.* nakon romantizma aktualnu tematiku političke i klasne borbe. Pored toga, do prošloga se st. tematika *l. p.* ograničavala

na područje pozitivnih ljudskih zanosa; tek je prošlo st. slomilo sve takve pregrade, protegavši područje lirskoga angažmana na sve pojave ljudskoga života i ljudskoga društva sve do tematike → **ružnoga**. U njem. je književnosti, u manjem opsegu, taj prodor izvršio Hajne (1797–1856), u fr., sa svjetskom rezonancijom, Bodler (1821–1867) svojom zbirkom pjesama *Cvijeće zla* (*Les fleurs du mal*). Proširena tematika *l. p.* težila je za tim da za nove teme stvori i nova lirski izražajna sredstva. U 18. st. je među vrste stihova uveden → **slobodan stih** (*vers libre*), stih bez obavezne ritmičke sheme i bez rime, a takav je patetičan slobodan stih sredinom prošloga stoljeća naročito popularizirao amer. pjesnik Volt Vitmen (1819–1892). Pod kraj st. pokret → **simbolizma** u evropskim je književnostima naročito težio za muzikalnošću lirskoga izražaja, ali nije bio duga vijeka. Početkom našega st. u evropskim se književnostima, pod raznim nazivima, proširio književni pokret koji je težio za tim da što radikalnije prekine dotadašnju tradiciju lirskoga izražaja i nadomjesti je novim stilom *l. p.*: to su → **futurizam**, → **ekspresionizam**, → **nadrealizam**. Osnovna im je zajednička crta što odbacuju obaveznu logičku povezanost lirске pjesme i gramatičku korektnost lirskoga izraza. Pokret → **dadaizma** reducira štoviše lirsku pjesmu na niz glasova bez misaone veze, a u tom ga slijedi suvremeni fr. → **letrizam**. Svi su ti pokreti udarili svoj pečat suvremenom *l. p.*, koje se često, unatoč velikoj raznorodnosti, skuplja pod nazivom moderno *l. p.*, iako taj izraz ne znači ništa drugo do svjestan prekid s tradicijom prošlih stoljeća. U tom prekidu s tradicijom može se utvrditi nekoliko zasebnih tendencija. Unutar fr. simbolizma Malarme (1842–1898) izgradio je muzikalnu liriku prepletanja → **metafora** do potpunoga → **hermetizma**, tj. do nemogućnosti da se pojedinoj lirskoj pjesmi poda pouzdana logička interpretacija. Njegov je lirski stil našao mnogo nasljednika u svjetskoj književnosti. Izvan te struje suvremeno *l. p.* napušta pijevnost, muzikalnost lirskoga stila, pa se rima proglašava zastarjelim sredstvom lirskoga izražavanja. Pjesnici nastoje da što više izgrade lirsku izražajnost slobodnoga stiha. S druge strane, niz slobodnih stihova bez logične povezanosti dovodi često do istoga hermetizma kao i mnogostruka metaforičnost Malarmeova stila. Pojedini pjesnici reduciraju pjesmu na samo ponavljanje značajnih riječi, sad proširujući jedne iste rečenice, sad skraćujući ih opet. Svjestan prozaizam suvremenoga *l. p.*, pored napuštanja logične značaj-

nosti i povezanosti pjesme, bit će, unutar raznorodnih njegovih suvremenih stilskih tendencija, vjerojatno najkarakterističnija značajka u razvoju suvremenoga *l. p.* Ipak ni to *l. p.* ne napušta bar grafički oblik stiha, koji se ističe time što je kraći od stranice knjige. Pored toga »modernoga« *l. p.* ostalo je i danas živo *l. p.* s aktualnom političkom i socijalnom tematikom; no ono, unatoč svom prozaizmu, više ili manje slijedi tradicije prošloga st.

Lit.: F. Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*, 1945; V. Plehanov, *Umetnost i književnost*, I, 1949 (prev.); A. Mac Leish, *Poetry and experience*, 1961; K. O. Conrady, *Lateinische Dichtungstradition und deutsche Lyrik des 17. Jahrhunderts*, 1962; M. Hamburger, *The truth of poetry*, 1962; R. Grimm, izd., *Zur Lyrik-Diskussion*, 1966; R. E. Lörbe, »Lyrische Standpunkte«, *Interpretation moderner Gedichte*, 1968; H. Friedrich, *Struktura moderne lirike od Baudelairea do danas*, 1969 (prev.). Z.Š.

**LITANIJA** (gr. λιλανεία – molitva, molba) – Molitva koju naizmenično pevaju ili govore svećenik i hor. Pojavljuje se kao sastavni deo → **liturgije** na istoku u 4. v. (→ **jektenija**), na zapadu u 5. v. Odgovor hora na pitanja sveštenika je gr. κύριε ελεήσον – »Gospode, smiluj se«, pa se ta formula javlja kao naslov *Kyrie eleison*. Pod tim imenom se pominje u zapadnoj liturgiji prvi put u 6. v. Najstarija vrsta je *l. svih svetih*. Nabranjanje svetaca je remetilo jednoobraznost *l.* s obzirom na njihovu nejednaknu popularnost u raznim krajevima. Usaglašavanje je izvršio papa Pije V. Najmlađa po postanku je *lauretanska l.* Javlja se tek u 12. v. Ove dve vrste su imale ustaljenu formu i bile su jedine priznate javne *l.*, tj. propisi su dozvoljavali da se mogu moliti zajednički, glasno, za razliku od ostalih koje se nalaze u molitvenicima, ali koje se mole isključivo pojedinačno i tiho. *L.* se moli pre mise ili na početku svečane mise. (*L.* Svetog Josipa, *L.* Imena Isusovog, *L.* Srca Isusovog). Z.B.

**LITOTA** (od gr. λιτότης – jednostavnost; u ret. – umanjivanje, pojednostavljanje) – Termin antičke → **retorike**: – 1. U užem smislu označuje isticanje, naglašavanje nekog pojma negiranjem njemu suprotnoga, odnosno pojačanu afirmaciju negiranjem suprotne tvrdnje (*Nije loše* = Dobro je). – 2. U širem smislu *l.* obuhvaća i → **mejozu**; svako namjerno slabljenje, ublažavanje izraza sa svrhom da se kod slušaoca (odnosno čitaoca) postigne pojačan obrnuti dojam. *L.* je česta u kolokvijalnom, neformalnom govoru. Nerijetko upotrebljava se radi izazivanja ironičkog efekta (»Da ne bjaše pod onim imenom, /Ne šćaše se bojat od

*uroka*« – ironično veli vojvoda Draško u »Gorskom vijencu« opisujući mletačkog dužda): za tu vrstu *l*-e uobičajto se u novije vrijeme anglosaski termin »understatement«. Neki je zovu i »pretjerivanjem prema dolje«. Drugi su još nazivi za *l*-u: paraleipsa, epiejkeja, tapejnoza, deminucija. Supr. → **hiperboła**. Od → **eufemizma**, koji joj je sličan, *l* se razlikuje time što se izraz samo prividno oslabljuje, a faktično ide se upravo za pojačavanjem. Neki *l*-u podvode pod → **ironiju**; međutim *l* ne mora uvijek imati ironičku komponentu, npr.: »U strahu za ljubav ispitujem srce. / Što ima za nju? Ima, ima dosta« (Cesarić, *Slutnja*). – 3. Iz → **antike** potječe danas zastarjela upotreba termina *l* za jednostavan, suzdržan, stvaran, trijezan izraz bez ikakvih retoričkih ukrasa (epiteta i sl.). U tom značenju *l* se podudara s → **lakonizmom**. Z.D.

**LITURGIJA** (gr. λειτουργία – služba) – Glavno hrišćansko bogosluženje. U književnom pogledu, *l* čini složeni pesnički rod, čiji su tekstovi i ritualne radnje građeni oko svete tajne evharistije (pričešća). Celina jedne liturgije ima obeležja dramskog sastava, reprodukujući zbivanja i »misteriju« iskupljenja i spašenja ljudskog roda putem Hristove žrtve, koja se evharistijom stalno obnavlja i aktualizira. Iz vizantijske crkve ušle su u slovenske → **služabnike** tri liturgije: Vasilija Velikog, Jovana Zlatoustog i Grigorija Dvojeslova (»preždesveštenih darov«).

Lit.: Л. Мирковић, *Православна литургија*, 2/1, 1966; Д. Богдановић, *Стара српска библиотека*, ЛМС 408, 1971. D.B.

**LITURGIJSKA DRAMA** – Prizori koji su se razvili iz delova hrišćanske crkvene liturgije i bili izvođeni kao njen sastavni deo u srednjem v. Temu su uzimane iz Svetog pisma, hagiografija i legendi. Anoniman tekst (isprva samo na lat.) govoren je ili pevan. Izvođači su bili najpre svestena lica, a oltar i drugi delovi crkve služili su kao pozornica. Od opštih karakteristika drame *l. d.* ima dijalošku radnju, glumce koji predstavljaju ličnosti i odgovarajući dekor (→ **religiozna drama**).

Lit.: R. Pascal, *On the Origins of the Liturgical Drama*, 1941; H. Brinkmann, *Zum Ursprung des liturgischen Spiels*, 1966; J. Hennig, *Zur literaturwissenschaftlichen Betrachtung der Liturgie*, 1966. → **Crkvena prikazanja** M.Fr.

**LIVRES D'HEURES**, fr. (*livr d'er* – knjiga dnevnih molitava, *časlovac*, nem. *Stundenbuch*) – Rukopisne knjige iz 15. v. sa liturgijskim molitvama (→ **liturgija**) kojim su se vjer-

nici služili pri bogoslužnju. U Francuskoj su ove knjige sa raskošnom likovnom opremom zamijenile → **brevijare** i → **psaltire**. Kod mnogih uglednih ličnosti (Žana de Navan, vojvode de Beri, Jana Bez Straha, Luja XIV) one su bile bogato ilustrovane crtežima i ukrasima, a kasnije, u doba štampe, i gravirama poznatih grafičara (Ž. de Eden, Ž. Kolomb, Bonevc, Ž. Fuke, H. Memling), naročito u izdanjima štampara S. Vötra, A. Verara, Ardena i dr.

Lit.: H. Bohatta, *Bibliographie des Livres d'heures*, 1924. N.Ko.

**LOA** (šp. *loa* – pohvala) – Prvobitno, u šp. i port. pozorištu (odakle i potiče naziv) kratak sastav (monolog, dijalog, minijatura drama), u početku u prozi, a kasnije u stihu, prikazivan kao → **prolog** pre dužeg, glavnog komada i s njime po pravilu labavo povezan. Za temu ima slavljenje autora, glumca, gledalaca, grada, itd. Početkom 17. v. dobija obeležja posebne dramske vrste i prikazuje se gotovo isključivo kao uvod u → **auto**. *L.* u Španiji s uspehom stvara i Calderon, a u Latinskoj Americi, gde uživa naročitu popularnost, svoj pečat mu daje H. I. de la Krus. Od druge polovine 18.v. interesovanje za *l.* opada; danas se ne neguje.

Lit.: A. P. Mayo, *El prólogo coma género literario*, 1957. T.V.

**LOCUS COMMUNIS** → **Opšte mesto**

**LOGAEDSKI STIH** (gr. λογαοδικός) – 1. Antički stih sastavljen iz različitih metričkih stopa, na primer daktila, horeja, jamba, pa se zove još i mešoviti stih. Naziv logaedski kao da upućuje na to da se u njima proza (gr. λόγος) i poezija (gr. ποίη) udružuju. Pošto su ga često upotrebljavali eolski pesnici, zvaao se i *eolski stih*. Strofe sastavljene iz logaedskih stihova bile su rasprostranjene u lirskim odsecima starogrčke tragedije. Prvobitno su ovim terminom antički metričari označavali posebne vrste daktiilskih i anapestičkih metra. Termin je nejasno proširen, pa ga neki noviji metričari odbacuju. V.Je.

– 2. Regulisano smenjivanje stopa ili stihova raznog → **metra**. Prvi su stopni, drugi stihovni *l.* Stihovi na granici → **silabičko-tonske** i čisto → **tonske versifikacije**. U njima postoji neravnomenost u rasporedu akcenata, dakle sa nejednakim brojem složova između njih, s tim što se to ponavlja iz stiha u stih. U stihovnim *l.* regulisano se smenjuju stihovi jednog metra (npr. jampskog) sa stihovima drugog metra (npr. trohejskog). To nalazimo u Tinovom

sonetu »Molitva večernjih zvonika«: Kroz plavi suton mramorni zvonici / Visoke i b'jele misli snivaju; / Kroz plav se uzda sutonski zvonici / Uzdasima zvonikjem dozivaju. Neparani stihovi su u jampskom, a parni u trohejskom jedanaestercu.

Lit.: → **Metrika, antička**; → **versifikacija**; → **silabičko-tonska versifikacija**. Ž.R.

**LOGOGRAFI** (gr. λογογράφοι) – U antičkoj Grčkoj oznaka za proznog pisca uopšte, za razliku od pesnika. Književna prozna tradicija se u Grčkoj počinje pismeno beležiti tek krajem 6. v. p.n.e., iako je ona, kao i mitološko, epsko i drugo nasleđe, već dugo postojala u usmenim narodnim predanjima. Prvu zapisanu prozu u oblasti filosofije predstavljaju Taletovi i Anaksimandrovi spisi o prirodi, a u oblasti istorije, geografije i biografije radovi Hekataja iz Mileta, Kilaka, Akusilaja, Ferekida, Ksanta, Helanika i dr. (kraj 6--5. v.). Ovi najstariji gr. istoriografi danas se često nazivaju *l.*, iako taj naziv kao neadekvatan treba izbegavati budući da logografija označava pisanje proze uopšte, a ne samo pisanje istorijske proze. Prvi gr. *l.* pisali su jonskim dijalektom. Kasnije su se u Atini *l.* zvali autori beseda koje su govorene na sudu. Uglavnom su ih sastavljali govornici i profesionalni učitelji govorništvu u 2. pol. 5. i u 4. v. p.n.e.: Antifont, Lisija, Isokrat i dr.

Lit.: I. Bruns, *Das literarische Porträt den Griechen im 5. u. 4. Jh. v. Chr.*, 1896; K. Wenig, *Dějiny řečnictví řeckého*, 1916–1923; F. Lämmli, *Das attische Prozessverfahren in seiner Wirkung auf den Gerichtsrede*, 1938; W. Jaeger, *Paideia*, 1947; J. O. Thompson, *History of Ancient Geography*, 1948; M. H. Бурин, *История хеленские књижевности*, 1951; I. M. Tronski, *Istorija antičke književnosti*, 1952; L. Gernet, *Droit et société dans la Grèce anc.*, 1955; F. Jacoby, *Griech. Historiker*, 1956; E. Norden, *Die antike Kunstprosa*, 1961<sup>2</sup>; F. Blass, *Die attische Beredsamkeit*, 1962<sup>2</sup>; G. Kennedy, *The Art of Persuasion in Greece*, 1963. K.M.G.

**LOKALNA BOJA** (fr. *couleur locale* – lokalna boja) – Karakteristično obeležje nekog geografskog područja i njegovih stanovnika, slikovite i najčešće lako uočljive osobnosti nekog kraja: njegove prirode, klime, običaja, naravi, dijalekta, nošnje i sl. Pojam *l. b.* uveli su fr. romantičari 20-tih godina 19. v., zasnivajući ga na istorijskim romanima V. Skota i shvatajući ga kao »boju mesta i vremena«, kao umetničko prikazivanje nacionalnih i istorijskih karakteristika opisanih događaja, najzad, kao interesovanje za svakidašnji život običnih ljudi. Romantičari su koristili *l. b.*

najčešće da bi što živopisnije predstavili neobične i egzotične krajeve ili neke sredine u kojima folklorna živopisnost izumire; realisti su pak više inklinirali upotrebi *l. b.* radi postizanja spoljašnje istinitosti opisanih likova i njihovih života. Dok je u delima velikih pisaca → **regionalne književnosti** *l. b.* tek građa koja se umetnički oblikuje, dotle u manje značajnim proznim spisima ona često postaje sama sebi cilj i svodi se na niz površinskih, mehaničkih zapažanja, manje ili veće dokumentarne i dekorativne zanimljivosti i vrednosti. Tako se npr. zanimljivost većeg dela proznih spisa S. Čorovića svodi na *l. b.*, dok u njegovim najboljim pričama (»Ibrahim-begov čošak« i dr.) *l. b.* predstavlja pre svega materijal koji se umetnički oblikuje u svojoj istorijskoj utemeljenosti i ljudskoj dramatičnosti. I Stankovićeve nostalgija za oblicima života koji nestaju ima u svojim slabijim trenucima obeležja *l. b.*, a u boljim – regionalne književnosti; sličan je slučaj i sa Sremčevom, Kočićevo, Matavuljevom i Čopićevom usredsređenošću na određeni ambijent i folkloru tradiciju. Otuda se *l. b.* može i dublje shvatiti kao »duboki smisao za istorijsku vernost, koja se sastoji u vremenski uslovljenim osobinama duhovnog života, morala, heroizma, požrtvovanja, istrajnosti itd.« (Đ. Lukač). Razlika u dubini zapažanja i snazi imaginativnog oblikovanja naročito je uočljiva ako se dela koja se svode na *l. b.* uporede sa najvišim dometima regionalne književnosti, npr. s Foknerom ili Andrićem, u čijim delima elementi *l. b.* postaju nosioci metaforičkih i univerzalnih značenja. M.Š. – S.K.

**LOST GENERATION**, eng. (*Lost dženererjšn* – izgubljena generacija) → **Izgubljena generacija**

**LOVAČKA PESMA** – Već u sr. junačkoj epici (Pesma o Karlu Velikom, o Rošanu, o Nibelunzima) i u dvorskom romanu (Tristan, Titurel) kao i u romanima o kralju Arturu i u avanturističkim romanima prisutan je motiv o lovu kao zabavi ritterskog sveta; u srednjem veku javlja se kao nov oblik *lovačka alegorija*; no tek sa 19. vekom *l. p.* i pesništvo o lovu postaju izraz nove povezanosti sa prirodom. Motiv lova i *l. p.* jesu sastavni deo literarnih ostvarenja vezanih za pojedine regione. No samostalno i svojevrjedno se lov oblikuje tek kod Turgenjeva i kod Aksakova, a pod njihovim uticajem u nemačkoj književnosti se nalazi Fridrih fon Gagern, koji u svojim romanima zahvata i slovenačko-hrvatsko gra-

nično područje, zajedno sa oblicima *l. p.* sa našeg područja.

Lit.: E. Bormann, *Die Jagd im altfranzösischen Artus- und Abenteuerroman*, 1887; U. Wendt, *Kultur und Jagd*, 1907; O. Wiener, *Das deutsche Jägerlied*, 1911; H. Niewöhner, »Jagdgedichte«, *Verfasserlexikon* II, 1936; K. Lindner, *Deutsche Jagdschriftsteller* 1964; A. T. Hatto, »Poetry and the hunt in ma. Germany«, *Journal of the Australian University Language and Literature Association*, 25, 1966. Z.K.

**LUDUS** (lat. *ludus* – igra) – U rimskoj kulturi opšti naziv za bilo kakvu vrstu javnog ili privatnog, svetovnog ili religioznog spektakla, koji obuhvata i dramske predstave i gladijatorske borbe. U srednjem v. počinje da se primenjuje na prikazivanje hrišćanske, → **religiozne drame**. Neki pod ovim terminom podrazumevaju i razvijenije oblike → **liturgijske drame** sa složenijom radnjom, većim brojem liknosti i povremenom upotrebom narodnog jezika; na primer *L. paschalis*.

Lit.: K. Young, *The Drama of the Medieval Church*, 1951; E. Paratore, *Storia del teatro latino*, 1957. M.Fr.

**LUNOVNIK** (prema gr. σεληνοδρόμων) – U staroj srp. književnosti spis u kome se gata na osnovu Mesečevih mena ili Zodijaka. Astrološko-haldejskog porekla, *l.* sadrži i značajna folklorna predanja i verovanja. Mada se u rukopisnom nasleđu nalazi i među crkvenim knjigama, spada u knjige koje je crkva odbacila. D.B.

**LUTAJUĆI MOTIVI (SIŽEI) → Migracija motiva**

**LUTKARSKO POZORIŠTE** (fr. *Théâtre des marionettes*; eng. *puppet theatre*) – Vrsta pozorišta u kojoj likove na sceni umesto glumaca

predstavljaju lutke. Glumci-lutkari na razne fizičke načine (prstima ruke, dugim štapovima umesto prstiju, i različitim poteznim sistemima) pokreću lutke, a sami izgovaraju tekst, ukoliko je predviđen. Istorijski, koreni *l. p.* mogu se otkriti već u Egiptu i Grčkoj, gde su, za religiozne hramove, bile konstruisane statue koje su mogle micati glavom i činiti izvesne pokrete. U evropskim crkvama u sr. v. postojale su slične figure, a na Istoku, naročito u → **pozorištu senki**, lutke se još uvek koriste za predstavljanje tradicionalnih epova budističke mitologije. Čak i posle nestanka crkvene drame, *l. p.* je u Evropi sve do 19. v. zadržalo pojedine biblijske sadržaje. Na seoskim svečanostima u Evropi, *l. p.* se zadržalo kao popularna zabava. U vreme austrijske dominacije češ. *l. p.* su čuvala nacionalnu kulturu izvođenjem domaćih komada na narodnom jeziku u najzabačenijim selima. Sa druge strane, još od Medičija u 16. v. *l. p.* su bila cenjena na evropskim dvorovima. Krajem 19. i početkom 20. v. – paralelno s opadanjem realističkog pravca u umetnosti – dolazi do snažne obnove *l. p.* kao ozbiljne umetničke vrste i kao deci bliskog obrazovnog i vaspitnog sredstva. Za *l. p.* posebno je podësan komad pisan širokim i jednostavnim dramskim potezima, sa duhovitim dijalogom i komičnim obrtima. Otud se *l. p.* naročito razvilo kao oblik satire i kao pozorište za decu. *Ginjol* u Francuskoj, *Kasperl* u Nemačkoj, *Panč* u Engleskoj i *Petruska* u Rusiji (a oba vode poreklo od ital. Pulčinele) predstavljaju tipove u evropskim *l. p.* koji su bili naročito pogodni za satirične komade, a mnogi od njih su samo adaptirani likovi iz → **commedia dell'arte**.

Lit.: C. Beaumont, *Puppets and the Puppet Stage*, 1938. D.M.

# LJ

**LJUBAVNA PESMA** (umetnička) → **Vrste lirске поезије**

**LJUBAVNE PESME** (→ **Narodne lirске pesme**) — V. Karadžić ih u *Maloj prstonarodnoj slavenoserbskoj pjesnarici* (1814) izdvaja u posebnu grupu — *pjesne ljubovne*. Većina ovih pesama kod nas je zapisana od polovine 15. do kraja 19. v., iako, na osnovu poznavanja ove poezije kod starih i necivilizovanih naroda, možemo smatrati ove pesme daleko starijim. Nastala u vreme prirodne podele rada, *lj. p.* je u doba prelaska na zemljoradničko privređivanje postala sastavni deo kulta božanstva plodnosti i, primivši crotični karakter, vezala se za prolećne svetkovine. Od davnina osnovne motive *lj. p.* čini isticanje lepote voljenog bića, ljubavna čežnja, pribegavanje magiji da se ljubav ostvari; na višem stupnju razvoja ljubavna patnja i rastanci stvaraju najuspeliju poeziju. — *Lj. p.* kod nas predstavljaju najbrojniju vrstu lirskih narodnih pesama. One su se kao vrlo popularne lako i brzo prenosile, menjale i nestajale, ali i nove se stvarale na širokom području sve do današnjih dana. Iako se u *lj. p.*, kao i u svim lirskim narodnim pesmama, izražavaju opšta osećanja i misli, u njima češće možemo naći i neposrednih, ličnih akcenata, a koji put i navedena imena ličnosti o kojima se peva. Opevaju se različiti trenuci u razvoju ljubavi, a u raznim našim krajevima, u zavisnosti od razvoja i uslova života, stvarali su se i različiti tipovi *lj. p.*, od onih sa izrazito idiličnom atmosferom i diskretnim nagoveštajima, do vragolastih, šaljivih, čežnjivih i senzualnih. V. i → **sevdalinka**, → **narodna pesma**.

Lit.: П. Поповић, *Преглед српске књижевности*, 1919; Ј. Продановић, *Наша народна књижевност*, 1932; В. Ђурић, *Постанак и развој народне књижевности*, 1956; Herbert Peukert, *Serbokraatische und Makedonische Volkslyrik*, 1961; K. H. Pollok, »Studien zur Poetik und Komposition des balkanlawischen Lyrischen Volksliedes. Das Liebeslied«, *Opera Slavica*, 1964, V; В. Латковић, *Народна књижевност I*, 1967; В. Недић, *Аутологија народних лирских песама*, 1969; М. Бошковић-Stulli, *Usmena književnost*, 1978. R.P.

**LJULJAŠKE PESME** — Pesme »na lukite«, u sastavu đurđevskih i konstantinovskih svetkovina, zapisuje u Makedoniji i objavljuje već S. Verković (1860). Podrobnije tumačenje *lj. p.*, kao sastavnog dela proletnjih pesama i igara (na materijalu iz leskovačkog kraja), daje M. A. Vasiljević. Po poreklu, *lj. p.* su vezane za »zdravičke obrede« i kult drveta i biljaka. Posle Bele nedelje, kad jača sunce, ljuljanje na drvetu pratilo su posebne pesme magijskog dejstva na zdravlje i izdržljivost. (U đurđevskim svetkovinama i obredima mladež se ljulja na *drenu* da bude »zdrava kao dren«). V. i → **đurđevske pesme**.

Lit.: M. A. Vasiljević, *Narodne melodije leskovačkog kraja*. 1960. H.K.

**LJUPKO** (lat. *gratia* — ljupko, prijatno) — Poseban vid → **lepog**, koji se ispoljava kao lakoća i plastičnost pokreta i oblika u prirodi i u umetnosti. Termin je uzet iz mitologije i označava tri grčke boginje ljupkosti, a kod Rimljana tri *gratiae*, Aglaju, Taliju i Eufrosinu, olicenje lepote, radosti i svetlosti. Kao pojam pojavljuje se, zajedno s lepim, veoma rano u antičkoj estetici. Platon, govoreći o

lepoti, jedinoj ideji koja je vidljiva, naziva je »najdivnijom i najljupkijom« (*Fedar*, 250 B–D). Ciceron je podelio lepotu na muški i ženski tip, na dostojanstvenost i ljupkost. Srednjovekovni estetičari *lj.* otkrivaju u muzičkim formama. Ukus i stilovi 18. v. ističu *lj.* često, kao primarnu kategoriju. Za Berka lepo je ono što je nežno, osećajno i ljupko. Hogartova zmijasta »linija lepote« sugerise pokret i izražava »ljupkost i životnost« (Hogarth, *The Analysis of Beauty*, p. IV). Pesnik Šiler govori o »Ljupkosti i dostojanstvu«. Za Bajea *lj.* je osnovna estetička kategorija, i on, ističući njene specifičnosti, pokušava da je odvoji od

→ **uzvišenog**, → **lepog**, i → **komičnog**. Po njemu *lj.* je ono što je spontano, nehajno i gipko; uzvišeno i *lj.* su u dijalektičkom odnosu, u stalnom traženju ravnoteže, dok je uspostavljena ravnoteža odlika lepog. *Lj.* u umetnosti i književnosti prati finu razradu malih tema i njihovu suptilnu izvedbu. Pripisuje se malim formama (kratka pesma ili priča, minijatura, i dr.), detaljima, a u književnosti, najčešće, književnim likovima (Nataša Rostova iz romana *Rat i mir*).

Lit.: R. Bayer, *L' Esthétique de la Grâce*, 1933; P. A. Michelis, *Trilogie esthétique*, 1937; S. Weil, *La pesanteur de la grâce*, 1948. B.Mi.

# M

**MADRIGAL** (ital. *madrigale*) – 1. Ital. liriska forma, narodnog, scoskog porekla. Po jedni- ma, reč *m.* dolazi od *mandra* (stado), *madriale*, što bi ukazivalo na rustiklano poreklo ove pesme; po drugima, *m.* dolazi od *amatricius*, *matricale*, što bi trebalo da znači neku vrstu ljubavne pesme. I zaista, *m.* ima isključivo pastoralno-ljubavnu sadržinu. Vrlo brzo je počeo da dobija muz. pratnju. Po formi i intonaciji razlikuju se renesansni *m.* 14. i 15. v. i kasniji *m.*, od 16. v. nadalje. Prvobitni *m.* svoj puni procvat dostiže sredinom 14. v. Po formi je jednostavniji od → **balate**, a vremenski se, izgleda, pojavio pre → **rispeta**. Iako je kasnije, posebno u svom muz. obliku, *m.* izrastao u rafiniranu svečanu pesmu, on je do kraja zadržao nešto od svoje idiličnosti i pastoralnosti. U 16. i 17. v., pod uticajem muzike, *m.* se menja i po formi i po sadržini. Njegove teme postaju prigodne, satirične, političke, filofske i religiozne. Ovakav *m.* ima korene u → **viloti**. Najpoznatiji pisci *m.* su Petrarka u 14. v. i Taso u 16. v. *M.* je bio popularan i u drugim zemljama, a posebno u Španiji 15. i 16. v. Javlja se i u Getea, Kardučija i D'Anuncija. Rani *m.* imao je dva-tri → **terceta**, za kojima su sledila 1–2 rimovana → **distiha** («kupleta»). Razmer stihova bio je od 7 do 11 slogova. Na fr. terenu smatraju *m.* izvorom vers libres classiques (→ **mešoviti stihovi**) – 2. Vokalna polifonična kompozicija na svetovni tekst.

Lit.: E. Levi, *Lirica italiana nel Cinquecento e nel Seicento*, 1909; F. Flora, „*Poetica del madrigale cinquecentesco*“, *Saggi di poetica moderna*, 1949; A. Einstein, *Italian Madrigal*, Princeton III, 1949; C. Calcaterra, *Poesia e canto*, 1951; J. Kerman, *The*

*Elizabethan Madrigal*, 1963; U. Schulz-Buschhaus, *Das Madrigal*, 1969. M.Di.

**MAGAZIN** (fr. *magazin* od ar. *makhzin* – skladište) – Periodične novine, mešovite sadržine. U 18. v. naročito su omiljeni popularno-naučni i književno-kritički *m.* U 19. v. obrazovni, a u novije vreme, bogato ilustrovani, erotsko-zabavnog karaktera.

Lit.: W. Haacke, *Genesis und Stil des Magazins*, 1966; *Das Magazin*, 1970. SI.P.

**MAGISTRALE** – Poslednji, petnaesti → **sonet** → **sonetnog venca**, nazvan *m.* ili *majstorski sonet*, složen od početnih stihova prvih četrnaest soneta. Prva slova stihova u *m.* daju → **akrostih**, tj. ime teme ili osobe kojoj je sonetni venac posvećen. Npr. »Sonetni venac«  
Franceta Prešerna. Mi.Đ.

**MAGODIJA** (gr. μαγῳδία – igra koju izvodi *magod*; μαγῳδός – lakrdijaš koji muške uloge igra u ženskim haljinama) – Vrsta starogr. lirike zabavnog tipa, sa lakim i ponekad opscenim temama (pijanstvo, bračno neverstvo i sl.). Izvodila se uz udaraljke i igru, za razliku od bliske *hilarodije*, koja se izvodila uz žičane instrumente. Veoma je teško utvrditi prave granice između *m.* i drugih bliskih lirsko-dramskih žanrova, ali se po tipologiji likova i zapleta mogu uočiti veze sa → **mimom**, odnosno, u daljoj vezi, i sa tzv. »novom antičkom komedijom«  
i njenim shematskim siževima i likovima. Jedino književno delo na osnovu kojeg se može dobiti približan utisak o *m.* je »Devojčin plač«  
iz 2. v. pre n. e., koji spada u krug aleksandrijske poezije. S.S.



**MAJEUTIKA** (gr. μαϊευτική — babička veština) — Sokratov metod ubeđivanja, kako ga je Platon nazvao i opisao, posebno u dijalogu *Tejtet*: filosofova veština da sabesednika, bez iznošenja svog stava, pitanjima navede do zaključka, pomažući mu tako da se sam »porodi«. Sokratovo učenje, kako ga Platon uobličava i prenosi, sadržavalo je pretpostavku da se saznanje skriva u svakome, i da mu samo treba pomoći da se ono pojavi — odnosno da je jezički izraz samo sećanje na već postojeće znanje u nama. S.S.

**MAJSTERZANG** → Meistersang

**MAJSTERZENGER** → Meistersänger

**MAJSTORI PEVAČI** → Meistersänger

**MAJUSKULA** (lat. maiusculus — poveći) — Najstariji tip gr. i lat. pisma u kojem su sva slova jednake veličine; velika, inicijalna slova koja se danas upotrebljavaju u naslovima i svim vrstama natpisa. *M.* je lat. kapitala (1–7. v.), lat i gr. uncijala (5–9. v.), ustavna ćirilica i naša glagoljica. Iz *m.* se razvila → minuskula. H.K.

**MAKAMA** (ar. maqāma — stajanje, mesto stajanja, dakle zbor naroda koji hoće da čuje govornika, u ovom slučaju književnu raspravu ili pričanje) — Osobita vrsta ar. književnosti i njen najsavršeniji oblik književnog prikazivanja: prikaz neke situacije ili zanimljivog doživljaja u skladnoj mešavini rimovane proze, sedž-a (ar. sag), i stiha, na dosetljiv način a po izvesnom šablonu. U ovoj vrsti pripovedanja autor takođe želi da prikaže svoju elokventnost i erudiciju. Smatra se najvećim blagom ar. jezičke veštine i zbog negovanog jezika, često preterano ugladenog. Sadržina *m.* ima čvrst osnov u svakodnevnom životu islamskoga grada; slika njegov život, prenosi njegov humor tako realistički da se smatra najdragocenijim društvenim dokumentom srednjovekovne islamske civilizacije. Najtalentovaniji su stvaraoci *m.* al-Kamadani (969–1008) i al-Hariri (1054–1122). *M.* su imitirali i moderni pisci, a adaptirale su se i u drugim književnostima (persijskoj, jevrejskoj itd.).

Lit.: H. A. R. Gibb, *Arabic Literature*, 1963<sup>2</sup>; G. Wiet, *Introduction à la littérature arabe*, 1966.

M. Đu.

**MAKARONSKA POEZIJA** (ital. *poesia maccheronica*) — Vrsta satirične poezije nastala u Italiji početkom 16. v., čiji su koreni u srednjovekovnoj humorističkoj studentskoj

književnosti, u franko-venetskim epovima i u Pulčijevom epu *Morgante*. Jezik takve poezije u pravom je smislu makaronski (izraz »makaronski jezik« upotrebljavali su humanisti da bi se narugali lošem latinitetu, poput onog koji su upotrebljavali kuvari u samostanima), tj. stvoren je najvećim delom leksikom italijanskog jezika i njegovih dijalekata, dok su lat. morfologija i sintaksa te poezije. Počeo se upotrebljavati od druge polovine 15. v. u burlesknim sastavima studenata iz Padove, a usavršio ga je M. Odazi, zvani Tifi, koji je napisao ep *Macchiaronea*. Najznačajniji autor tog književnog pravca je T. Folengo (1491–1544), koji je pod pseudonimom Merlin Kokaj objavio ep u 25 pevanja *Baldus*, remek-delo *m. p.* u Italiji. Fantastični svet Pulčijevih, Bojardovih i Ariostovih junaka dobio je izvanrednu humorističku dimenziju, koja je, neposredno potom, dostigla vrhunac u velikoj Rableovoj satiri. Viteški svet je sada sasvim izokrenut i od njega je ostao samo okvir u kojem se kreću Folengovi junaci, razbojnici, žderonje, lopovi i prevaranti, potomci Pulčijevog Marguta i Ariostovog pomahnitalog Orlanda. *M. p.* je nastala kao reakcija na idolatrijsko podražavanje klasičnim književnostima, koje su, kroz bezbrojne imitatore i plagijatore, zazvučale prazno i beživotno. Posle Folenga, *m. p.* u Italiji stvarali su, između ostalih, P. Lanklajo, B. Bola, Č. Orsini, u Francuskoj R. Belo, E. Taburo i najznačajniji među njima, A. de Arena. Pored *m. p.*, u Italiji se razvila još jedna vrsta poezije, takođe zasnovana na lingvističkoj mešavini lat. i ital. jezika. Dok je prva u lat. strukturu uklapala ital. i dijalektalnu leksiku, ova druga je radila obratno. Gramatička struktura je ital., a rečnik je lat. Ta je poezija nazvana »fidencijanska« (*fidenziana*), po delu K. Skrofe *Pesme učitelja Fidencija Glotokrizija* (*Cantici di Fidenzio Glottocrisio Ludimagistro*). Međutim, kod Skrofinih sledbenika i imitatora ta poezija ostaje samo pokušaj, koji će na drugim književnim meridijanima dati svoje prave plodove.

Lit.: T. Folengo, *Opere italiane*, I–III, 1911, 1912, 1914; E. G. Parodi, *Poeti antichi e moderni*, 1923; L. Marandi, *Antologia della nostra critica letteraria moderna*, 1923; F. De Sanktis, *Povijest italijanske književnosti*, 1955 (prev.); G. Petronio, *L'attività letteraria in Italia*, 1969<sup>10</sup>; U. Renda, *Teofilo Folengo*, s. a. S.Mu.

**MAKROSTRUKTURA** — Termin koji je ušao u nauku o književnosti iz → lingvistike. Za razliku od → mikrostruktura, koje nam kao primarne jezičke strukture omogućuju da neki tekst uočimo kao simultani kompleks, *m.*

nam omogućuju da obuhvatimo veće jezički realizovane celine, na primer kompoziciju fabule, preplitanje epizoda, konstelaciju likova.

Lit.: R. Kloepfer, *Poetik und Linguistik*, 1975; Z. Škreb, *Studij književnosti*. Z.K.

**MAKSIMA** (lat. *propositio maxima* ili *maxima regula* — »najviše pravilo«) — 1. Osnovno načelo ili princip u životu i radu, ideja-vodilja; lozinka. — 2. Filozofsko-književni rod, poznat već u kineskoj i indijskoj književnosti starog i srednjeg v., naročito negovan kod fr. moralista (I.a Rošfuko), zatim kod nem. (Gete, Šopenhauer) i naših mislilaca (B. Knežević) kao kratka izreka pregnantnog izraza i univerzalne sadržine (→ **gnoma**, → **aforizam**, → **apoftegma**, → **sentencija**, → **hrija**, → **fragment**, → **poslovice**, → **anegdota**).

Lit.: B. Lazarević, *Сабрана дела* II, 1931; A. H. Fink, *M. und Fragment*, 1934; C. Ross, *La maxime*, 1968; S. Meleuc, *Struktur der Maxime*, 1972. K.M.G.

**MAKSIMALNA ENTROPIJA** → **Entropija**

**MAI. DU SIÈCLE**, fr. (bolest veka) — U eng., fr. i nem. → **predromantizmu** i → **romantizmu** pesimističko osećanje sveta i jako izražena melanholija, koja boji mnoga književna dela krajem 18. i početkom 19. v. To se ogleda u nekim najčვენijim delima toga doba: u Makfersonovom *Osljama* (1760), u Getcevom *Verteru* (1761) i u Rusoovoj *Novoj Eloizi* (1774). Početkom 19. v. snažan pečat takvom osećanju davao je Šatobrijan svojim delima: *Duh hrišćanstva* (1802) i *Rene* (1802). U poeziji takva osećanja izražavaju A. Šenije, Lamartin i drugi fr. romantičari, sa elegičnim temama o izgubljenoj mladosti i ljubavi, o ruševinama nekadašnjih zamkova utonulim u maglu ili o ruševinama u duši pesnikovoj. Izraz *m. d. s.* počeo se sve više javljati u programatskim i kritičkim spisima romantičara početkom 19. veka. V. i → **Weltschmerz**.

Lit.: G. Michaud, Paul van Tieghem, *Le Roman-tisme*, 1952. D.Ž.

**MALAPROPIZAM** — Reč je nastala prema imenu Šridanove (1751—1816) junakinje gde Malaprop (*Mrs. Malaprop*) iz drame *The Rivals* (*Suparnici*). Označava zamenu neke reči drugom, sličnog zvuka. Takve zamene stvaraju smešne situacije i nesporazume. U Šekspirovoj komediji *Mnogo vike ni oko šta* Dogheri stalno pravi takve greške, kao i Fema u Sterijinoj *Pokondirenoj tikvi* (»Mi-ko-fo« — hoteti da kaže francuski izraz: »Comme-il-faut«).

S.I.P

**MANAŠČI** — Kirgiski narodni pevači, specijalizovani za izvođenje čuvenog epa *Manas*, koji ima oko 500.000 stihova. S obzirom na dužinu pevanja i specijalan način izvođenja, narodni pesnički improvizatori se posebno pripremaju za kazivanje ovog epa. U današnjem vremenu proslavio se izvođenjem »Manasa« Sagimbaj Orozbekov (1867—1930), koji je napamet znao oko 250.000 stihova. R.J.

**MANI** (tur. *mâni* od arap. *mânâ* — značenje) — Pesnička forma turske usmene književnosti, četvorostih u narodnoj silabičkoj metrici (→ **parmak-hesabi**), u stihovima od sedam, ređe osam slogova (4+3 ili 4+4). Stihovi *m.* se rimuju obično prema shemi *aaba*, ali ima i drugačijeg rasporeda rima. Svaki ovakav četvorostih je nezavisna celina, koja po pravilu nema ni formalne ni tematske veze sa drugim četvorostisima: »Po baštama ševanje, / Ruže se rascvalc, leto je / Mojoj dragoj ne govorim: 'ružo', / Ružin život ne traje. /«

Lit.: → **Turkija**.

B.Đu.

**MANIFEST** (lat. *manifestus* — proglas) — Tekst koji proklamuje osnovna načela književnog stvaranja neke nove grupe pisaca, obično radikalnije suprotstavljena vladajućim književnim → **konvencijama** i oštrije intonirana (»Manifest verzima« u italijanskoj književnosti, 1880; »Manifest ekspresionizma« u nemačkoj književnosti; 1910, Bretonovi *m. nadrealizma* u Francuskoj; kod nas S. Vinaver, *M. ekspresionističke škole*, 1920). → **Program, književni**.

Lit.: → **Pravac**; → **škola**.

B.M.

**MANIR** (fr. *manière*, ital. *maniera*) — U umetnosti i književnosti — postupak (tehnika rada), način izražavanja svojstven jednom umetniku, piscu, ili svojstven čitavom jednom dobu (npr. »*maniera greca*« za vizantijski stil u ital. slikarstvu pre Đota). U književnoj kritici pod ovim se razume zanatsko ponavljanje ili podražavanje jednog prvobitno originalnog stila, njegova šablonska primena. Kasnije je izraz dobio pejorativan smisao: ono što je rutinsko, ili traženo, izveštačeno, jednoobrazno (→ **manirizam**). M.Đ.

**MANIRIZAM** — Prvobitno stilski pravac u likovnoj umetnosti poznog 16. v. između → **renesanse** i → **baroka**, nastao iz potrebe da se sintetizuju ideja evolucije i ideja kontinuiteta. Ponavljanjem tehnike velikih majstora nastaju brojne varijacije, koje, međutim, nisu uvek bez subjektivnih obeležja; *m.* je stvaralačka imita-

cija, jer uza sve ponavljanje osnovnih tema i poznatih tehnika nastoji da bude i subjektivna ekspresija. Reč *maniera* najpre se javila kod Vazarija (1511–1574) u značenju impresivnog kvaliteta ili, u užem smislu, u značenju povezivanja pojedinačnih lepota u određenu celinu, a upotrebljena je da odredi ekstrapolaciju između velikih majstora renesanse i njihovih epigona. *M.* označava tendenciju u okviru baroka koja se odlikuje preteranim naglašavanjem pojedinosti. V. Sifer je 1955. g. u ambicioznoj shemi razvitka renesansnog stila u četiri etape dodelio određeno mesto i *m.* u koji je pored velikih likovnih umetnika ubrojao i njima savremene književnike (Antonija de Gevaru, Džona Lilija, D'Obinjija, Tasa). E. R. Kurcijus preneo je ovaj termin u posmatranje literature baroka, kao oznaku za takozvani *manirirani stil* (Schwulststil), koji se kod svih velikih pesničkih predstavnika svih strujanja protiv klasicizma javlja kao pravi stil, s tim što subjektivno-proizvoljnim varijacijama tradicionalnih formulacija i oblika, tendencijom ka ezoterički-poigravajućim iskrivljavanjima (→ **končeta**), ka zamršenom i grotesknom, izražava duh vremena i daje prostora kako radosti za prikazivanje tako i težnji za umetničkim oblikovanjem svih manifestacija života. Istorijska oblikovanja baroknog manirizma jesu, posebno, oblici visokog retoričkog, raskošnog stila → **gongorizam**, → **marinizam**, → **jufjuizam**. U širem smislu, *m.* je oznaka za slične ezoteričke, opskurne i šifrovane stilske oblike u 19. stoleću i u modernoj lirici (D' Anuncio, Vale-Inklan, Malarme). Kičeni maniristički stil je osnovno obeležje poezije srpskog baroka, a elemenata *marinizma*, kao posebnog oblika *m.*, ima kod drubrovačkih pesnika na prelazu iz 16. u 17. vek, H. Mažibradića i S. Đurđevića, kao i kod kasnijih pesnika: I. Gundulića, I. Bunića, J. Palmotića, V. Menčetića, I. Đurđevića. Isto tako prisutan je i u delima F. Krsta Frankopana, najboljeg predstavnika hrvatske kajakvske književnosti.

Lit.: M. Weisbach, »Manierismus«, *Zeitschrift für bildende Kunst* 54, 1919; E. R. Curtius, *Europäische Literatur and lateinische Mittelalter* 1976; G. Melchiori, *The tightrope walkers*, 1957; M. Kombat, *Povijest hrvatske književnosti do narodnog preporoda*, 1945; R. Scrivano, *Il manierismo nella letteratura del cinquecento*, 1959; G. R. Hocke, *Manierismus in der Literatur*, 1959; G. Weise, »Manierismo e la letteratura«, *Rivista di lettere moderne* 13, 1960; H. Hartmann, »Barock oder Manierismus?«, *Weimarer Beiträge*, 7, 1960; H. Kunisch, »Zum Manierismus-Problem«, *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch*, N. F. 2, 1961; A. M. Boase, »The definition of mannerism«, *Actes du 3.*

*Congr. de l'AILC*, 1962; M. Thalmann, *Romanik und Manierismus*, 1963; A. Hauser, *Der Manierismus*, 1964; K.-P. Lange, *Theoretiker des literarischen Manierismus*, 1968; *Der literarische Barockbegriff*, ed. W. Barner, 1975; W. Drost, *Strukturen des Manierismus*, 1977; M. Павић, *Историја српске књижевности барокног доба*, 1970; D. Pavlović, *Starija jugoslovenska književnost*, 1971. Z.K.

**MARGARIT** (gr. μαργαρίτης — biser) — Naziv zbornika sa neujednačenim brojem i sastavom izabranih → **slova** i → **beseda** sv. Jovana Zlatoustog (344–407); zbornik je bio sastavljen na gr., a u slovenskom prevodu ima više varijanata, sve do štampanog *Margarita*, isključivo u tradiciji slovenskih književnosti srednjeg veka. D.B.

**MARGINALIJA** (prema lat. *margo* — ivica) — Beleške ispisane na rubovima ili sa strane rukopisa ili štampanog teksta. Često su *m.* bile filološki komentar uz rukopise, ali su mogle biti bilo koja vrsta zabeleške. *M.* u širem značenju označava sve što je uzgredno, manjeg značaja, po strani u nekom književnom opusu. Označava čak i neku vrstu → **eseja** u kome se dodiruju uzgredne teme, ili se naizgled uzgred piše o nekim važnijim (npr. Marko Ristić, sa serijom beležaka pod ovim naslovom). Rukopisne *m.* nekih pisaca su takvog značaja da se ponekad štampaju uz tekst. S.S.

**MARINIZAM** (ital. *marinismo*) — Stilski pravac koji je obeležio ital. baroknu poeziju u prvoj polovini 17. v. Naziv je dobio po svom utemeljivaču, pesniku Đan Batista Marinu (1569–1625), čiji je stil prihvatila velika grupa sledbenika i imitatora. Nastala u periodu opšte moralne i društvene krize, marinistička poezija lišena je svakog dubljeg idejnog ili emocionalnog sadržaja i teži jedino formalnom savršenstvu. Osnovne karakteristike njenog stila su neobične alegorije i antitize, drastične hiperbole, igre rečima, iznalaženje novih poetskih slika po svaku cenu, a posebno upotreba takozvanih → **končeta**. Cilj poezije postaje želja pisca da ostavi duboki utisak na čitaoca, da začudi i zadivi. Ova čisto formalna inventivnost daje marinističkoj poeziji hladan intelektualistički ton, koji je posebno izražen kod onih Marinovih sledbenika koji su njegove stilističke postulate, a posebno one negativnije osobine njegove poezije, ponekad dovodili do apsurdna. *M.* u Italiji nije dao velike pesnike. Najistaknutiji njegovi predstavnici su Klaudio Akilini (1574–1640) i Đirołamo Preti (1580–1620). U šp. književnosti, *m.* odgovara → **gongorizam**, a u eng. → **jufjuizam**. Kao

sinonimni termin za *m.*, sa nešto širim značenjem, upotrebljava se → **sećentizam**. *M.* kao stil dao je pečat dubrovačkoj poeziji 17. i prve polovine 18. v. Glavni predstavnici su Stijepo Đurđević, koji je prvi pokušao da imitira igre rečima iz jedne Marinove pesme, i Dživo Bunić. V. i → **barok**.

Lit.: B. Croce, *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, 1924; Isti, *Storia dell'età barocca in Italia*, 1929; Isti, *Nuovi saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, 1931; C. Calcaterra, *I lirici del Seicento e dell'Arcadia*, 1936; G. Getto, *Opere scelte di G. B. Marino e dei Marinisti*, 1949–1954; G. G. Ferrero, *Marino e i marinisti*, 1954; M. Kombol, *Povijest hrvatske književnosti do narodnog preporoda*, 1961; D. Fališevac, »Dživo Bunić Vučić«, *Dometi*, 1983, XVI, n. 1–2–3, p. 105–112. M.Di.

**MARKSISTIČKA KRITIKA** – Tim se opštim nazivom imenuju vrlo raznorodna nastojanja da se istraži, odn. odredi, odnos između književnog stvaralaštva i društvenih determinanti. Povijesno gledano, *m. k.* utemeljena je književnokritičkim napisima Marksovim i Engelsovim: člancima koji, potaknuti većinom aktualnim raspravama i polemikama, ne pretendiraju na to da stvore razraden sustav književne teorije. Kritika koja, pozivajući se isključivo na te tekstove, nastoji izgraditi metodička načela, radikalno sužava svoje operative mogućnosti, te se za volju dogmatski shvaćene tradicije odriče velikog broja legitimnih zadataka. Dalekosežne impulse koje pruža izvorni marksizam ne treba, međutim, tražiti tek u specifičnim radovima; pouzdana baza za produbljeno shvaćanje književnosti kao zasebnog oblika ljudske prakse, kao djelatnosti koja na različite načine reagira na povijesne preobrazbe u društvu, marksističke su spoznaje u cjelini. Napose je historijski materijalizam, unaprijedivši u odlučujućoj mjeri saznanja o motivima povijesnih zbivanja, omogućio adekvatnije shvaćanje determinanata koje djeluju u književnim procesima. Za jednu je epizodu njem. književnosti 18. st. to pokazao Mering studijom *Die Lessing-Legende (Legenda o Lessingu, 1892)*, koja opovrgava mit građanskih historičara o »pruskom duhu«. Djelo je ujedno prva opsežna književnopovijesna i metodološka rasprava sustavno marksistički orijentirana. Plodnost spoznaja podobnih da poistinu baštinjene mistifikacije očituje se u jednakoj mjeri i u Plehanovljevim radovima (napose u studiji o ideološkim komponentama fr. umjetnosti 18. st.). Istražujući »sociološki ekvivalent« estetskih pojava, Plehanov, poput Meringa, književna djela promatra u prvom redu kao svjedočanstva općedruštvenih ten-

dencija, iako, u načelu, ističe da zanimanje za socijalnu dinamiku ne smije ići na uštrb estetske ocjene, tj. sposobnosti za kritiku umjetničkih vrednota. U našem je stoljeću povijesno usmjerena *m. k.*, usprkos svim modifikacijama, većinom ostala vjerna mišljenju da joj je prava domena ideološka analiza. Trajne spoznaje na tom području duguje naročito Lukaču, koji je brojnim studijama o istaknutim pojavama i autorima evropske književnosti novijih razdoblja demonstrirao uvjerljivost rezultata koji se temelje na adekvatnom pristupu materiji. Problematično je, ipak, Lukačevo nastojanje da svojim shvaćanjima dađe normativan značaj. Uopćavajući kritička mjerila, Lukač je, u opreci s dijalektičkim pristupom književnosti, obilježja realizma građanske epohe podigao do tipološke, nathistorijske norme, što se odrazilo i u njegovu odbojnom stavu prema strujanjima u suvremenom romanu (Džojš, Kafka) i drami (Brecht). Polazeći od nekih Lukačevih teza, mladi se predstavnici *m. k.* (npr. Goldman, Kot, Vajman i dr.) trude da izbjegnju jednostranosti, pogotovu u odnosu na suvremenu umjetnost. Opasnost se za *m. k.* pokazuje u jalovu shematizmu, posljedici manje ili više izražene sklonosti nekih književnih historičara da znanstvene rezultate stečene analizom jedne određene književne pojave mehanički primijene na materiju drugih kvaliteta. Složeniji pristup zahtijeva npr. problem odnosa između društvenoekonomske supstrata i umjetničkih struktura, jedno od temeljnih pitanja marksističke teorije. Dok je donedavno dominiralo shvaćanje koje jednostrano naglašava odraz materijalne osnove u kulturnim procesima, u najnovije vrijeme jača spremnost da se u spomenutom odnosu istakne i korelacija, odn. da se uzročne veze ne shvate mehanički. Tako npr. Goldman zastupa mišljenje da se u totalitetu nekog razdoblja, u relaciji između oblika ekonomike i umjetničke produkcije, očituje svojevrsna homologija. Potreba diferenciranja promatranja još će porasti kad se marksistička → **sociologija književnosti** potruđi da ispita društvene implikacije i onih književnih pitanja (generičkih, stilskih, formalnih) koje je dosad zapostavljala.

Lit.: C. Caudwell, *Illusion and Reality*, 1937; G. Lukács, *Karl Marx und Friedrich Engels als Literaturhistoriker*, 1948; E. Šinko, *Književne studije*, 1949; G. Lukács, *Probleme des Realismus*, 1955; Đ. Lukač, *Problemi realizma*, 1957 (prev.); Đ. Lukač, *Istoriski roman*, 1958 (prev.); Đ. Lukač, *Prilozi istoriji estetike*, 1959 (prev.); Đ. Lukač, *Današnji značaj kritičkog realizma*, 1959 (prev.); H. Koch, *Franz Mehrings Beitrag zur marxistischen Literaturtheorie*, 1959; L. Goldmann, *Dijalektička istraživa-*

nja, 1962 (prev.); L. Goldmann, *Za sociologiju romana*, 1967 (prev.); *Marxistische Literaturkritik*, ed. V. Žmegač, 1970; Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, 1970; S. Lasić, *Sukob na književnoj ljevici*, 1928–1952, 1970, *Književna kritika i marksizam*, (zbornik), 1971. V.Ž.

**MASKA** (eng. *masque* ili *mask*) – Amaterska dramska predstava alegorijskog karaktera, vrlo popularna u Engleskoj u 16. i 17. v. Izvodili su je članovi dvora ili visokog plemstva uz malo ili nikakvo učešće glumaca. *M.* je složen izvodački oblik, u kome su udruženi ples, muzika, maske, raskošni kostimi i scenografija, a ponekad i poetski tekst. *M.* se zasniva na principu da igrači koji je izvode pozivaju gledaoce da im se pridruže u završnom plesu kojim se završava predstava. Proizašla iz ritualnih i folklornih svečanosti, *m.* se u primitivnom obliku (pod imenom *mummings* i *disguisings*) javlja još 1377. Kasnije se gubi da bi u prvoj polovini 16. v., pod uticajem ital. i fr. dvorskih svečanosti dobila konačan oblik i ime. *M.* dostiže pun procvat u prvim decenijama 17. v. Tada u njenom stvaranju učestvuju neki od najboljih pisaca vremena (B. Džonson, S. Danijel), a l. Džons bogati scenografiju pronalascima ital. arhitekata. Tekstualno, *m.* se obogaćuje uvođenjem → **antimaskerata**. Vremenom je spektakularni elemenat *m.* prevladao nad književnim te je u trenutku nestajanja (1642) *m.* bila samo izuzetno raskošan prizor. Dramski pisci ovoga doba koriste *m.* i kao sastavni dio drame, obično da bi postigli što efektivniji rasplet događaja. → **Maskerata**.

Lit.: E. K. Chambers, *The Medieval Stage*, 1903; isti, *The Elizabethan Stage*, 1923; E. Welsford, *The Court Masque*, 1927; A. Nicoll, *Stuart Masques and the Renaissance Stage*, 1937. M.Fr.

**MASKERATA** (ital. *mascherata*) – Vrsta renesansne pokladne pesme koju je pevao prurušeni maskirani mladić ili skup mladića pod prozorom (*ulične m.*) ili u građanskim kućama (*salonske m.*). Maskerate su stekle veliku popularnost u vreme bučnih karnevalskih veselja (u Firenci za vreme L. de Medicija, u Sijeni itd.). Ređe su se izvodile u okviru drugih svetkovina. *M.* su vedre i duhovite; sadržaj salonskih *m.* bio je pristojan, dok su ulične *m.* bile slobodne i lascivne, pune bestidnih alegorija i pozivanja na ljubavno uživanje (u Dubrovniku su ih negovali N. Najlašević, A. Sasin i dr.). Maske su bile raznovrsne i u uvodnoj strofi ovih pesama jasno se kazuje koga svojim izgledom učesnici predstavljaju. Najpopularnija vrsta *m.* je bila *cingareska* (*jedupijata*), svojevrstan zbornik pokladnih

pesama, »sreća«, pomoću kojih je mladić, preobučen u Ciganku (Jedupku), noseći potrebne predmete, »predskazivao« sudbinu okupljenim damama. U našoj književnosti ove pesme su na originalan i visoko umetnički način izražavale vedar i slobodan duh renesansne epohe (M. Pelegrinović, *Ijubka*, A. Čubranović, *Jedupka*, 16. v. i dr.).

Lit.: H. A. Evans, *English Masques*, 1897; M. S. Steele, *Plays and Masques at Court*, 1926; E. Welsford, *The Court Masque*, 1927; A. Nicoll, *Stuart Masques*, 1937, novo izd. 1964; M. Kombol, »Andrija Čubranović«, *Povijest hrvatske književnosti do narodnog preporoda*, 1945; M. Petković, *Dubrovačke maskerate*, 1952; S. Orgel, *The Jonsonian Masque*, 1965; T. J. B. Spencer (ed.), *A book of masques*, 1966; W. Hecht, »Goethes Maskenzüge«, *Festschrift L. Blumenthal*, 1968; D. Paviović, »Humanizam i renesansa. XV i XVI vek«, *Starija jugoslovenska književnost*, 1971. Z.B. – Z.K.

**MASOVKA** – Oznaka za dramsku vrstu u kojoj nosilac dramske radnje nije pojedinac već skupina pojedinaca, odnosno masa. Elementi *m.* su prisutni u različitim razdobljima istorije evropske drame: → **komos** u ranoj, antičkoj komediji, → **religiozna drama** srednjega veka, masovne scene klasične nem. drame i romantičarske drame. Kao osobena dramska vrsta *m.* se konstituiše tek u 20. v. Odlikuje se po pravilu dinamičnom dramskom radnjom i britkim sukobima, najčešće socijalno obeleženim, karakterizacijom koja naginje ka tipizaciji, pojednostavljenom psihologijom itd. To su često prigodno pisani komadi, kojima se obeležava kakav značajan događaj iz nacionalne istorije (→ **istorijska drama**) ili se slavi kakva ideja (→ **drama ideja**) i često se prikazuju pod vedrim nebom, uz minimalne scenske rekvizite i minimalni dekor, koji ponekad zamenjuje ambijent u kojem se stvarni događaj nekada odigrao. Izrazito politički obeležena *m.* negovana je u SSSR neposredno posle oktobarske revolucije, u tesnoj vezi sa scenskim prikazima poznatim pod imenom »инсценировка« (rus. inscenacija); npr. *Osvajanje zimskog dvorca*, 1919, i dr. Neobično popularna u SSSR-u dvadesetih godina *m.* se istovremeno odomaćuje u Nemačkoj, gde u ostvarenjima politički progresivnih dramskih pisaca ekspresionista postaje ubojito sredstvo progresivne političke propagande (E. Toler, *Čovek-masa*). Tu nastaje i propagandistički obojena, posebna podvrsta *m.* – »govorni hor« (nem. – Sprechchor): scenski prikaz komada naprednih pisaca (E. Mizam, J. Beher, B. Lask, itd.), oslonjen na elemente epa i lirike, kao i na vizuelnu stranu, u kojem učestvuje i po više

stotina recitatora (A. Vučo i D. Matic: *Marija Ručara*). Tridesetih godina *m. prodire* u Francusku i u SAD, gde je neguju levo orijentisani dramski pisci.

Lit.: E. Harnapp, *Masse und Persönlichkeit im Drama*, 1933. T.V.

## MAŠTA → Fantazija

**MATERIJALNA GREŠKA** — 1. Izostavljene ili pogrešno prepisane (do izuma štampe), odnosno pogrešno štampane riječi u književnom tekstu. *M. g.* može katkada temeljito promijeniti smisao konteksta. U rukopisu jedne pjesme njem. pjesnika Helderlina riječ *Jugend* (mladost) pročitana je i štampana kao *Tugend* (krepost). → **Interpretacije** te pjesme zasnovane na misli riječi *krepost* postale su nakon otkrića te greške bespredmetne. — 2. Netačni bio-bibliografski podaci u povijesti književnosti. U borbi protiv *m. g.* naročito je značajan → **pozitivistički metod** u književnoj kritici. Lj.Sek.

**MECANIN POEZIJE** — Jedna od grupa rus. → **futurizma**, osnovana i ugašena iste, 1913. g. *M. p.* su pripadali V. Šeršenjevič, L. Zak (Hrisanf, M. Rosijanski), K. Boljšakov, R. Ivnjev i dr.; grupa je izdala tri almanaha (*Vernisaž*, *Pir za vreme kuge*, *Krematorijum čiste svesti*), u kojima je, uglavnom u tekstovima V. Šeršenjeviča i L. Zaka, izložila svoj program: zalaganje za »reč-miris« u poeziji i »reč-sliku« u prozi (u okviru težnje ka diferencijaciji umetnosti), negovanje slobodnog stiha i netačne rime, pozitivni odnos prema umetnosti prošlosti. U borbi protiv → **kubofuturističke** koncepcije »reči kao takve« *M. p.* je sarađivao sa → **ego-futuristima**. Posle oktobarske revolucije V. Šeršenjevič i R. Ivnjev se vezuju za novi književni tok → **imažinizam**.

Lit.: V. Markov, *Russian Futurism: A History*, 1968. M.J.

**MECENA** — Pokrovitelj i zaštitnik književnika, umetnika i naučnika; naziv postao po Gaju Mecenu (lat. G. Maecenas, l. v. p.n.e.), uglednom i obrazovanom Rimljaninu etrurskog porekla, koji je bio prijatelj i dobrotvor pesnicima Vergiliju, Properciju, Horaciju (poklonio mu jedno imanje) i drugima, a i sam se okušao u književnosti. Do pojave autorskog honorara *m.* je značajna figura u svetu umetnosti i nauke.

Lit.: J. Eberle, *Maecenas der Etrusker*, 1955; W. F. Schirmer — U. Broich, *Studien zum literarischen Patronat in England des 12. Jh.*, 1962.; S. M. André, *Mécène*, 1967. K.M.G.

**MEDAH** (ar. meddāh — onaj koji hvali) — Profesionalni pripovedač koji zabavlja slušaoca svojim napamet naučenim pričama. To pričanje je propraćeno dramskim elementima: mimikom, podražavanjem glasova i regionalnih govora. Svaku priču *m.* počinje prigodnim stihovima ili poslovicama, opisom mesta gde se radnja odvija (pre grada no sela) i imenima ličnosti koje učestvuju u njoj. Najbolji među *m.*, čija se umetnost odlikovala visokom tehnikom, plastičnošću izražavanja i uskladenošću kazivanja i mimike, imali su i po pet stotina priča u svom repertoaru. Danas ih u Turskoj gotovo nema.

Lit.: Metin And, *A History of Theatre and Popular Entertainment in Turkey*, 1963—64; *Philologiae Turcicae Fundamenta*, II, 1964. M.Du.

**MEDIJUM** (lat. *medium* — sredina, posrednik) — Sredstvo, posrednik koji omogućuje → **kommunikaciju**. U tom smislu govorimo i o različitim *m.* pojedinih umetnosti: muzike, slikarstva, književnosti itd., te kažemo da je jezik osnovni *m.* književnosti. U novije vreme posebno postaje značajan problem prenošenja umetničkog dela iz jednog *m.* u drugi (roman kao drama ili film). Otuda, *m.* sve više znači skup izražajnih sredstava karakterističnih za određene umetnosti ili njihove pojedine vrste.

Lit.: F. Schmitt-Mühlenfels, »Literatur und andere Künste«, *Vergleichende Literaturwissenschaft*, 1981. B.M.

## MEĐUČIN → Interudij

## MEĐUIGRA → Interludij

**MEĐUTEKSTOVNO NADOVEZIVANJE** — Predstavlja metatekstovnu operaciju, odnose između tekstova zasnovane na principu suprotnosti afirmativnosti i kontroverzности. Objekat *m. n.* je → **prototekst** a način *m. n.* je → **metatekst**. Pojavljuje se kod svakog komunikacionog čina koji se razlikuje od proste reprodukcije (npr. više izdanja iste knjige). Svako *m. n.* pretpostavlja postojanje međutekstovne invarijante koja se prenosi iz jednog teksta u drugi, no prilikom toga, kao prateće pojave, javljaju se razne vrste pomaka (stiliistički, žanrovski, semantički, aksiološki). Postoje više načina *m. n.*: imitativno (kada je međutekstovna invarijanta prototeksta maksimalno prisutna u metatekstu, npr. citat, prevod, plagijat), selektivno (kod kojeg je prisutan izbor pojedinih tipičnih elemenata prototeksta), kondenzaciono (za koje je karakterističan princip redukcije, npr. komentar, rezime, anotacija), likvidaciono (maksimalno kon-

troverzno, sa krajnjim dometom isključivanja književnog dela iz procesa komunikacije). *M. n.* pretpostavlja prisustvo znakovnog momenta kod promene komunikacionog čina. Postoji i *umutartekstovno nadovezivanje* koje se ispoljava pre svega u principu ponavljanja kao mehanizmu izgradnje umetničkog teksta (ponavljanje ima modelativni karakter). Unutartekstovno nadovezivanje su proučavali sovjetski teoretičari (M. M. Bahtin, J. M. Lotman). U poljskoj nauci o književnosti za označavanje odnosa između pojedinih tekstova koristi se termin *stilizacija*, koja se manifestuje na tematskom, konstruktivno-kompozicionom i jezičkom nivou.

Lit.: S. Skwarczyńska. »Stylizacja i jej miejsce w nauce o literaturze«, in: *Stylistyka polska*, 1973; J. M. Lotman, *Struktura umetničkog teksta*, 1976 (prev.); F. Miko — A. Popović, *Tvorba a recepcija*, 1978; *Tekst i metatekst*, tematski broj časopisa *Delo*, XXVIII, 1982. br. 2. M.H.

**MEISTERSANG, MEISTERGESANG**, nem. (majsterzang, majstergesang) — Sr. poezija nem. građanskog staleža i njegovih udruženja (najpre crkvenih pevačkih, potom isključivo zanatlijsko-cehovskih) na narodnom jeziku, tačnije — veština da se na osnovu utvrđenih pravila napiše pesma (*Bar*), koja će se pevati bilo prema već postojećoj bilo prema originalnoj melodiji (*Weise*). Ova poezija se u 13. i 14. v. preko putujućih profesionalnih pevača nadovezuje na poznju → **dvorsku poeziju**, preuzimajući formalno obeležje → **Minnesanga** (→ **strofa Meistersanga**) i tematsko bogatstvo misaone → **didaktičke poezije**. No dok se forma sve više pojednostavljuje i, pretočena u pravila i propise, okamenjuje u → **tabulaturama** pevačkih škola, postajući na taj način stvar učenja i obuke, sadržinski i tematski *m.* i u tim skućenim okvirima propisa razvija veliku raznolikost, bilo da se radilo o duhovnim motivima (biblijskim i teološkim, prevashodno u reformatorskom duhu Luterova protestantizma) ili pak o svetovnim temama iz bliže i dalje prošlosti, iz legende, prirodnih nauka ili filosofije, često začinjenim šalom (→ **lakrdija**), satirom, pa i skarednostima (→ **pokladna igra**). Pesme koje su pripadale prvome tematskom krugu predstavljale su glavni, prvobitno i jedini, dozvoljeni oblik *m.* i izvođene su na zatvorenim skupovima, u crkvama ili pevačkim školama (*Hauptsingen, Schulsingen*), dok su svetovne pesme izvođene uglavnom po krčmama (*Zechingen*). U oba slučaja bile su propraćene poukom, naravoučenjem, u skladu sa hrišćanskom etikom kao horizontom celokup-

noga delanja i mišljenja onoga doba. Melodija ovih pesama oslanjala se na crkvenu gregorijansku muziku. Potekao u oblasti Rajne, *m.* se krajem 15. v. širi prema istoku i jugu, zahvatajući celu južnu Nemačku, Austriju, Češku, Moravsku; Švajcarska i severna Nemačka ostale su uglavnom po strani. Pesništvo *m.* proteže se na više od pola milenija i negovano je u 25 pevačkih škola, od kojih je poslednja, u Memingenu, zatvorena tek u drugoj polovini 19. v. (1875). Škole su bile najmasovnije i najproduktivnije u 15–16. v. (Nirnberg, Augsburg, Štrasburg, Ulm, Frajburg, Minhen i dr.), no, konzervativan, isključiv i izolovan, *m.* je već u to vreme prevaziđena pojava, bez snage i učenosti ranijih pesnika. Sve u svemu, *m.* je pre bio kolektivno bavljenje umetnošću nego što je stvorio individualnu poeziju od vrednosti. Pesme su pripadale školama i nisu se smele objavljivati; sačuvane su u rukopisima, od kojih je najpoznatiji *Kolmarski rukopis*.

Lit.: J. Grimm, *Über den altdeutschen Meistersang*, 1811; W. Stammer, »Die Wurzeln des Meistersangs«, *DVjs*, 1923, I; B. Nagel, »Der deutsche Meistersang. Eine forschungsmethodische Studie«, *GRM*, 1934, 22; H. O. Burger, *Die Kunstauffassung der frühen Meistersinger*, 1936; A. Taylor, *The Literary History of Meistersang*, 1937; R. Kienast, »Die deutschsprachige Lyrik des Mittelalters: VI. Die weltliche Lyrik des Spätmittelalters«, *Deutsche Philologie im Aufriss* II, Lief. 13; B. Nagel, *Meistersang*, 1962; W. Stammer, »Meistersang«, *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte* II, 1965<sup>2</sup>; B. Nagel, *Meistersang. Meisterlieder und Singschulzeugnisse*, 1965. D.Mi.

**MEISTERSÄNGER, MEISTERSINGER**, nem. (majsterzenger, majsterzinger — majstori pevači) — Zanatlije-Pesnici, predstavnici → **Meistersanga**. U školama ove pesničke veštine *m.* je počinjao kao *učenik*, potom je, savladavši poetska pravila (→ **tabulatura**), postajao *prijatelj škole*; za izvođenje tuđih pesama dobio je zvanje *pevača*; *pesnik* je postajao kad bi i sam napisao novu pesmu, a *majstorom* se smatrao onaj koji je bio kadar da za svoju pesmu stvori i originalnu melodiju. Prema njihovom sopstvenom predanju preteče su im dvanaestorica velikih dvorskih epskih i lirskih pesnika, a osnivačima i prvim *m.* smatraju se Frauenlob, Regenbogen, Marnar i Migeln. Od nekoliko hiljada poznatih *m.* najznačajniji i najplodniji pesnici bili su H. Folc, reformator pevačke škole u 15. v., H. Rozenplit, i H. Zaks, autor više stotina pesama i melodija i glavni junak Vagnerove muzičke drame *Nirnberški majstori-pevači*.

Lit.: C. H. Bell, *Georg Hager, a Meistersinger of Nürnberg*, 1947; E. Geiger, *Der Meistersang des Hans Sachs*, 1956.; → **Meistersang**. D. Mi.

**MEJOZA** (gr. μεῖωσις, lat. *minutio* – umanjivanje) – Termin antičke → **retorike** kojim se, najčešće sa ironičnim prizvukom, iskazuje utisak da je neka stvar ili pojava manja po obimu i značaju nego što ona stvarno jeste. U poetici *m.* se najčešće izjednačuje sa → **litotom** i → **tapeinozom**, i retko se odvojeno definiše, iako je mogućnost njene primene u knjiž. šira. Kvintilijan (*Obrazovanje govornika*, VIII, 3, 51) smatra da je *m.* pogreška protiv jasnosti i da se sastoji u nedovoljnoj izražajnoj moći upotrebljenih reči. Međutim, i po njegovom mišljenju, *m.* vredi kao stil. fig. kada se svesno upotrebi. Pod *m.*, u širem značenju, podrazumevamo ne samo upotrebu slabijeg umesto pravog izraza za neki pojam, već i ono stil. sredstvo kada se sa krajnjom jednostavnošću i naivnošću u izrazu i izboru reči predstavljaju najznačajniji događaji, vrednosti i osećanja u ljudskom životu. Tako *m.* može da stoji kao osnovna stilska oznaka ne samo u jednoj rečenici ili stihu već u celoj pesmi ili dužem knjiž. delu. Na primer, u mnogim pesmama V. H. Odna, K. Sandberga, u čuvenoj epizodi o Paolu i Frančeski u Danteovoj *Božanstvenoj komediji*, u kasnim Šekspirovim tragedijama, posebno u *Kralju Liru*, najdramatičniji momenti u ljudskom životu predstavljeni su sa krajnjom jednostavnošću i blagim ironičkim podtekstom. U Sandbergovoj pesmi »Čorba« postupkom *m.* izražena je krupna tema o slavi i veličini na ovaj način: »Slavnog čoveka videh kako kusa čorbu / Kažem vam, prinosio je ustima kašiku masne čorbe. / Njegovo ime beše tog dana u novinama, / U krupnim crnim naslovima, / I bezbroj ljudi govorilo je o njemu. / Kada sam ga video, / On je sedeo glave pognute nad tanjirirom, / I prinosio čorbu kašikom do usta«. S.K.-Š.

**MEJUROS** → **Telijamb**

**MEKTEBIKA** → **Aljamijado**

**MELIKA** (od gr. μελικός – »koji se tiče muzike«) – Lirska poezija kod starih Grka, praćena muzikom i → **igrom**. Sama reč μελικός nejasnog je porekla; najčešće je označavala deo muzičke fraze ili pesmu uz muzičku pratnju. za razliku od → **epske** i → **dramske poezije**. Postanak *m.* je, verovatno, u narodnoj pesmi. Antička teorija umetnosti je pod melikom podrazumevala → **monodijsku**, tj. solo pesmu i →

**horsku liriku**. Svoj procvat gr. *m.* doživljava od 7. do 5. veka st. e. Iz tog perioda je devet pesnika koje su aleksandrijski naučnici proglasili meličkim kanonom: Alkman, Alkej, Sapfa, Stesihor, Ibik, Anakreont, Simonid, Pindar i Bakhilid. Njima je katkada pribrajana i pesnikinja Korina. *M.* je sastavljena u raznovrsnim → **metrima** i → **strofama**; monodijska *m.* u različitim dijalektima, a horska mahom u dorskom. *M.* je prema antičkoj teoriji obuhvatala mnogo podvrsta lirske poezije, osim → **elegije** i → **jamba**, koji su već vrlo rano recitovani bez muzičke pratnje. Kao muzička pratnja meličke poezije korišćena je većina poznatih gr. instrumenata (→ **kitarodija**, **aulodija**). Aleksandrinci su umesto izraza *m.* uveli termin → **lirika**, koji se potpuno zadržao za ovu vrstu poezije. Meličke pesme su inače nazivane i → **odama**. Gr. *m.* je nama sačuvana fragmentarno. Kod Rimljana su u mnogome podražavane strofe i metri rane eolske i druge *m.*, ali se rimska lirika nije pevala. → **Melos**, → **melodrama**.

Lit.: H. W. Smyth, *Greek Melic Poets*, 1906; H. Färber, *Die Lyrik in der Kunsttheorie der Antike*, 1936; M. H. Бурлѣ, *Исторѣя хеленске књижевности*, 1951; И. М. Тронски, *Исторѣя античке књижевности*, 1952; K. Guinn, *The Catullan Revolution*, 1959; A. R. Burn, *The Lyric Age of Greece*, 1960; C. M. Bowra, *Greek Lyric Poetry from Alcan to Simonides*, 1961; S. Commager, *The Odes of Horace*, 1962; J. P. Sullivan (ed.), *Critical Essays on Roman Literature: Elegy and Lyric*, 1962; V. Latković, *Narodna književnost*, 1967. K.M.G.

**MELODIJA, GOVORNA** → **Govorna melodija**

**MELODIJA STIHA** (gr. μελωδία – pevanje) – U užem smislu sistem variranja → **intonacije** u njenoj povezanosti sa sintaksom i metričko-ritmičkim raščlanjavanjem (→ **sintaksičko-intonaciona struktura** stiha). Taj se sistem posebno izražava u »napevnom« stihu. U širem smislu *m. s.* je svaki oblik uzlazno-silaznog, odnosno silazno-uzlaznog, variranja intonacije u stihu. U tom smislu melodija se javlja u govoru uopšte, i to u slogu, reči i rečenici. Razume se, svojom neodređenošću i nepredvidljivošću melodija govora se razlikuje od muzičke melodije. čija se visina i trajanje tonova može odrediti i fiksirati muzičkim znacima. – Sa pojavom »filologije sluha«, suprotstavljene »filologiji oka«, javio se i problem prijema pesničkog dela u stihu. E. Sivers je smatrao da pesnički tekst sadrži autentičnu, *autorovu* melodiju, koja se može zvučno ostvariti u prosečnom čitanju izvedenom na osnovu masovnog čitanja. To su osporavali, pored



ostalnih, A. Hojsler i S. I. Bernštejn, koji je dokazao da često ni pesnici ne ostvaruju autorsku melodiju. Po Bernštejnu melodija je oblast govorne realizacije (→ **deklamacija**, → **recitacija**, → **dikcija**). Polazeći od povezanosti sintakse sa ritmom, u obliku Brikovih »ritmičko-sintaksičkih figura«, Ejhenbaum pod *m. s.* podrazumeva »razvijen sistem intoniranja«, odnosno »kombinovanje određenih intonacionih figura ostvareno u sintaksi«, a »melodijsko ustrojstvo sintakse« posmatra »u vezi sa faktima ritmičkog raščlanjavanja«. Prema tome sistemu on razlikuje tri tipa stiha: *deklamativni* (oratorski), *napevni* (melodijski) i *govorni*. Ta podela je u principu prihvaćena (s tim što u najnovije vreme neki uključuju deklamativni stih u govorni). Žirmunski je, međutim, tvrdio da se pomenuti tipovi stiha razlikuju »ne toliko prema prisustvu ili odsustvu razvijenog sintaksičkog sistema intoniranja koliko prema načinu intoniranja«, koji »zavisu pre svega od smisla reči, tačnije — od opšte smisaone boje ili emocionalnog tona govora«. Ostalo je uverenje da intonaciona struktura stiha utiče na njegovu govornu realizaciju, koja može da bude različita. I dalje je, međutim, aktuelno Ejhenbaumovo tvrđenje da neki ritmički oblici »kao da imaju urođenu intonacionu shemu nezavisno od sintakse, — svojevrsan apriorni napev«, u kome je ta shema samo »osnova za ovaj ili onaj melodijski crtež«. U Ljermontovljevim trošložnim metrima našao je »melodiju koja se mehanički rađa iz ritma«. Izvor melodije našao je i u čuvenoj pesmi sa dvodelnim (trohejskim) ritmom »Вихожу один я на доругу«, i to u stabilnoj, iako asimetričnoj cezuri, u paralelizmu ritmičkih grupa i u rečeničnoj zaokruženosti stiha. Taranovski, čak apstrahujući »formu od sadržaja«, smatra da se ritam te pesme može shematski (*ta-ta-tá...*) »mrljati« sa određenom emocionalnom bojom«, te da bez reči možemo »osećati i preživljavati lirsko raspoloženje«. — U srphrv. stihu pojam melodije obuhvata i prozodijske fenomene kao što su → **akcenat**, → **kvantitet** i → **rima**. *M. s.* naročito se manifestuje u *simetričnom* (*lirskom*) → **desetercu**, koji je podesan za napevni stih, posebno njegova varijanta 3+2 // 3+2 (— — — | — — — || — — — — | — — —). Poznati muzikolog V. Žganec je u vezi s tim utvrdio da su u usmenoj poeziji »tekstovi pjesama obično sastavljeni po toj metričkoj shemi i oni se recituju prema govornim akcentima«, da »ritam melodije ide uporedo s ritmom recitacije« i da se »melodije epskog deseterca ne mogu adaptirati za tekstone lirskog deseterca, ni obratno«.

Popularna, komponovana Jakšičeva pesma »Kroz ponoć« karakterističan je primer melodijskog — napevnog stiha u simetričnom desetercu, kao što je i Kostičeva »Santa Maria della Salute« (uz alterniranje sa katalektičkim stihom — muškom klauzulom). Razume se, to ne znači da se u takvoj shemi ne može ostvariti i tip »govornog« stiha.

Lit.: → **Sintaksičko-intonaciona struktura stiha**.  
Ž. R.

**MELODRAMA** (ital. *melodramma* — izvedeno prema gr. μέλος — pesma i δράμα — radnja) — I. Dramsko delo u celini muzicirano, koje objedinjuje dramski tekst, vokalnu i instrumentalnu muziku, baletske tačke, scenografiju i mašineriju u poseban scensko-muzički žanr u kome je → **sinkretizam** umetnosti prvi put kodifikovan. Termin *melodrama* korišćen je za različite faze u razvoju muzičke drame. Njime je najpre označen prvi oblik muzičke drame (*favola per musica*, *rappresentazione per musica*, *dramma per musica*) nastale početkom 17. veka u krugu firentinske Kamerate i Monteverdija, čiji je neposredni prethodnik → **pastirska drama** tipa *Aminte* i → **intermedija**. Članovi Kamerate (muzičari V. Galilej, E. de Kavaljeri, Đ. Kačini, J. Peri, P. Strocchi, pesnik O. Rinučini i J. Korsi), nezadovoljni ekspresivnom snagom polifonijske muzike, koja koncem 16. v. doseže svoj vrhunac, u težnji da pronađu prirodni sklad između govorne reči i melodije, pozivali su se na primere starih Grka i na grčku tragediju, težeći da ožive → **monodijsko** pevanje, praćeno instrumentima. Nešto između izgovorene reči i otpevane reči, uzdizanje govornog jezika do pevane emfaze, ono što Kačini naziva »harmonično pripovedanje«. Osnovni cilj koji su novatori hteli da postignu bila je potpuna razumljivost pesničkog govora koju je kontrapunkt ometao. Prvi teoretičar novoga stila u muzici bio je V. Galilej; docnije su stavovi Kamerate sistematizirani i dosledno primenjeni od strane Kačinija, autora programatskog teksta *Novo muzike* (1602). Boreći se protiv polifonije u ime jednostavnosti i izražajnosti monodijskog pevanja, članovi Kamerate su zahtevali da pesnički tekst ne bude u službi muzičara, već da bude tumač ljudske duše, da sugerira muzici osećanja koja bi ova učinila delotvornijim. O. Rinučini svoje drame naziva »pričama koje se imaju recitovati pevajući«, naglašavajući tako prvenstvo pesničkog teksta nad muzikom. S tim tezama saglasni su bili i muzičari J. Peri i K. Monteverdi. Teorijska misao o muzici toga doba takođe potpuno prihvata nadmoćnost reči, koja otevljuje *etos*. Prvo delo ostvareno zajedničkom sarad-

njom pesnika i muzičara bila je *Dafne* (izvedena u Firenci 1594; pisac teksta je Rinučini, a muziku je komponovao J. Peri). Sledi Rinučinijeva *Euridika* (1600) sa muzikom J. Perija, Monteverdijev *Orfej* (1607), za koji je tekst pisao A. Striđo, *Arijadna* (1608), kao plod saradnje Rinučinija i Monteverdija. Italijanska m. nastala je kao dvorski spektakl ozbiljne i mitološke sadržine; pričom o Orfeju i Euridici poslužili su se Rinučini, Kjabrera, Striđo, Beli, Landi; brojne melodramske obrade imale su i mitološke priče o Dafni, Andromedi, Adonu, Galateji, Prozerpini, Narcisu, Ahilu, Parisu, lepoj Jeleni, itd. Poznije melodrame (Kampeđija, Salvadorija, Testija, Tronsarelija) odlikuje soženija radnja; one napuštaju jednostavnu shemu pastirske igre i približavaju se strukturi tragedije sa srećnim završetkom. Mitološka sadržina ustupa mesto sadržajima crpenim iz epizoda renesansnih epova (*Besni Orlando* L. Ariosta, *Oslobodeni Jerusalim* T. Tasa). Sa *Krunisanjem Popejinim* (tekst Đ. F. Buzenelo, muzika K. Monteverdi) javlja se prva melodrama sa istorijskom sadržinom; ona istovremeno označava i konačno kodifikovanje tehničkih normi za → **muzičku dramu**: *rečitativu* je povereno da prati razvoj dramske radnje, a *arijama* su se iskazivali različni lirski sadržaji. Za razvoj melodrame odlučujući trenutak bio je otvaranje prvog javnog pozorišta S. Kašano u Veneciji 1637, sa plaćenim ulaznicama. Melodrama prestaje da bude dvorski spektakl, ukus nove publike i »impresarija« menjaju njenu strukturu: elementi čudesnog i spektakularnog, komičnog i grotesknog, prisutni i u rimskom krugu melodramatičara (Rospiljozi, Vitori), postaju dominantni kod venecijanskih autora, a muzika definitivno potiskuje književni tekst u drugi plan (B. Ferari, Badoaro-Monteverdi, Aureli-Rovetino, Buzenelo-Monteverdi, Čikonjini-Zbara, i dr.). Polovinom 17. v., barokna muzička priča (»favola per musica«) postaje »opera in musica«, scensko delo u kome se pod »operom« podrazumevala »predstava bogata spektakularnim činjenicama, u kojoj se muzika spušta na razinu lako pamtljivih motiva da bi se udovoljilo nekim površnim zahtevima publike i omogućilo ispoljavanje sve tananije virtuoznosti pevača«. Poetski tekst, za koji sada dobijamo i naziv → **libreto**, sve više se menja, u njega sada ulaze elementi preovlađujućeg baroknog ukusa koji menjaju njegovu prvobitnu dramsko-lirsku suštinu. Tekst je postao konvencionalan, ravnoteža u ukrštaju teksta i muzike potpuno je narušena, tako da je bila neminovna i neophodna reforma koju su predložili i izveli A.

Zeno i P. Metastazio, posle žestoke kritike (Muratori, Marčelo) koja se rasplamsala poslednjih decenija 17. v. Metastazijeva reforma (*Napuštenu Didona*, *Artazerse*, *Olimpijada*, *Temistokle*, *Kralj pastir*), u skladu sa racionalnim težnjama Arkadije, uclna je reda u tragi-muzičke predstave i prilagodila ih »dobrom ukusu svoga vremena«, vrativši dramskom tekstu izgubljeno dostojanstvo. Druga polovina 18. veka obeležena je reakcijom na Metastazija, i to uime prirodnosti i spontanosti, a protiv krutosti Metastazijeve melodrame, koja je optužena za konvencionalnost. Ovu drugu reformu izveo je Napolitanac Kalcabiđi, koji u saradnji sa Glukom (*Orfej i Euridika*, *Alcest*, *Paris i Helena*) vraća melodrami snagu, dostojanstvo i ekspresivnost vidljivo narušene u delima Metastazijevih epigona. Među najboljim sledbenicima Kalcabiđija treba pomenuti N. Kotelinija (*Efigenija na Tauridi*, *Antigona*). — Krajem 18. v. sasvim je jasna tendencija da se melodrama preobrazi u → **operu**. U *operi* tekst se uvek naziva *libretom*. Najpoznatiji pisci libreta u 19. veku su Romani i Pjave, autori tekstova najznačajnijih dela Rosinija, Donice-tija i Verdija. Mahom su to konvencionalni tekstovi, koji imaju funkciju da budu vezivno tkivo predstave, koja sada ima sasvim dominantan muzički karakter. Sa manjim ili većim oscilacijama u kvalitetu libreta, ovaj karakter zadržaće *opera* do naših dana. Nastala na tlu Italije, gde beleži i svoja vrhunska ostvarenja, melodrama je vrlo brzo osvojila većinu evropskih pozornica, bilo preko italijanskih libretista, muzičara, pevača, scenografa i scenskih tehničara koji su gostovali na dvorovima (u Beču, Varšavi, na primer), bilo preko putujućih pozorišnih trupa, koje, već sredinom 17. v., beleže velike uspehe (Drezden); bilo da neposredno podstiče nastanak nacionalne muzičke drame (Francuska). Među prvim koji su prihvatili ovaj novi scensko-muzički žanr bili su stari Dubrovčani. Do 1620. godine oni su imali prilike da vide izvođenje Rinučinijevih drama *Euridika* i *Arijadna* u prepevima P. Primovića i Dž. Gundulića. U dubrovačkim predstavama ovih melodrama nije prenet a njihova muzika, te o muzici, koja je pratila ove i naredne predstave melodrama, nemamo podataka, sem onih posrednih koje nam pružaju sačuvani dramski tekstovi. Dž. Gundulić piše i druge melodrame i melodramske balette, među kojima su sačuvani samo *Prozerpina ugrabljena*, *Dijana* i *Armida*. Njega sledi Dž. Palmotić (*Pavlimir*, *Akile*, *Armida*, *Alčina*, *Ipsipile*, *Danica*, *Caprislava*, *Bisernica*, itd), A. Krivososović (*Paridov sud*), V. Pucić

(*Sofronija i Olindo, Ljubica*), Š. Gundulić (*Sunčanica*). — Iako je u dubrovačkoj varijanti melodrame ostvaren sinkretizam umetnosti, koji predstavlja osnovnu odrednicu ovoga pozorišnog žanra, iako i dubrovački melodramatičari koriste iste »istrošene sadržaje«, čiji su izvori mitologija ili renesansni epovi, insistirajući na naglašenom *lirizmu* i *polimetriji*, dubrovačka melodrama u svojoj strukturi i funkciji pokazuje znatna odstupanja od žanra iz kojeg je proizišla. To su pre svega apsolutna prednost pesničkog teksta nad muzičko-baletskim delom, znatno skromnija pozorišna mašinerija i spektakularni elemenat, odsustvo komičnih i groteskkih elemenata, izrazit moralističko-didaktički cilj, angažovanost koja dubrovačko melodramsko pozorište približava tada veoma uticajnom jezuitskom teatru.

Lit.: S. Arteaga, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente*, 1785; A. Solerti, *Gli albori del melodramma*, 1904; E. Bertana, *In Arcadia*, 1909; A. Maeyer, *Die Oper: eine Anleitung zu ihrem Verständnis*, 1929; G. Roncaglia, *La rivoluzione musicale italiana del secolo XVII*, 1928; R. A. Stratfield, *The Opera*, 1931; F. Fano, *La Camerata fiorentina*, 1934; A. Capri, *Il melodramma dalle origini ai nostri giorni*, 1938; U. Rolandi, *Il libretto per musica attraverso i tempi*, 1951; C. Calcaterra, *Poesia e canto*, 1953; L. Ronga, *La nascita del melodramma dallo spirito della poesia*, in *Teatro del Seicento*, a cura di L. Fassò, 1956.

S.St.

— 2. (fr. *mélodrame*, engl. *melodrama*). Novi oblik pozorišnog komada nastao krajem 17. veka u Francuskoj i Engleskoj, u punom procvatu prvih decenija 19. veka. U početku mešavina proze i muzike (otuda ime), *m.* postepeno gubi muzičke elemente, kojima su najčešće isticani ulazak ličnosti na scenu, pauze, patetični prizori i baletske partije. Dramski tekst odlikuje složena sadržina, dramska intriga bogata neočekivanim zapletima. Veliki emotivni naboj poverava se arhetipskim ličnostima i zbivanjima koje ne prelaze granicu banalnog (brižne majke, žene grešnice, osramoćena devica, ođani ljubavnik, nesrećna siročad, razbojnici, tirani, optuživanje nevinog, sudbina bespomoćne devojke, prinudni rastanak ljubavnika, tragična uzbudjenja zbog neočekivanog prepoznavanja ili gubitka, itd.). U *m.* vrlina se bori protiv poroka, dobro protiv zla, oklevetana nevinost trijumfuje posle neverovatnih peripeција; ambijentacija je često egzotična (tema ropstva, nesrećnog crnca); omiljene su spektakularne scene (brodolom, požar, poplava, razbojnički prepad, ubistvo). Stil *m.* je patetičan, emfatičan i trivijalan. Izrazita je moralistička i didaktička tendencija. *M.* ne poštuje nikakva pravila i često predstavlja slobodnu dramati-

zaciju kakvog pustolovnog romana. — Najtipičniji predstavnik ovoga žanra je Francuz Žilber de Pikserkur. Posle njegovih komada (ima ih preko stotinu), među kojima su najpoznatiji: *Viktor ili dete šume* (1798), *Selina ili dete tajne* (1800), *Montagrijov pas* (1814), *Napušten manastir* (1816), *Valentina ili Zavođenje* (1821), *Mrtvačka glava* (1827), *Polter ili Amsterdamski dželat* (1828), uslediće poplava melodramskih komada, koji se sa velikim uspehom prikazuju tokom celog 19. veka u pozorištima pariskih četvrti. Publici su se izuzetno dopali i Kenjic sa *Solomonovom presudom* (1802), Dobinji sa *Dva narednika* (1823), Dikanž sa komadima *Tereza ili sirotica iz Ženeve* (1820) i *Trideset godina ili život jednog kockara* (1827), u kome je primetan prelaz melodrame ka romantičnoj drami. Pored ovih, naslavnijih, melodrame pišu: Buržoa, Bušardi, Kormon, Deneri, Dekursel, Šosije, Karmuš, Moro, Delakur. Tvorcem engleske melodrame smatra se J. K. Kros, čiji je komad *Crnobradi, Gusar* (1798) stekao veliku popularnost. Modu crne magije na pozorišnoj sceni uvodi Mank Luis sa svojom dramom *Duh zamka* (1797). Veliki uspeh imaju i brojne adaptacije Pikserkurovih i drugih francuskih melodrama. U Sjedinjenim Državama *m.* ulazi u modu tek krajem 19. veka (D. Busiko) i njena popularnost traje u 20. veku. Pod uticajem francuskog melodramskog pozorišta postao je ovaj žanr popularan i u Rusiji, u poslednjoj četvrtini 19. v. Ruski melodramatičari (V. Đačenko, N. Čirkin, V. Travski, P. Nevezin i drugi) naročito neguju tzv. *socijalnu melodramu*, koja se pojačano bavi životnim i društvenim temama. U 20. v. m. trpi mnoge modifikacije i sve više se udaljava od svog prvobitnog oblika; istovremeno, elementi *melodramskog* (shvaćenog sada kao kritička kategorija) javljaju se u drugim književnim oblicima. Danas postoji sklonost da imenom *m.* nazovemo svaki komad sa naglašenom sentimentalnošću, neočekivanim obrtima i euforičnim osećanjima, te se u tom smislu može govoriti o filmskoj ili televizijskoj melodrami, u koje mogu biti utkane duže ili kraće muzičke i baletske sekvence. Modernim potomkom *m.* može se smatrati → **kriminalni roman** (→ **triler**).

Lit.: R. Rolland, *Les origines du théâtre lyrique moderne*, 1895; A. Solerti, *Le origini del melodramma*, 1903; E. Istel, *Die Entstehung des Melodramas*, 1906; P. Ginisty, *Le mélodrame*, 1910; R. Austen, *Les premiers mélodrames français*, 1912; A. Bonaventura, *Saggio storico sul teatro musicale in Italia*, 1913; M. Steinitzer, *Zur Entwicklungsgeschichte des Melodramas*, 1918; Andrea della Corte, *L'opera comica italiana del 1700*, I–II, 1923; Nicola Valle,

*Origini del melodramma*, 1936; C. v. Bellen, *Les origines du Mélodrame*, 1927; H. Martens, *Das Melodrama*, 1932; A. Capri, *Il Melodramma delle origini ai giorni nostri*, 1939; H. Clesius, *Zur Ästhetik des Melodramas*, diss., 1944; M. V. Disher, *Blood and thunder*, 1949; M. W. Disher, *Melodrama*, 1954; J. van der Veen, *Le mélodrame musical*, 1955; F. Sinfonia, *Storia del melodramma*, 1961; R. Giazotto, *Poesia melodrammatica*, 1952; D. Pavlović, *Melodrama i počeci opere u starom Dubrovniku*, 1952; M. Booth, *English melodrama*, 1966; F. Rahill, *The World of Melodrama*, 1967; R. B. Heilman, *Tragedy and melodrama*, 1968; D. Grimsted, *Melodrama unveiled*, 1968; J. Smith, *Melodrama*, S.St. – Z.K.

**MELOS** (gr. μέλος) – Stariji termin od *lirike*. U staroj Grčkoj uveden da bi se u formalnom pogledu razlikovale lirске pesme od kompozicijski složenijih junačkih pesama ili epova. Prvo je *m.* označavao lirsku pesmu koja se pevala uz pratnju instrumenata, a zatim pesmu uopšte, pevanje, način pevanja, melodiju, zvuk. Danas je *m.* skupni pojam za označavanje osobina melodije neke stilske epohe, neke etničke celine, kompozicijske vrste. Termin *melodika*, nauka o melodiji, izveden je od termina *m.* → **Melika**. M. Mat.

**MELPOMENA** (gr. Μελπομένη) – Jedna od devet → **Muza**, prvobitno vezana za pevanje, a docnije je postala zaštitnica tragedije. U likovnim predstavama, atributi su joj tragička maska koju drži u ruci, i često Heraklova tojaga, simbol najčešće opisivane tragične herojske sudbine. S.S.

**MEMOARI** (fr. *mémoire* – spomenica, sećanja) – Pripovedno delo u kome se izlažu uspomene autora na neka značajnija društvena ili kulturna zbivanja u kojima je pisac učestvovao ili je bio njihov očevidac. Slika vremena, portreti i zaključci prelamaju se kroz prizmu ličnih preživljavanja i sudbine autora u doba o kome se govori, ali su i pod vidnim uticajem posledica koje je ono donelo. *M.* se pišu sa vremenskom distancom od događaja na koje se odnose, kada su njihovi uzroci i potonji uticaji već jasniji. Uz hroničko izlaganje često su prisutne ocene i objašnjenja autora, a postojeća predstava se proširuje i osvežava mnoštvom asocijacija i činjenica koje nisu u najneposrednijoj vezi sa osnovnom temom, ali dočaravaju atmosferu. Pored sećanja, za pisanje *m.* autori koriste svoje i tude → **dnevnik**e, zapise, izveštaje i arhivsku građu. Često se ti dokumentarni materijali unose u dela i čine njihovu strukturu raznorodnom.

Mnoga ostvarenja koja se svrstavaju u *m.* nalaze se na granici između dnevnika, zapisa, izveštaja i → **autobiografije**. No, u svakom obliku njma se oživljava i razotkriva jedno doba, jedan društveni trenutak i likovi i uloge učesnika i savremenika u njima. Izgrađena je predstava i pružena je mogućnost da se putem nje sagleda i doživi minuli istorijski momenat i ljudi u njemu – a to su najbitnije odlike *m.* – Pored literarnog svojstva, *m.* sadrže obilje građe i činjenica koji su zanimljivi ne samo za književne istoričare i kritičare, već i za pisce društvene istorije. Subjektivni izbor životnih činjenica, njihova interpretacija i slika prošlosti kakvu je video ili kakvu je želeo da pruži pisac *m.* često su prožeti tendencijom da se prikažu dobre strane ideja za koje se on sam zalagao i da se ukaže na njihovu realizaciju. No, to nikoliko ne umanjuje interesovanje kako književnog i društvenog istoričara, tako i običnog čitaoca za sliku vremena i za građu koju *m.* donose za društvenu i kulturnu istoriju. *M.* kao književna vrsta neguju se od najranijih vremena, od antičkog doba (Ksenofon, Cezar), do najnovijeg vremena (naročito su negovani u Francuskoj – Ruso, kasnije u Nemačkoj – Gete, zatim u Rusiji – Hercen). U 19. i 20. v. memoarska literatura je vrlo bogata, a posle prvog i drugog svetskog rata neka dela ove vrste doživela su veliki publicitet (npr. *m.* Čerčila, De Gola, maršala Žukova). – Kod nas su od posebnog literarnog i istorijskog interesa M. S. Pišćevića, Prote M. Nenadovića, J. Ignjatovića, R. Čolakovića. Posle narodnooslobodilačke borbe učesnici su dali obilje memoarskih zapisa.

Lit.: A. v. Harnak, *Kritik von Memoiren und Tagebüchern*, 1950. S.Ž.M.

**MEMORABILE** (lat. *memorable* – vredan pamćenja) – Prema A. Jolesu jedna od vrsta → **jednostavnih formi**; u svim pojedinostima opisan događaj vredan spomena, supr. od → **kazus**, koji opisuje neki običan, svakodnevnog događaj (prvobitno sudski).

Lit.: A. Jolles, *Einfache Formen*, 1974; O. Görner, *Vom Memorable zur Schicksalsragödie*, 1931. → **Jednostavne forme**. S.I.P.

**MENESTREL** (starofr. *ménestrel* – službenik, pevač u službi plemića) – Sr. fr. i eng. pevači uglavnom epskih pesama, svojih ili tuđih. *M.* su bili u službi plemića; krajem 14. v. imali su u Engleskoj i svoju školu. *M.* su bliži → **žonglerima** nego → **trubadurima**, jer se za njihovo pesničko stvaralaštvo nije vezivala originalnost: oni su više tumačili poeziju drugih. V. i. → **minstrel**. S.S.

**MENIPSKA SATIRA** (lat. *satura Menippeae*) — Vrsta antičkih satiričnih spisa različitog obima, sastavljenih u prozi protkanoj stihovima koji se organski uklapaju u izlaganje pripovedane »radnje« (→ **prosimetar**). Nazvana je prema svome tvorcu, gr. satiričaru Menipu iz Gadare (3. v. st. e.). Nastala je iz polusatirične (kiničko-stoičke) popularno-filosofske propovedi (→ **dijatriba**), kojoj duguje načelo združivanja ozbiljne pouke i šale (gr. *σπουδοῦελοῖον*, lat. *ridendo dicere verum*). Usmerena protiv predrasuda, religijskog i filozofskog dogmatizma, *m. s.* se služi karikaturnom, personifikovanjem, parodijom mitova (Homerovih, Platonovih, npr.). Tek Varonove lat. *Saturae Menippeae* (1. v. st. e.) obezbedile su ovoj književnoj vrsti ugled u antičkoj književnosti. Na noviju evropsku književnost uticali su neposredno *m. s.* *Otkrvljenje* (*Apocolocyntosis*, g. 53—54. n. e. Rimljanina Seneke Filozofa) i obimno delo Lukijana iz Samosate, u kome se samo ogleda Menipov uticaj. U poznoantičkoj lat. književnosti elementi tipični za izraz *m. s.* javljaju se i u nekim delima vaspitno-moralističke i filozofske sadržine (enciklopedija Marcijana Kapele, kraj 4. v., i Boetijeva *Consolatio Philosophiae*, oko 520. n. e.). Neki satirični spisi novije evropske književnosti vezuju se naslovom, reminiscencijama i formalnim osobenostima za predanje antičke *m. s.* (fr. politički pamflet *Satyre Ménippée*, 1593—94). No najnovije definicije evropske *m. s.* (N. Fraj) ne rukovode se samo spoljašnjim obeležjima, već ovu književnu vrstu prepoznaju u Rableovom *Gargantui i Pantagruelu*, Swiftovom *Guliveru*, Volterovom *Kandidu*, Batlerovom *Edgimu* (*Erewhon*, 1872), Hakslijevom *Hrabrom novom svetu*, pa i u Erazmovoj *Pohvali ludosti* i Bretonovoj *Anatomiji melanholije*.

Lit.: F. Giroux, *La Composition de la S. M.*, 1904; R. Helm, *Lucian und Menipp*, 1906; J. Wight Duff, *Roman Satire*, 1937; N. Frye, *The Anatomy of Criticism*, 1957; C. a. van Rooy, *Studies in classical Satyre and related literary Theory*, 1966; D. G. Coleman, *Rabelais*, 1971. M.F.

**MESECOSLOV** (stsl. *мѣсяцесловъ*) prema gr. *μηνολόγιον*) — Kalendar sa podacima o tome koji se praznici i sveci slave u određene dane. Uz ove podatke mogu biti → **tropari** i → **kondaci**, ili oznaka → **začela** koje treba čitati iz jevanđelja i apostola, ili podaci o → **prokimenima** i → **alilujarima**. U tom slučaju je *m.* sastavni deo → **sinaksara**, često pod nazivom *Сборникъ въ мѣсяцѣмѣ*.

Lit.: H. G. Beck, *Kirche und theologische Literatur im byzantinischen Reich*, 1959. D.B.

**MESEČNIK** → **Minej**

**MESIJADA** (od *Mesija*) — Duhovni spev u kome se opeva život i stradanje Isusovo. U staronem. poeziji *Heliand* (*Spasitelj*, ime potiče od prvog izdavača), ep nastao oko 830; i Otrfidova *Knjiga Jevandelja* (*Evangelienharmonie*), 863—71, ep u rimovanom stihu. Najpoznatija *m.* je *Messias* (*Mesija*), 1748—73, spev F. G. Klopštoka u heksametru, u 20 pevanja; glavni izvori su mu *Biblija* i Miltonov *Izgnubljeni raj*. M.Đ.

**MESIJANIZAM** (od gr. oblika hebr. reči *maschiach* — *mesija*, što u *Starom zavetu* znači »miropomazani, izabran« kao obećani kralj-spasilac, a to je u hrišćanskoj religiji Isus) — 1. Religiozni duhovni i politički pokret što očekuje izbavljenje od mesije; ali *M.* je i paranoička opsesija pojedinaca koji veruju da im je poveren veliki svetsko-istorijski zadatak konačnog spasenja ljudi, nacije i sl., što je katkada imalo uticaja na istorijski tok stvari ukoliko verovanje tih pojedinaca bude prihvaćeno od neke nacionalne, rasne, političke, verske ideologije. — 2. Duhovni pokret u Poljskoj oko 1840—1863. g., predvođen poljskim pesnicima i misliocima (Mickjevič, Krasinjski, Slovacki, Tovjanski), po kome je poljskom narodu poverena religiozno-mistička misija da bude nosilac oslobođenja svih porobljenih naroda. M.Đ.

**MESNEVIJA** (ar. *maṭnawī* — parna rima) — Izvorno persijska pesnička forma, u kojoj svaki → **bejt** ima posebnu rimu, tako što rimuju kraj polustiha i kraj stiha; shvatimo li bejt kao distih, a polustihove kao stihove, *m.* je niz parno rimovanih distiha od kojih je svaki za sebe sintaksička celina, jer opkorachenje nije u pravilu dozvoljeno. Pevane su *m.* uglavnom u metrima remel (*ramāl*), hezedž (*hazag*) i mutekarib (→ **aruz**). Pojedina *m.* može sadržati i nekoliko hiljada distiha. U arapskoj, persijskoj, turskoj i urdu literaturi ova pesnička forma bila je rezervisana za sve pesničke sastave izvesne dužine (istorijske, didaktičke i sl. spevove). Kao i → **kasida**, *m.* ima ustaljen uvod: počinje stihovima u slavu boga, zatim slede stihovi u čast Prorokovu; na to se nadovezuje panegirik nekoj uvaženoj ličnosti, najčešće vladajućem sultanu, a potom pesnik objašnjava razloge koji su ga naveli da piše delo. Tek posle ovog prologa dolazi samo pripovedanje. *Mesnevijom* se kratko naziva i pesničko delo velikog istočnog mističkog pesnika Rumija, sastavljeno od 26660 distiha,

čiji je pun naslov Maṭnawī-i māhawī (*Duhovni distisi*).

Lit.: M. Garcin de Tassy, *Rhétorique et prosodie des langues de l'Orient musulman*, 1873; E. J. W. Gibb, *A History of Ottoman Poetry*, 1900–1909; J. Rypka, *Dejiny perské a tádžické literatury*, 1963; *Iranische Literaturgeschichte*, 1959; *History of Iranian Literature*, 1968. M.Đu.

**MESODA** (gr. μεσῳδή; μέσος – u sredini, ὄδη – pesma) – U stgr. tragediji tzv. »srednja pesma«, ponekad umetnuti deo → **ode** koji hor peva između → **strofe** i → **antistrofe**. *M.* stoji samostalno, bez odgovora, odnosno nema svoju antistrofu. → **Epoda**, → **proodos**.

S.K – Š.

**MEŠOVITI STIHOVI** – 1. U → **silabičkoj versifikaciji** raznosložni (→ **heterosilabični** ili, po nekima, → **heterometrični**) stihovi, koji se slobodno mešaju. U francuskoj poeziji to su »vers libres classiques« (»vers mêlés«, »vers irréguliers«), npr. kod La Fontena, a u poljskoj »wiersz nieregularny sylabiczny«. – 2. U → **silabičko-tonskoj versifikaciji** – raznostopni (raznoiktusni) razmeri istog → **metra** (npr. jampskog) koji se takođe slobodno (proizvoljno) smenjuju. U ruskoj terminologiji uobičajen je termin »вольный стих (ili raznostopni neregulisani). Dok su ruski *m. s.* najčešće u jambu, nemački su obični i u troheju. Srphrv. se takođe javljaju i u jambu i u troheju. Od ruskih pesnika *m. s.* imaju npr. Krilov, Sumarokov, Žukovski, Puškin, a Majakovski čak i u troheju. Kod Nemaca se javlja u Gelerta, Lesinga, Šilera, Vilanda. *M. s.* vode poreklo iz renesansnog → **madrigalskog stiha**. U ruskoj poeziji najpre se razvio francuski tip *m. s.* (pretežno sa dužim stihovima), zatim nemački tip (pretežno sa kraćim stihovima). U *m. s.* ne spada regulisano smenjivanje stihova u **heterometričnoj strofi**, npr. alterniranje četvorostopnih i trostopnih stihova. Ukoliko su ovi različiti metara, onda su to → **logaedi**. – U srphrv. terminologiji *m. s.* se pominju kao »slobodni« jambi i troheji (prevod K. Taranovskog sa ruskog). Oni su zapravo raznoiktusni (uslovno »raznostopni«) silabičko-tonski stihovi slobodno izmešani. Primer mešovitog jamba iz Kosticeve pesme »Do pojasa«:

1. Na slävolük sam ulaziti stäo,
2. na üsta joj, na Đüli-Cärigräd,
3. a näpräd sam joj släo
4. teläle läkä, živu pöljupčäd.
5. Al' täläl öde za telälo... .
1. petoiktusni, žen. klauz., 11 slogova
2. petoiktusni, dakt. klauz., 10 slogova
3. troiktusni, žen. klauz., 7 slogova

4. petoiktusni, dakt. klauz., 10 slogova
5. četvoroikt., žen. klauz., 9 slogova

Od mešovitih stihova istog metra valja razlikovati mešovite stihove **različitim metara**, dakle **mešovite metre**. Ako se smenjuju veći delovi pesama ili nizovi stihova jednog metra delovima ili nizovima drugog metra, onda je reč o → **polimetriji**. Ostali slučajevi se svrstavaju u »poliritmiju«, »slobodne ritmove«, »slobodni stih«.

Lit.: M. Л. Гаспаров, *Современный русский стих*, »Библиографија«, radovi pod br. 141, 168, 27, 150. kao i poglavlje »Вольный хорей и вольный ямб Маяковского«; С. А. Матаж, »Русский и немецкий вольный ямб XVIII – начала XIX века и вольные ямбы Жуковского« (u zb.:) *Исследования по теории стиха*, red. В. М. Жирмунский, 1978, 92–103; → **silabička versifikacija**; → **silabičko-tonska versifikacija**. Ž.R.

**METABOLA** (od gr. μεταβολή »promjena«)

– Termin antičke retorike s više značenja: 1. (lat. *varietas, variatio*) Skupni naziv za sve vrste promjene, osobito nagle (→ **aprosdoketon**), u tonu izlaganja, izboru riječi i uopće u jezičnom izrazu. – 2. Drugo ime za → **poliptoton**. – 3. Ponavljanje iste stvari različitim riječima; → **ponavljanje**. – 4. (lat. *iteratio*) Ponavljanje istim riječima ili izrazima istih ili srodnih misli, npr. Što bi, bi. – Ja sam čula i drugi mi kažu (nar. pjesma); → **sinonimija** i → **tautologija**. – 5. Kod Aristotela: nagao i neočekivan preokret u radnji → **tragedije**, izazvan nekim vanjskim događajem koji nije rezultat logičnog toka radnje. Podvrste su joj → **peripetija** i → **anagorizam**. Z.D.

**METAFIZIČKI PESNICI** – Grupa eng. pesnika prve polovine 17. v., sa nekim zajedničkim osobinama po kojima je njihova poezija srodna poeziji → **baroka** u drugim evropskim zemljama, posebno šp. → **gongorizmu** i ital. → **marinizmu**. Glavni su predstavnici *m. p.* Dž. Don (1572–1631), Dž. Herbert (1593–1633), R. Krašo (1613–49) i H. Von (1622–95). Don je osnivač pravca i njegov najuticajniji pesnik; zato se u savremenoj eng. kritici *m. p.* nazivaju i »Donova škola«. Tematika im je ljubavna i religiozna (ova druga daleko prevladuje), a pesnički postupak intelektualistički; njihove pesme imaju često vid logičkog izvođenja i zaključivanja, vrlo zamršenog i protkanog pojmovima iz teologije, astronomije, matematike i dr. nauka (otuda naziv »metafizički«, koji im je dao S. Džonson, kritičar 18. v.). Karakterističan je za *m. p.* i »conceit« (srodan ital. → **končetu**), složeno prošireno poređenje sa slikama iz nauke ili

svakodnevnog života, kojima *m. p.* žele da iznenade i zaprepaste čitaoca. Uopšte, efekat iznenađenja čini bitnu crtu ove poezije (naročito Donove), a isto tako i duhovitost (eng. *wit*), izražena u ironičnosti i paradoksalnosti njihovih učenih logičkih konstrukcija. Istorijski gledano, *m. p.* su predstavljali reakciju na platonističko-petrarkističku, pastoralnu i mitologističku poeziju Spensera i njegovih sledbenika; otud su oni izbacili iz svoje poezije klasičnu mitologiju i pisali namerno svakidašnjim rečnikom, ali su zbog svog preteranog paradiranja učenošću ostali teško pristupačni. Manir *m. p.* brzo se iziveo i oni su dugo bili zaboravljeni i potcenjeni; ali u 20. v. T. S. Eliot i njegova škola ponovo su ih »otkrili«, našli sličnost njihovog manira sa postupcima moderne poezije, i doveli ih u središte interesovanja eng. kritike, preko koje su i drugde postali predmet interesovanja i proučavanja.

Lit.: *Cambridge History of English Literature*, 1934; T. S. Eliot, »Metaphysical Poets«, *Selected Essays*, 1936; H. Gardner, *Metaphysical Poets*, 1957; A. Alvarez, *The School of Donne*, 1961; E. Miner, *The Metaphysical Poets*, 1969. D.P.

**METAFORA** (od gr. μεταφορά — prijenos) — Najtipičniji slučaj promjene značenja riječi; najopćenitiji i najčešći pjesnički → **trop**. Tradicionalno se definira kao jezično izražajno sredstvo prenošenja značenja ili neuobičajene upotrebe riječi. *M.*, najprije uočena i opisana u pjesničkom jeziku, kod Aristotela je naziv za svaku vrst tropa: »*M.* se sastoji u tome da se stvari nadjene ime koje pripada nečemu drugom; pri tome se prijenos vrši bilo s roda na vrstu, bilo s vrste na rod, bilo s vrste na vrstu, bilo po analogiji« (*Poetika* 1457b). Prvi i drugi slučaj danas se obično naziva → **sinegdohom**, treći → **metonimijom**, a samo četvrti, prijenos po analogiji, *m.* je u današnjem smislu. Isto izjednačavanje *m.* -e sa svim vrstama prijenosa značenja nalazimo i kod grčkih retora, kao i kod Cicerona. U tom smislu i danas se upotrebljavaju termini »*m.*«, »metaforički«, »metaforizacija« za svako prenošenje značenja. No kasnije se za takve slučajeve uobičajio naziv trop; tako već Kvintilijan (1. st. n. e.) za sve figure prijenosa značenja ima termin »tropus«. Kako se kod svih tropa radi o prijenosu značenja, postavlja se problem preciznijeg određenja *m.-e*, i tu postoje mnogi sporovi. Problem je i kako opisati odnose elemenata koji je čine. Aristotelovsko shvatanje *m.-e* kao analoške upotrebe riječi zastupaju npr. Ogden i Ričards (*The Meaning of Meaning*, 1923) kad kažu da je *m.* u najopćenitijem smislu upotreba jednog

označitelja (reference) za skup stvari između kojih postoji određeni odnos da bi se olakšalo uočavanje analognog odnosa koji postoji u nekoj drugoj skupini stvari. Blisko je tome određenje *m.-e* kao odnosa sličnosti. Dž. Kempbel veli: »U *m.-i* jedini je odnos sličnost« (*Philosophy of Rhetoric*, 1841). Č. Moris smatra jezični znak metaforičkim ako se upotrebljava za predmet koji on u doslovnom smislu ne označuje, ali koji ima neko od svojstava predmeta koji on normalno označuje. U novije vrijeme češće se inzistira na *m.-i* kao neuobičajenoj upotrebi riječi. To jednostavno izriče Oksfordski rječnik engleskog jezika: »*M.* je govorna figura u kojoj se ime ili opisni termin prenosi na neki objekt za koji se ono ne može obično upotrijebiti (*to which it is not properly applicable*).« Ekstremni izraz tog shvaćanja, nastao pod utjecajem Vitgenštajnovne filozofije, definicija je *m.-e* kao »neispravne upotrebe jezika.« U svojim kasnijim radovima I. A. Ričards je modificirao svoje gledište: *m.* mu je sada »najviše sredstvo kojim se dispartate i dotada nepovezane stvari dovode u poeziji u vezu radi djelovanja na stav (*attitude*) i impulse koji izvire iz njihove kolokacije i iz kombinacija uspostavljenih među njima. Postoji malo *m.-a* učinak kojih se može, ako se pažljivo razmotri, svesti na logičke odnose« (*Principles of Literary Criticism*, 1925). Nešto kasnije, on više naglašava međuigru elemenata koji čine *m.*: »Najjednostavnije formulirano, kad upotrebljavamo *m.*, imamo dvije ideje o različitim stvarima, koje djeluju zajedno i podržavane su jednom riječi ili izrazom čije je značenje rezultanta njihovog uzajamnog djelovanja« (*Philosophy of Rhetoric*, 1936). *M.* Ričards dijeli na dva faktora: na *tenor* (sadržaj) ili osnovnu ideju, i na *vehicle* (sredstvo) ili »posuđenu ideju« ili ono čemu *tenor* »sliči«. Utvrđivanje dva elementa u *m.-i* nalazimo poslije Richardsa kod mnogih drugih učenjaka koji su se bavili *m.-om*. Tako *M.* Blek naglašuje da se u *m.* radi o međuzavisnosti dva međusobno različita elementa čija se zajednička svojstva u metaforičkoj upotrebi izdvajaju i ističu, dok se ona ostala zanemaruju. F. Vilrajt nalazi također u svakoj *m.* dva faktora koje naziva epiforom i dijaforom: epifora upućuje na šire semantičke kontekste i implicira nova značenja, a dijafora teži da koncentriira značenje *m.-e* na jedan »unutrašnji fokus«, te tako pjesma u kojoj je *m.* upotrijebljena dobiva predmetnu realnost. Između epifore i dijafore postoji stalna tenzija koja *m.-i* daje snagu djelovanja. Tako i *M.* Fos: »*M.* je proces tenzije i energije koji se očituje u jeziku,

a ne u pojedinačnoj riječi.« On uvodi pojam rezonancije *m.-e*: to je tendencija da se njezino značenje širi i da se privlače druga polja značenja. *M.* je, smatra Fos, mnogo prikladnija za izricanje istine negoli simbol, i to zato jer je stvarnost dinamična, a *m.* se od statičnog simbola razlikuje upravo svojom dinamičnošću. I D. Bergren uočava u *m.-i* dvije tendencije, centrifugalnu i centripetalnu. Prva upućuje na šire kontekste, a druga teži koncentraciji značenja. Posljedica prve jeste mnogoznačnost *m.*, a druge mogućnost da se više *m.* usmjere na isti fenomen. Tu pojavu i mogućnost širenja značenja riječi uočili su mnogi antropolozi, lingvisti i psiholozi 19. st. koji su proučavali postanak i razvoj jezika, pa su zaključili da je metaforizacija jedan od osnovnih načina kako jezik uopće vrši svoju funkciju imenovanja, a pogotovo kako se prilagođuje novim situacijama: *m.* se često javlja iz potrebe da se jezično obilježi neki sadržaj za koji u jezičkom fondu ne postoji izraz (tako je ruska riječ спутник – »pratilac« upotrebljena kao oznaka umjetnih satelita Zemlje). To su *m.-e* od nužde. No *m.-e* se stvaraju i za one sadržaje za koje već postoje vlastita sredstva izraza u jezičnom fondu, ali su se dugotrajnom upotrebom »otrcala«, izbljedjela su, pa im se želi dati nov, slikovitiji, izraženiji, uzbudljiviji izraz. To je izrekao još Šeli: »Jezik je bitno metaforičan; to jest, on obilježava dotad neopažene odnose stvari i čini to opažanje trajnim sve dok riječi kojima su oni obilježeni ne postanu vremenom znakovi za dijelove ili razrede misli umjesto slika misaonih cjelina. I tada, ako se ne pojave novi pjesnici koji će stvoriti nove, svježe izraze asocijacijama koje su tako bile dezorganizirane, jezik će biti mrtav za sve plemenitije svrhe međuljudske komunikacije« (*Defense of Poetry*, 1840). Jezik je pun izbljedjelih, leksikaliziranih ili mrtvih *m.-a*: nitko u vezi s riječima »vrat' i »vrijeme« više ne asocira vrtnju, niti postoji kod govornika svijest da je pridjev »umoran« izveden od glagola »umoriti«. Tvrđnju da je jezik zapravo nakupina mrtvih *m.-a* kušao je oboriti V. Kuzen: barem dvije francuske riječi, zamjenice »je« (»ja«) i glagol »être« (»biti«), nisu nikad bile *m.-e*. Ali F. M. Miller je pokazao da se i te riječi mogu dovesti u etimološku vezu sa sanskritskim korijenima koji znače »disati, govoriti«, odnosno »disati, biti živ.« Bez obzira da li izuzeci stvarno postoje, nema sumnje da su svjesno ili nesvjesno stvorene *m.-e* jedan od osnovnih resursa izgradnje jezika. Tako S. K. Langer vidi u *m.-i* »najvitalniji princip jezika, a vjerojatno i svakog sim-

bolizma«, a O. Jespersen kaže da »postanak jezika ne valja tražiti u proznoj, nego u pjesničkoj strani života.« Konzekvencija je takvog shvaćanja da je svako suprotstavljanje riječi *m.*, da ne postoje kombinacije riječi koje nisu metaforične. No dok u svakodnevnom govoru mi te metaforičnosti jezika redovito više nismo svjesni, njezina je važnost izvanredno velika u književnosti: ona umjetnički upotrijebljeni jezik čini slikovitim, izražajno bogatim, igra u njemu, kako kaže Ričards, ulogu organizatora. Zato se *m.* često naziva najpjesničkijim izražajnim sredstvom jezika. Već je Aristotel to uočio: »I jasnoću, i dražest, i svježinu u najvećoj mjeri ima *m.* kao malo što drugo; njezinu upotrebu nije moguće naučiti od drugoga« (*Retorika*, 1405a). On uz to naglašava i njezinu kognitivnu, spoznajnu funkciju: »Dobro upotrebljavati *m.-e* znači umjeti uočavati sličnosti« (*Poetika*, 1459a), a na drugom mjestu u *Retorici* kaže da ćemo pomoću *m.-e* najlakše shvatiti i naučiti nešto novo (1410b). U tom smislu *m.* je suprotna šali, → **vicu**: ona povezuje različito, dok ovaj razdvaja naizgled isto; *m.* je intuitivna, nenadena spoznaja podudarnosti, vic nepodudarnosti. *M.-u* također često povezuju s → **poređenjem**. Već je Kvintilijan definira kao skraćeno poređenje kod kojega je došlo do supstitucije poredbenih korelata. Drugi je nazivaju implicitnom ili krnjom poredbom i drže da se dopunjanjem svaka *m.* može razviti u potpunu poredbu. Povezuje se i s → **alegorijom**, pa se kaže da je alegorija proširena *m.* ili niz *m.-a* gdje se jedan krug pojava prenosi na drugi. Od podjela *m.-a* najpoznatija je Kvintilijanova: on ih razvrstava prema tome vrši li se prijenos od živoga na živo (lisica, za lukava čovjeka), od neživa na neživo (rukavac, za odvojak rijeke), od neživa na živo (pustinjska lađa, za devu), ili od živa na neživo (»srce« grada, za središte). To može poslužiti i kao kriterij za razlikovanje *m.-e* od drugih tropa kod kojih se radi, npr. kod → **metonimije**, o zavisnosti između pojmova i sl. Ako se sličnost između elemenata *m.-e* osniva na jednoj točki, govorimo o jednostavnoj *m.-i*. Ako je podudarnost u više točaka, o složenoj. Postoje još i druge klasifikacije. No *m.*, kako lijepo kaže J. M. Mjuri, »nije samo ukras niti je samo čin uspoređivanja; u kreativnoj književnosti najviše vrste ona je gotovo način poimanja.«

Lit.: P. B. Shelley, *Defense of Poetry*, 1840; G. Campbell, *Philosophy of Rhetoric*, 1841; F. Max Müller, *Lectures on the Science of Language*, 1862, 1865; F. Brinkmann, *Die Metaphern*, 1878; A. Biese, *Das Metaphorische in der dichterischen Phantasie*,



1889; A. Biese, *Die Philosophie des Metaphorischen*, 1893; G. Kohlfeldt, *Zur Ästhetik der Metapher*, *Zeitschrift für Philosophie*, 1894; J. Müller, *Das Bild in der Dichtung: Philosophie und Geschichte der Metapher*, 1903; J. G. Jennings, *An Essay on Metaphor in Poetry*, 1915; H. Werner, *Die Ursprünge der Metapher*, 1919; I. A. Richards, *Principles of Literary Criticism*, 1925; H. Pongs, *Das Bild in der Dichtung*, 1927–1939, 1960<sup>2</sup>; O. Barfield, *Poetic Diction*, 1928; J. Middleton Murry, *Metaphor*, 1927; P. J. Fleisch, *Metaphysik des Symbols und der Metapher*, 1931; I. A. Richards, *The Philosophy of Rhetoric*, 1936; H. Adank, *Essai sur les fondements de la métaphore*, 1939; H. W. Fowler, *A Dictionary of Modern English Usage*, 1940; C. F. P. Stutterheim, *Het begrip Metapher*, 1941; C. Day Lewis, *The Poetic Image*, 1947; M. Foss, *Symbol and Metaphor in Human Experience*, 1949; R. S. Crane (prir.) *Critics and Criticism*, 1952; G. Whalley, *Poetic Process*, 1953; P. Wheelwright, *The Burning Fountain*, 1954; S. K. Langer, *Philosophy in a New Key*, 1953; M. Black, »Metaphor«, *Proceedings of the Aristotelian Society*, N. S. 55, 1955; N. Frye, *Anatomija kritike*, 1957; H. J. Newiger, *Metapher und Allegorie*, 1957; H. Konrad, *Etude sur la métaphore*, 1958<sup>2</sup>; C. Brooke-Rose, *A Grammar of Metaphor*, 1958; L. C. Knights, B. Cottle (ured.), *Metaphor and Symbol*, 1960; W. Shumaker, *Literature and the Irrational*, 1960; M. I. Baym, »The present state of the study of metaphor«, *Books Abroad*, 35, 1961; G. Söhngen, *Analogie und Metapher*, 1962; P. Wheelwright, *Metaphor and Reality*, 1962; C. M. Turbayne, *The Myth of the Metaphor*, 1962; *Poetics*, ured. D. Davie i dr., 1963; H. Meier, *Die Metapher*, 1963; E. Sewell, *The Human Metaphor*, 1963; M. B. Hester, *The Meaning of Poetic Metaphor*, 1967; M. Петровић, *Метафора у алетопује*, 1967; H. Weinrich, »Die Metapher«, 1968. Z.D.

**METAFRAST** (gr. μεταφραστής – prevodilac) – Naziv dobijen metonimijom, za vrstu hagiografskog zbornika čiji je prototip sastavio vizantijski književnik Simeon Metafrast krajem 9. v.

Lit.: H. G. Beck, *Kirche und theologische Literatur im byzantinischen Reich*, 1959. D.B.

**METAFAZA** (gr. μετάφρασις – tumačenje drugim izrazima; prevodenje s jednog jezika na drugi) – Promena književnog oblika nekog dela, npr. prozno prepričavanje poezije (→ **parafraza**). K.M.G.

**METAJEZIK** (gr. μετά – iza, posle, i jezik – komunikacioni sistem znakova) – U teoriji nauke ili epistemologiji strogo se razlikuje *predmetni jezik* od *m*. Razlika se može ovako definisati: ako je odnos između dva jezika takav da jedan ulazi u predmet opisivanja a drugi služi kao sredstvo opisivanja, onda prvi nazivamo predmetni jezik a drugi *m*. Pravilo je

da se za svaki viši nivo opisivanja dodaje po jedan prefiks »meta«. Tako se jezik kojim lingvistika opisuje prirodni jezik naziva *m*, a sam je prirodni jezik u tom slučaju predmetni jezik. Ali i lingvistički *m* može postati predmetni jezik ako ga opisujemo pomoću apstraktnijeg teorijskog jezika. Taj bi se apstraktniji jezik zvao *metametajezik*. Kratku a celovitu sliku o tome kako se zamišlja hijerarhija jezikâ po kriterijumu sve veće apstraktnosti pruža tzv. *teorija semantičkih stupnjeva*, koju inače zastupa nem. epistemolog G. Klaus. Polazi se od toga da postoji predmetni svet, pre i izvan svakog jezika. Naziva se nulti stupanj. Prvi stupanj čini jezik čiji znakovi označavaju predmete iz nultog stupnja, što i jeste prirodni jezik. Na drugom se stupnju nalazi *m*, tj. jezik čiji znakovi označavaju znakove iz prvog stupnja. A već se na trećem stupnju nalazi jezik čiji znakovi označavaju znakove iz drugog stupnja, a ovi potonji znakovi i sami označavaju znakove iz prvog stupnja. Ovaj se treći stupanj i naziva *metametajezik*. To nije nivo naučne teorije, nego viši nivo naučne metateorije, tj. nivo nauke o nauci ili teorije nauke (→ **model**). Teorija nauke naziva jezik kojim se služi svaka pojedinačna nauka – *m*. Za jezik lingvistike, koji smo naveli kao primer, to je već na prvi pogled jasno, ali nije u istoj meri očigledno da je takav, recimo, jezik fizike, jer se njime ne opisuje neki drugi jezik, nego pojave i procesi u predmetnome svetu. Ali i fizika, kao svaka druga nauka, neminovno podrazumeva postojanje prirodnog jezika i služi se njime. A mora ga podrazumevati i služiti se njime zato što je on u kulturi prvostepeni znakovni sistem (→ **semiotika**). Osim toga, to što se prirodnim jezikom može opisati ne podudara se s onim što se u nauci opisuje. Nauka zapravo opisuje one elemente i njihove međusobne veze u predmetima ili klasama predmeta koji se mogu naučnim sredstvima izdvojiti i identifikovati, a to znači da opisuje izvesne invarijantne strukture u beskrajno raznolikome predmetnom svetu. Te strukture nisu nešto što je neposredno dato, nego ih nauka konstruiše pomoću određenog broja proverenih naučnih postupaka. I da bi se one opisale, nije dovoljan prirodni jezik, nego se na njegovoj osnovi mora nadograditi jedan poseban, sa izvesnim novim svojstvima, što i jeste naučni *m*. Ako bi trebalo povući granicu između nauke u 19. i u 20. v., onda bi verovatno jedna od bitnih razlika bilo to što u ovoj drugoj postoji jasna svest o tome da nauka uvek ima posla s naučnim strukturama i da te strukture ne postoje bez jezika pomoću kojeg ih nauka

opisuje. Zato se tolika pažnja i poklanja *m.*, razvijena je posebna teorija o njemu, a u okrilju ove teorije sazdana je dosta složena epistemološka slika semantičkih stupnjeva, koji su na početku već pomenuti. Razume se, jezik nauke, i kada se o njemu nije toliko razmišljalo kao danas, redovno se razlikovao od običnoga jezika (tj. prirodnog) već time što se služi *terminima*. Termini zaista u sebi sadrže sve osnovne odlike *m.* Jer da bi jedna obična reč mogla da postane termin, mora se pre svega ukinuti višeznačnost koja joj je inače svojstvena. Osim toga, značenje koje termin dobija (a može dobiti jedno i najviše dva, od kojih je drugo obavezno dopunsko) određuje se pomoću naučne definicije. Definisanje značenja nije u suštini ništa drugo nego njegovo konstruisanje u teoriji dotične nauke. Tako je, recimo, termin *tačka* u Euklidovoj geometriji dobio značenje na osnovu definicije da je to »ono što nema delove«, ali i ovo značenje i sama tačka predstavljaju u suštini konstrukte koji su sazdana u Euklidovoj teoriji prostora. — Može se, dakle, zaključiti da je prva odlika *m.*, kad ga uporedimo s prirodnim jezikom, to što je on precizniji, pošto veća preciznost dolazi s ukidanjem višeznačnosti, a isto tako i sinonimije, homonimije, nekih pleonastičkih i čak tautoloških obrta, jer prirodni jezik svega toga ima u priličnoj meri. S druge strane, pošto se preciznost postiže tako što se novo značenje definicijom izoluje i konstruiše na višoj teorijskoj ravni, *m.* je nužno i apstraktniji. Preciznost i apstraktnost dva su uzajamno povezana svojstva koja mu omogućuju da bude sredstvo egzaktnoga naučnog opisivanja. Stoga se i kaže da mera naučne egzaktnosti jednoga opisa neposredno zavisi od preciznosti i apstraktnosti upotrebljenoga *m.* Najprecizniji su i u isti mah najapstraktniji *m.* koji se upotrebljavaju u logici i u nekim matematičkim disciplinama, a u novije je vreme došlo do izvesnoga njihovog ujedinjenja u matematičkoj logici. — *M.* logike i matematike sposobni su, zbog svoje visoke apstraktnosti i preciznosti, da preuzmu ulogu na višem nivou, tj. za jedan stupanj iznad ostalih *m.* Zbog toga ih je epistemologija mogla da uzme ili kao osnov jedinstvenog ili kao ogranke razudnijeg opštenaučnog *m.* To je pokušaj da se konstruiše jedan jezik na kome bi sve nauke govorile. No to je u isti mah bilo i postavljanje dosta visoke mere naučnosti u 20. v. O stepenu naučnosti ili egzaktnosti jedne nauke počelo je da se sudi na osnovu toga da li se ona može ili ne može i u kojoj se meri može koristiti opštim logičko-matematičkim *m.* Ili

drugim rečima: da li je opis koji se u njoj daje takav da se može i u kojoj se meri može prevesti na matematičko-logički *m.* Tu se i nalazi pravi razlog što sve češće nailazimo na radove iz lingvistike, pa i na radove iz nauke o književnosti, koji su prošarani logičko-matematičkim simbolima. U mnogim slučajevima ove simbole treba shvatiti kao signale koji nam govore da lingvistika i nauka o književnosti žele da povise svoju naučnost do granice koju je postavila savremena epistemologija. Ali je današnji položaj nauke o književnosti doista paradoksalan. A paradoksalan je već i zato što se, s jedne strane, sistematski dokazuje da ona može postati egzaktnom, pa čak i prema visokim epistemološkim kriterijumima, a s druge se strane uporno poriče da je uopšte nauka. Opisi (ili interpretacije) književnih tekstova koji se daju s ovih suprotnih pozicija u velikoj su meri pojačali vavilonsko mešanje jezika, koje se inače poodavna oseća u izučavanju književnosti. Jedno je ipak nesumnjivo: književnost se ne može izučavati istim jezikom kojim se i sama književnost služi. O tome, prvo, zaključujemo već na osnovu opšteprihvaćenog epistemološkog pravila da se *m.* mora razlikovati od predmetnoga jezika, jer ako nema razlike, opis će biti tautološki, tj. poklopiće se u toj meri sa onim što opisuje da će izgubiti svaku svrhu. Jer je apsurdno opisivati muziku jezikom muzike (to bi bilo nešto poput »sviranja o sviranju«), ali izgleda da tako ne misle oni koji pomoću jezika književnosti uranjaju u književni tekst, s taštom nadom da mogu preciznije i lepše reći ono što je u tekstu već rečeno. A da je zaista tako, o tome takode možemo zaključivati iz činjenice da su u celoj dosadašnjoj istoriji tumačenja književnosti ulagani napor da se izgradi sopstveni *m.*, ili su — što je bilo češće — pozajmljivani *m.* iz drugih nauka. Sama činjenica da se u tumačenju književnosti nije moglo bez nekog *m.* rečito govori kako se oduvek osećala potreba za zasnivanjem zasebne nauke. Stoga je, razume se, bespredmetna rasprava da li treba ili ne treba da postoji upravo → **nauka o književnosti**. — Ono o čemu se može i mora odlučivati jesu temelji na kojima će se ta nauka izgrađivati, a to u isti mah znači i temelji na kojima će se izgrađivati njen *m.* Postoji bogato a rdavo nasleđe, koje je osobito u novije doba naraslo: uključivani su sistematski ili sporadično termini i celi terminološki sistemi iz filozofije i raznih njenih pravaca, iz raznih estetičkih škola, iz psihologije i psihoanalize, iz sociologije političkih doktrina, iz prirodnih i egzaktnih nauka, iz mnogih lingvističkih škola, i

najzad iz → kibernetike, → teorije informacije i → semiotike. Odveć velika zajednica raznorodnih termina stvara haos, pa je prvi zadatak da se taj haos koliko je god moguće ukine terminološkim ujednačavanjem. Postoje različiti putevi koji ka takvome cilju vode, a između njih je već na prvi pogled najprivlačniji i najbliži zdravome razumu sledeći: stvoriti sopstveni *m.* na osnovu bogate zalihe termina koje je teorija književnosti sazдалa u svome dugom razvoju i u mnogobrojnim svojim pravcima i školama. Takav bi *m.* bio najprikladniji za nauku o književnosti budući da je ponikao u njenome okrilju. Međutim, i on bi imao značajan nedostatak: zatvorio bi i na naučnoj periferiji zadržao nauku o književnosti. Jer se nijedna naučna grana – svejedno da li je posredi humanistička, prirodna ili egzakt-na nauka – ne razvija u 20. v. samostalno i u svome pravcu, nego je, naprotiv, svaka od njih okrenuta ka zajedničkom epistemološkom stablu. Zato svaka od njih svoj *m.* samerava sa opštim metametajezikom, uključuje ga zapravo u hijerarhijski viši teorijski nivo, gde se pojedinačni naučni *m.* opisuju i propisuju prema zajedničkim kriterijumima. U proučavanju književnosti osetila se u poslednje vreme dosta snažna struja koja je na takve temelje želela da postavi izgradnju novoga *m.* I budući da je lingvistika u tome prednjačila, pojavila se kao posrednik, pa je svoj *m.* prenela u nauku o književnosti. Tako je došlo do pojave koja je nazvana *lingvističkom invazijom u nauki o književnosti*. Pošto lingvistika svoj predmet ima u prirodnome jeziku, a on je medijum za književnost, nauka o književnosti mora biti tesno povezana sa njom. Ali obe one kao zasebne discipline ulaze u krug semiotičkih nauka. Zato nauka o književnosti može i treba zajedno s lingvistikom, a ne preko nje, da izgradi svoj *m.* prema opštim epistemološkim kriterijumima koji se primenjuju na izučavanje znakovnih komunikacionih sistema u ljudskoj kulturi. Ako i kada takav *m.* bude izgradila, uključuje se u opšti naučni razvoj sa samostalnim naučnim dignitetom. Pri tome se, naravno, podrazumeva da je u različitim naukama istraživanje podvrgnuto različitome stepenu preciznosti i apstraktnosti, što zavisi od prirode njihovoga naučnog predmeta i od položaja koji dotična nauka može zauzeti na zajedničkoj hijerarhijskoj lestvici. U tom će se smislu nauka o književnosti, po svemu sudeći, nalaziti dosta daleko od pola na kome se nalaze tzv. precizne i apstraktne nauke.

Lit.: G. Klaus, *Moderne Logik. Abriss der formalen Logik*, 1967; G. Klaus, *Semiotik und Erkennt-*

*nistheorie*, 1972; A. Реформатский, *Что такое термин и терминология*, 1959; A. Реформатский, «Термин как член лексической системы языка», *Проблемы структурной лингвистики*, 1967; R. Katičić, *Osnovni pojmovi suvremene lingvističke teorije*, 1967; R. Katičić, «Terminologija u suvremenoj lingvistici», *Jezikoslovní ogledi*, 1972; Ю. Лотман, «О метаязыке типологических описаний культуры», *Труды по знаковым системам*, 1969, IV; S. Petrović, «Pojam književne terminologije», u *Priroda kritike*, 1972; K. Eimermacher, «Uz problem književnoznanstvenog metajezika», *Umetnost riječi*, 1973, br. 4; V. Hajzenberg, «Diskusije o jeziku», *Fizika i metafizika*, 1972; S. Barker, *Filzofija matematike*, 1973. N.P.

**METAKOMUNIKACIJA** (gr. μετά – iza, iznad i lat. communicatio – saopštenje) – Predstavlja poseban tip → komunikacije, po tome što je sekundarna, izvedena iz primarne. Njena osnovna funkcija se sastoji u razvijanju ili negiranju invarijantnih osobina → **prototeksta** u sekundarnom, izvedenom tekstu (→ **metatekstu**). Iz komunikacionog lanca primarne komunikacije (autor<sub>1</sub> – komunikat – primalac<sub>1</sub>) nastaje novi komunikacioni proces koji se shematski može predstaviti lancem: autor<sub>2</sub> – komunikat o komunikatu (t.j. metatekst) – primalac<sub>2</sub>. Metakomunikacione operacije mogu u osnovi da budu metajezičke (orijentisane na tumačenje izvornog teksta, npr. interpretacija konkretnog književnog dela) i metakreativne, koje na bazi izvornog teksta grade svojevrsni književni iskaz (npr. razne vrste tekstova koje u svom modeliranju naglašenije koriste određene elemente književne tradicije). Proporcija metajezičkih i meta-kreativnih operacija u metatekstu nije uvek jednaka (njihova ravnoteža se ponekad postize npr. u umetničkom prevodu). Koji će pol prevagnuti zavisi od metakomunikacionog subjekta (drugi autor, prevodilac, urednik, naučnik itd.). Odnos subjekta *m.* prema izvornom tekstu može da bude afirmativan i kontroverzan, relacije prototekst – metatekst naglašenije ili slabije, vidljivije ili skrivenije. U činu *m.* veoma je bitan semiotički aspekt, koji se sastoji u promeni znakovnog sistema prototeksta u strukturi metateksta (prenošenje stilističke, žanrovske, semantičke, aksiološke invarijante, koje je uvek praćeno većim ili manjim obimom varijantnih rešenja). Oblast *m.* veoma je široka – sadrži opis konkretizacije pojedinih umetničkih tekstova od strane primalaca (koji stvaraju metatekstove), nove tekstove o tekstovima, teorijski opis *m.* i pojedinih metakomunikacionih žanrova, proučavanje propusnosti i kvaliteta metakomunikaci-

onog kanala. Naglasak je stavljen na pol prijema, tako da teorija *m.* ima mnoge zajedničke metodološke postulate sa → **estetikom recepcije**.

Lit.: J. Levý, *Bude literární věda exaktní vědou?*, 1971; A. Popovič, *Problémy literárnej metakomunikácie, Teória metatextu*, 1975; H. Link, *Rezeptionsforschung, Eine Einführung in Methoden und Probleme*, 1976; F. Miko — A. Popovič, *Tvorba a recepcia*, 1978; H. R. Jaus, *Estetika recepcije*, 1978 (prev.); P. Jirsák, »Metatekst«, *Umjetnost riječi*, XXVI, 1982, br. 1–2. M.H.

**METALEPSA** (gr. μετάληψις — prenošenje, zamenjivanje) — Termin antičke → **retorike** za → **trop** (podvrstu → **metonimije**), koji nastaje kada se uzrok zamenjuje posledicom, tj. kada se pojam koji logički prethodi zamenjuje onim koji posle njega dolazi i iz njega proizilazi. Npr., kada se kaže »Od kolevke pa do groba« umesto »Od rođenja pa do smrti«.

S.K — Š.

**METALOGIJSKA RAVAN OPISIVANJA**  
→ **Model**

**METAMORFOZA** (gr. μεταμόρφωσις — pretvaranje, preobražaj) — Pretvaranje iz jednog oblika u drugi, npr. čoveka u životinju ili biljku. *M.* su veoma česte u grčkim → **mitovima** (Dafne se pretvara u lovor, Nioba u stenu itd.), i u delima grčkih, a naročito latinskih pisaca. Najpoznatije su Ovidijeve *Metamorfoze* (*Metamorphoses*), napisane u 15 knjiga, u kojima je umetnički obrađeno oko 250 grčkih mitova koji se završavaju nekom *m.* *M.* je opisivao i Apulej. Njegove *Knjige metamorfoza* (*Metamorphoseon libri*) poznatije su pod imenom *Zlatni magarac* (*Asinus aureus*). Kasnije, *m.* nalazimo u → **bajkama** i u renesansnoj i baroknoj književnosti. Po ugledu na Ovidija i na ital. pisce, a naročito na Bokačovu *Bajku o Fijezolu* (*Ninfale Fiesolano*), pisci našega Primorja pisali su *m.* koje su nazivali »pritvori« (Petar Zoranić). Motiv *m.* koristi se u literaturi sve do našega veka (up. Kafka, *Preobražaj*, 1916). M.Di.

**METAPLAZMA** (gr. μεταπλασμός — preobličavanje) — Termin antičke → **retorike** za izobličavanje reči ili oblika, nastalo dodavanjem (→ **imeza**) ili izostavljanjem pojedinih elemenata, glasova ili slogova (→ **apokopa**, → **sinkopa**, → **elizija**), stapanjem ili kontrakcijom (→ **sinalefa**), menjanjem, premeštanjem i sl., ako služi opravdanom stilskoj svrsi ili je u pesmi prouzrokovano zahtevima → **metra**. *M.* je svaka promena utvrđenog jezičkog obli-

ka, transpozicija glasova ili glasovnih skupova, svaka fonetska ili morfološka modifikacija. Kod nas se *m.* i njenim podvrstama obilato služio J. Jovanović Zmaj. H.K.

**METAR** (gr. μέτρον — mera) — Organizovanje stiha u pojedinim sistemima → **versifikacije** prema određenim shemama. U užem smislu u *antičkoj* → **metrici m.** je jedinica samerljivosti stiha (→ **stopa**, → **dipodija**). Dugi i kratki slogovi se smenjuju organizovani u stope, u kojima je određen položaj → **arze** i → **teze**. Prema tome postoje jampski, trohejski *m.* itd. Po metru se zove i antički stih »metričkim«, a tako se ponekad zove i »vezani« stih uopšte (→ **metrički stih**). — U → **silabičkoj versifikaciji** (sa stihom bez stopne razmerenosti), npr. u francuskoj, govori se o metru u prvom redu kao o »dimenziji stiha merenog brojem slogova koji ga čine« (H. Morje). Što se tiče »ritmičkih mera« (»grupa«, »članova«), tj. grupa slogova sastavljenih iz više reči sa jednim »ritmičkim akcentom« na kraju grupe, jedni ih svrstavaju u oblast *m.*, drugi u → **ritam**. U svakom slučaju savremeni fr. metričari definitivno odbacuju pojam stope kao varljiv. Pojam *m.* je u upotrebi naročito u vezi sa »ritmičkim merama« (npr. »tetrametar« kao četvororočlana varijanta dvanaesterca → **aleksandrinca**). — U → **silabičko-tonskoj versifikaciji m.** je regulisano smenjivanje jakog vremena (→ **iktus**, **arza**) i slabog vremena (međukitni intervali ili *teza*) u stihu. Doživimo li prekid te pravilnosti, metričko-ritmička struktura je narušena. Jako vreme obuhvata jedan slog, a slabo bilo jedan (u dvosložnim stopama) bilo više slogova (npr. u trosložnim stopama). Broj i raspored slogova u stopi određuje vrstu metra. → **Trohej** i → **jamb** su dvosložni *m.* (sa iktusom na prvom odn. drugom slogu), a → **daktil**, → **amfibrah** i → **anapest** — trosložni. U upotrebi su i sinonimi »dvodelni« i »trodelni« (ritmovi, metri, razmeri). I oblik stiha se određuje vrstom metra. U trohejskom stihu npr. iktusi se podudaraju sa neparnim slogovima. Međutim, u konkretnom pesničkom ritmu akcenti obično ne ostvaruju metričku shemu iktusa. Oni mogu da izostanu, npr. u srphrv. trohejskom desetercu na 3. i 7. slogu: *Póranió || Kráľjeviču Márko*. Mogu i da se pomere na slabo vreme stiha, npr. na 6. slog: *Sjede care || kazivati Marku* (V, II, 403). Dužina stiha se označava brojem »stopa« (npr. jampski pentametar ili petoiktusni jamb, za razliku od četvoroiktusnog). U najnovije vreme se za to rezervišo termin → **razmer**, kojim se diferencira dužina (»vidi«) stiha od

vrste *m.* Razmer je inače sinonim za *m.* u širem smislu reči. — Uz pojam *m.* ne ide obavezno i pojam stope. Neki oblici čisto → **tonske versifikacije** imaju *m.* (razmer), a nemaju stopu. Tako → **deoni stih** ima *m.* jer međukusni intervali (1–2 sloga) mogu da se percipiraju, ali zbog njihove neujednačene promenljivosti nema stope. Međutim, → **akcenatski stih**, koji ima samerljivost po broju akcenata, po jednim, nema metra, jer je broj slogova u međuakcenatskim intervalima proizvoljan i sluhom neuhvatljiv. — U srphrv. metričkoj terminologiji stih se ređe određuje vrstom stope i razmera (»petostopni trohej«), a češće brojem slogova, dakle razmerom, uz koji zastupnici silabičko-tonske teorije dodaju i vrstu metra (»trohejski deseterac«). Silabičari, koji narodnom stihu poriču funkcionalnu akcenatsko-trohejsku prirodu, služe se silabičkim odredbama (»nesimetrični deseterac«, tj. sa cezurom iza 4. sloga). Osnovni srphrv. metri su: trohej, jamb, simetrični → **deseterac** i → **heksametar**. Prva dva imaju više razmera (od dvoikusnog → **četverca** do osmoikusnog → **petnaesterca**, a u troheju i → **šesnaesterca**). U najnovije vreme K. Taranovski smatra da su simetrični (lirski) 10-terac i nesimetrični osmerac **deoni stihovi**. — Pojam *metra* i, u vezi s njim, pojam → **ritma** predmet je zanimljivih sporova. Tradicionalna metrika je te pojmove često izjednačavala ili ih je objašnjavala kao apsolutno regularno smenjivanje jezičkih fenomena (*m.*) i jezičko realizovanje metričke sheme (ritam). Odstupanja je smatrala pogreškama. U 20. v., na osnovu nepodudaranja metričke sheme i konkretnog pesničkog ritma, javlja se teza o njihovom suprotstavljanju zbog »protivljenja« jezičkog materijala kalupima metra, te dolazi do »kompromisa«. Na ovo je odgovoreno da nije reč o protivljenju jezika, već o pesnički »organizovanom nasilju« nad jezikom. *M.* je samo »opšeritmički zadatak« (B. Tomaševski), odnosno »plan stiha« koji ima zakone, ali dozvoljava »odstupanja u okviru granica koje nameće zakon« (R. Jakobson). To znači da se *m.* ne ostvaruje shematski, već u obliku živog ritma, od stiha do stiha. Ritam ne odstupa *od m.* nego *u okviru* njegovih opštih zakona, izvodi metrom dopuštene varijacije. U najnovije vreme javila se generativna metrika (→ **teorija stiha**), po kojoj je *m.* u punom skladu sa jezikom. Metrička shema je »dubinska struktura« stiha sa jakim i slabim pozicijama (vokalima), koja se transformacijama izražava u »površinskoj strukturi«. Čak i kad gotovo polovina jampskih stihova nekih pesnika počinje

akcentovanim prvim slogom, oni metrički nisu nepravilni, jer prva pozicija u stihu, a tako i dva uzastopna akcentovana sloga, nisu nosioci → **metričkog akcenta**. Osim toga, unutrašnje pozicije u eng. jeziku ponekad obuhvataju dva sloga. Tako se sva odstupanja uključuju u pravila i jezik miri sa stihom, istina, uz relativiziranje pojma »akcentovani slog« i uz sužavanje pojma »metrički akcentat«. — U najnovije vreme teorija stiha sa uspehom ulazi u interesantan problem odnosa »metra i smisla« (i šire — »stiha i smisla«). Pokazalo se da su pesnici često privrženi određenom *m.*, odnosno razmeru unutar *m.*, kao i da razmeri »privlače« određene žanrove. Razume se, sve to ne znači da je *m.* sam po sebi predodređen za ovu ili onu temu, žanr ili doživljaj. Pa ipak duži ili kraći razmeri u okviru istog *m.* razlikuju se prema mogućnosti uključivanja sintaksičko-intonacionih segmenata i prema → **tempu stiha**.

Lit.: F. Saran, *Deutsche Verslehre*, 1907; A. Белый, *Символизм*, 1910; В. Я. Брюсов, *Краткий курс науки о стихе*, 1919; Р. Якобсон, *О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским*, 1923; Б. В. Томашевский, *Русское стихосложение, Метрика*, 1923; Г. А. Шенгели, *Трактат о русском стихе. Органическая метрика*, 1923<sup>2</sup>; В. М. Жирмунский, *Введение в метрику. Теория стиха*, 1925; Б. В. Томашевский, *О стихе. Статьи*, 1929; В. А. Пяст, *Современное стиховедение*, 1931; A. Verwey, *Rhythmus und Metrum*, 1934; Б. В. Томашевский, *Стилистика и стихосложение*, 1959; Г. А. Шенгели, *Техника стиха*, 1960; R. Jakobson, »Linguistics and Poetics«, *Style in Language*, 1960; J. Thompson, »Linguistic Structure and the Poetic Line«, *Poetics. Poetika. Поэтика I*, 1961, 167–176; A. Н. Колмогоров, »К изучению ритмики Маяковского«, *Вопросы языкознания*, 1962, 3, 126–131; К. Тарановский, »О взаимоотношении стиховорного ритма и тематики« (u: American Contribution to the Fifth International Congress of Slavists, 1963, 287–322.; A. Chatman, *A Theory of Meter*, 1965; M. Halle, S. Joy Keyser, »Chaucer and the Study of Prosody«, *College English*, 28, 1966, 187–219; R. Jakobson, »Lingvistika i poetika«, *Lingvistika i poetika*, 1966, 285–326; M. Halle, »On Meter and Prosody«, *Recent developments in Linguistics*, 1968; A. Н. Колмогоров, »Пример изучения метра и его ритмических вариантов«, *Теория стиха*, 1968, 145–167; J. Roubaud, »Mètre et vers: Deux applications de la métrique générative de Halle-Keyser«, *Poétique* 7, 1971, 366–387; П. А. Руднев, »Метр и смысл«, *Метрика slowiariska*, 1971, 77–88; Ю. М. Лотман, »Ритам и метр«, *Анализ поэтического текста. Структура стиха*, 1972; J. Gueron, »Langue et Poésie: Mètre et Phonologie«, *Change* (éd. 10/18), 1975, 1, 136–137; М. Л. Гаспаров, »Метр и смысл, к семантике русского трехстопного хорез«, *Изв. АН СССР, СЛЯ*, 1967, т. 35, № 4,

357--66; isti, »Семантический ореол метра: к семантике русского трехстопного ямба« (у knj. :) *Лингвистика и поэтика*, 1979, 282–308; isti, »Семантический ореол трехстопного амфибрахия« (у knj. :) *Проблемы структурной лингвистики* – 1980, 1982; isti, »Спн. младенцу мой прекрасный: семантический ореол разовидности хорейского размера«, *Проблемы структурной лингвистики* – 1981, 1983, 181–197; → **versifikacija**; → **ritam**.  
Ž.R.

**METASTAZA** (gr. μετάστασις -- udaljavanje, odsustvovanje) – Privremeni izlazak antičkog → **hora sa** → **scene**, npr. u Eshilovim *Eumenidama*. → **Apofaza**.

Lit.: → **Tragedija, antička**.

M.Bu.

**METATEATAR** → **Drama apsurda**

**METATEKST** – Pojam savremene lingvistike i nauke o književnosti – označava → **tekst** koji je nastao pod uticajem drugog teksta. Predstavlja model → **prototeksta** i način → **međutekstovnog nadovezivanja** između dva teksta ili više tekstova. Nastaje u procesu → **književne komunikacije** (autor – delo – primalac), u kojoj primalac inicira novu komunikacionu situaciju, izvedenu, sekundarnu komunikaciju ili → **metakomunikaciju**, koja se može predstaviti u lancu: autor – tekst, – primalac – tekst, (*m.*). Primalac postaje subjekt *m.* i on u odnosu na prototekst može da bude drugi autor, prevodilac, naučnik, editor, kritičar, učitelj, laički čitalac. Tako nastaju autorski *m.*, prevodi, interpretacije, redigovanja, književno-kritički tekstovi, *m.* u nastavi književnosti, *m.* čitaoca. Ove vrste *m.* imaju niz podvrsta, zavisno od tipa međutekstovnog nadovezivanja, koje u osnovi može da bude afirmativno ili kontroverzno. Među afirmativne autorske *m.* spada prevod vlastitog dela, prerada vlastitog dela, citat iz dela drugog autora, rekonstrukcija (npr. Mažuranićevo završavanje Gundulićevog *Osmana*), aluzija, parafraza, imitacija, dok u kontroverzne spadaju parodija, travestija, kritička aluzija. Prevod kao metatekstovna operacija takođe može da bude afirmativan (razvija sve strukturne osobine prototeksta) i kontroverzan (polemički, humoristički prevod). Navedeni tipovi *m.* su posmatrani sa aspekta sinhronije. Sa aspekta dijahronije izvoriste *m.* je tradicija kao sistem međutekstovnih odnosa. Njena paradigmatika predstavlja mogućnost svih tipova međutekstovnih odnosa, a sintagmatika – izbor i kombinacije međutekstovnih nadovezivanja u konkretnoj stilskoj formaciji. Odnosi između prototeksta i *m.* mogu biti različiti – seman-

tički, stilistički, aksiološki. Mogu se posmatrati na nivou relacija invarijantnih i varijantnih elemenata strukture, što znači da u *m.* uvek postoji nepromenljiv sloj prototeksta i sloj varijantnih rešenja.

Lit.: D. Đurišin, »Literárna komunikácia a komparatistika«, in: *Z dejín a teórie literárnej komparatistiky*, 1970; A. Popovič, *Problémy literárnej komunikácie, Teória metatextu*, 1975; F. Miko – A. Popovič, *Tvorba a recepcia*, 1978; P. Jirsak, »Metatekst«, *Umjetnost riječi*, XXVI, 1982, br. 1–2; *Tekst i metatekst. Komunikacioni aspekt u slovačkoj nauci o književnosti*, tematski broj časopisa *Delo*, XXVIII, 1982, br. 2.  
M.H.

**METATEZA** (gr. μετάθεσις – premeštanje) – Premeštanje slova ili slogova u jednoj reči, npr. *namastir* umesto *manastir*.  
M.Di.

**METODOLOGIJA NAUKE O KNJIŽEVNOSTI** – Termin će dobiti određeno nučno značenje ako se utvrdi značenje pojma »metod«. Filozofijski rječnici taj pojam definišu općenito kao »način, put, postupak koji upotrebljavamo da bismo postigli neki cilj«, u nauci – kao »način, put, postupak koji upotrebljavamo da bismo došli do spoznaje, da bismo otkrili ili izložili istinu« (G. Petrović). U tom smislu metod zapravo znači sistematično, razumno, kritičko, uvjerljivo istraživanje zadatka, u okviru nauke kojoj pripada postavljeni zadatak. Drukčije je značenje pojma metoda ako se on definira kako je to učinio H. G. Gadamer: »Ideal spoznaje određen pojmom metoda sastoji se u tome da putem spoznaje kročimo tako svjesno da je uvijek moguće poći istim putem. *Methodos* (gr. μέθοδος) znači hodanje koje se može slijediti. Polaziti uvijek onim putem kojim su već drugi prošli, to je metodički i time se odlikuje naučni postupak«. Međutim, takav pojam metoda karakterizira prirodne nauke, koje se služe matematičkim dokaznim postupkom i eksperimentom, dok se u povijesnim naukama može primijeniti samo na pomoćne discipline: u nauci o književnosti na metode *kritike teksta* (→ **tekstologija**), kao i na povijesno utvrđivanje biografskih i bibliografskih činjenica (→ **biografski metod u književnoj kritici**). Nekoliko je činjenica koje ne dopuštaju primjenu pojma metoda u strogo uzetom drugom značenju u nauci o književnosti: – 1. Nedostatak je nauke o književnosti da su se sve definicije njezina predmeta do danas pokazale bilo neadekvatnima bilo preuskima; širinu njezina područja od autonomije pojedinoga književnog djela (→ **ontološki metod**) do povijesne uvjetovanosti njegova nastanka i njegova odnosa prema

književnoj tradiciji i društvenim uvjetima njezova doba (→ **istorija književnosti**) nije još nauka o književnosti uspjela zahvatiti u jednoj definiciji. Metodički postupak književnoga stručnjaka treba dakle da ide za tim da svoj zadatak obradi u što široj vezi sa svim područjima i disciplinama nauke o književnosti, a za to nema jedinstvenog metoda. — 2. Širina područja nauke o književnosti, kao i različita shvaćanja njezina predmeta, dovodila su u prošlosti do toga da su pojedine grupe stručnjaka pridavale naročitu važnost određenoj problematici, te su oko te problematike izgradili niz pojmova kojima su nastojali okarakterizirati književno stvaranje, nazivajući svoj postupak metodom. Težnja za proučavanjem i pisanjem nacionalne *povijesti književnosti* stvorila je → **filološki metod**; nastojanje da se studij književnosti približi strogosti prirodnih nauka rodila je → **pozitivistički metod**. Kad je nauka sve zanimanje usredotočila na ličnost piščevu, stručnjaci su išli putem koji su nazvali → **psihološki**, a u novije vrijeme i → **psihološki metod**. Za njem. nauku o književnosti, koja se u međuratnom razdoblju naročito posvetila istraživanju idejnih osnova književnoga djela i razvoja književne povijesti, karakterističan je bio naučni smjer koji su Nijemci nazvali duhovnonaučnim ili duhovnopovijesnim (*geisteswissenschaftlich, geistesgeschichtlich*), a i taj su nazvali metodom. Kad je u središte pažnje stručnjaka stupilo književno djelo u svojoj osebujnoj strukturiranosti (→ **struktura**), razvili su se metodi → **fenomenološki**, → **stilistički**, → **strukturalni**. Marksizam je pojačao zanimanje za → **sociološki metod**, a posebno je razvio i svoj → **marksistički metod**. — 3. Njem. filosof E. Kasirer je upozorio na to da je preduvjet svakoga metoda sistem skladnih jednoznačnih naučnih pojmova. Nauči o književnosti do danas nije pošlo za rukom da izgradi takav pojmovni sistem; i svom se pojmovnom sistemu naročito razilaze predstavnici pojedinih nacionalnih nauka. T. S. Kun ukazao je na to da se nauka diže na viši stupanj ako pojedini stručnjaci specifičnim svojim radom steknu toliko autoriteta da privuku mlade suradnike na svoj put, a da im rad bude dovoljno svestran da suradnicima omogućujući postavljanje brojnih novih zadataka. Kun takvo stanje nauke zove »paradigmom«, a naučne revolucije shvaća kao mijenu paradigmi. Svi ti tzv. metodi nauke o književnosti nisu drugo do »paradigme«, s tom razlikom što one ne isključuju jedna drugu, i upravo se u tom razlikuju od prirodnonaučne metodike. Dok u nauci o književnosti ne budu stvoreni

bolji uvjeti za izgrađivanje pravih metoda, trebalo bi da se stručnjaci jače zabave pitanjem kakva se metodičnost mora i može tražiti od književnih stručnjaka. Ta metodičnost danas postavlja čitav niz imperativnih zahtjeva: — 1. Bilo kakav zadatak s područja nauke o književnosti postavio sebi stručnjak, on mora znati da nijedan od njih ne može obrađivati izolirano u jednom smjeru, nego uvijek s obzirom na čitav kompleks nauke o književnosti i u vezi s njim. — 2. Budući da se nikad neće naći dva stručnjaka koji bi imali jednak pregled čitave nauke, on mora biti svjestan da nikad ne može svoj zadatak rješavati na potpuno identičan način kao drugi stručnjak, ma kako im sličan zadatak bio; a i svaki zadatak na svoj je svojstven način povezan s cjelinom nauke. — 3. Upravo zbog svoje povezanosti s cjelinom nauke treba da svakom zadatku bude formulirana što preciznija svrha koja se njim želi postići, kao i dobitak koji njegovo rješenje donosi za cjelinu nauke. — 4. Stručnjak mora brižno odabrati pojmovni aparat kojim se želi služiti tako da mu pojmovi budu što jednoznačniji i što skladniji. — 5. Naučni postupak istraživanja mora stručnjak provoditi logički i kritički, svjestan granica svoje nauke i relativnosti dosadašnjih rezultata nauke na kojima osniva svoje istraživanje. — 6. Ne može biti dobar književni stručnjak koji nema iskren afektivan odnos prema književnosti; ali u njegovu naučnom postupku ne smije biti afektivnosti: on mora biti kadar da estetički »eros« umjetničkoga doživljava pretoči u »logos« intersubjektivne spoznaje.

Lit.: Thomas S. Kuhn, *The Structures of Scientific Revolutions*, 1962; Miljan Mojašević, *Zur Einführung in die Wissenschaft von der deutschen Dichtung*, 1963; Hans Georg Gadamer, *Kleine Schriften*, 1967; Zdenko Škreb, »O metodi u nauci o književnosti«, *Umjetnost riječi* XII, 1968; Marion Maren-Grisebach, *Methoden der Literaturwissenschaft*, 1970; Viktor Žmegač und Zdenko Škreb, *Zur Kritik literaturwissenschaftlicher Methodologie*, 1973; Z. Škreb, *Studij književnosti*, 1976. Z.Š.

**METONIMIJA** (gr. μετωνομία — zamena imena) — Termin antičke → **retorike**, za značajan → **trop** koji se, uz → **metaforu** i → **sinegdohu**, zasniva na prenesenom značenju što se postiže uspostavljanjem logičke veze i zavisnosti među pojmovima. *M.* nastaje kada se neki pojam (predmet) izražava nekim drugim pojmom koji je s prethodnim u logičkoj (prostornoj, vremenskoj, uzročnoj) vezi, ili je njegov materijalni simbol, umesto da se uzima uobičajen, adekvatan izraz: *seđa kosa* ne označava samo predmet ili pojavu na koju se odno-

si već podrazumeva pojam *starosti* s kojim je u logičkoj vezi. *M.* je poput *metafore* izražajno sredstvo samog jezika i njegovih mogućnosti. Zato *m.* oživljava i osvežava jezik kao da ga ponovo tvori jer otkriva uvek nove mogućnosti logičke zavisnosti i povezanosti pojmova i predmeta. Od *metafore*, *m.* se razlikuje po tome što je njen *tertium comparationis* logičke prirode. Oblici *m.* mnogobrojni su: pojam sredstva kojim se vrši neka radnja uzima se umesto pojma same te radnje: »Hrani majka dva nejaka sina, / U zlo doba u gladne godine, / Na preslicu i desnicu ruku. (Prodanović, *Antologija nar. poezije*, 114); često se konkretna imenica pojavljuje umesto apstraktne, čime se značenje jedne reči prenosi na ceo kompleks značenja nekog drugog pojma, značenje konkretnog predmeta na složeno značenje apstraktnog pojma: »Mili bože, ljepote svirale! / Baš kanda je *grlo* moje Mare.« (Nedić, *Antologija jugoslovenske lirike*, 124); obrnut je slučaj kada apstraktni pojam stoji umesto konkretne imenice: »Gdje si dragi, živa željo moja, / živom sam te željom poželila.« (Dizdar, *Sevdalinke*, 74); uzrok i posledica mogu da se zamenjuju jedno drugim: »U vinu ih sanak prevario.« (Karadžić, *Srpske narodne pjesme*, II, 11) — uzrok stoji umesto posledice (san posle obilnog pica); posledica umesto uzroka: »Ako mene braću uslušate, / Biće dosta mesa i gavrana / I u goru zelenu kurjaku.« (isti, IV, 35) — ovdje se ne kazuje uzrok tj. smrt, već samo njene posledice; sredstvo se imenuje umesto osobe kojoj pripada: »Kad ustane kuka i motika, / Biće Turkom po Mediji muka.«; materijal zamenjuje ono što je od njega napravljeno: »Obuče se lijepa djevojka, / sve u svilu i žeženo zlato.« (Dizdar, *Sevdalinke* 62); umesto vremena u kojem se nešto zbiva navodi se samo to zbivanje: »Predrag majci do konja doraste, / I do konja i do bojna koplja.« (Prodanović, *Antologija narodne poezije*, 114) — ovdje je pojam sazrevanja označen konkretnim predmetima, čime je nagovešteno, vremenskom zavisnošću pojmova, u kojem dobu ljudskog života se to zbiva; ponekad se imenuje prostor umesto onoga čime je on ispunjen: »Jer ako se ja rasrdim na te, / sva nas Bosna pomiriti neće.« (Dizdar, *Sevdalinke*, 176); deo tela zamenjuje neko svojstvo ili osećanje: „Ja ne mogu srcu odoljeti.“ (Karadžić, *Srpske narodne pjesme*, I, 544). U *m.* spadaju i takve zamene gde se umesto predmeta ili pojma uzima njegov simbol ili materijalni znak: *krst časni* je materijalni slimbol hrišćanstva, a *polumesec* i *zvezda* islama. Mogućnosti metonimijskih zamena su neiscrpne, čime se znato

obogaćuje doživljaj nekog dela, jer prenesena značenja izazivaju vrlo složen niz asocijacija.

Lit.: → *Stilske figure*.

H.K.

**METRIČKI (RITMIČKI) AKCENAT** — 1. → **Iktus** u antičkom stihu (isticanje → *arze*). — 2. akcenat na kraju polustihova i ritmičke grupe u fr. → **silabičkoj versifikaciji**. — 3. Iktus u → **silabičko-tonskoj versifikaciji** (ili »jako vreme«, arza), bilo neostvaren bilo ostvaren → **udarom** (leksičkim akcentom ili → **skandiranjem**). — 4. U generativnoj metrici (→ **teorija stiha**) *m. a.* je jezički akcenat koji se podudara sa jakom »pozicijom«, tj. mestom koje je »metrički akcentovan« (u troheju neparni, u jambu parni slogovi), a u čijem neposrednom susedstvu (ispred i iza nje) slogovi ne nose jezički akcenat ili ne pripadaju istoj sintaksičkoj konstituenti. Prema tome, nađu li se dva jezička akcenta uzastopce, oba postaju metrički neutralni; prvi slog stiha nije nikad nosilac *m. akcenta* jer nema prethodne pozicije s kojom bi se poredio; poslednja pozicija u jambu, npr. 10. slog petostopnog jamba, većinom ostaje bez *m. a.*; nijedan od dva slova rastavljena znatnijom sintaksičkom granicom ne mogu da budu nosioci *m. a.* Sve to znači da se *m. a.* ne podudara obavezno sa jakim vremenom stiha. Npr. u petostopnom jambu pet parnih slogova su metrički akcentovani (potencijalno), ali se dešava da se u jednom stihu ostvaruju samo jedan ili dva *m. a.*, a ponekad nijedan, iako više jezičkih akcentata pada na parne slogove. Tako u Šekspirovom stihu *O that this too too solid flesh would melt* postoje samo dva *m. a.* (na 6. i 8. slogu). U → **diklji**, međutim, neki od ostalih akcentata mogu da se realizuju.

Lit.: → **Metrika**, **antička**; → **versifikacija**; → **akcenat**.

Ž.R.

**METRIČKI STIH** — Stih organizovan po metričkim pravilima (»vezani« stih), suprotstavljen → **slobodnom stihu**. Ponekad se odnosi na antički stih (→ **metrika**, **antička**).

Ž.R.

**METRIKA** (gr. μετρική τέχνη) — 1. Normativno učenje o građenju antičkog stiha, → **metrika**, **antička**. — 2. Normativno, često sa imitiranjem antičke metrike, ili opisno učenje o → **metru** (meri) stiha u pojedinim jezicima ili kod pojedinih pesnika (»nemačka *m.*«, »*m.* narodnih pesama«, Puškinova *m.*, Sterijina klasična *m.*). — 3. Učenje pojedinih metričara (Maretićeva *m.*, Košutićeva tonska *m.*). — 4. → **Versifikacija**. — 5. Deo versifikacije koji se odnosi na → **prozodiju**. — 6. → **Teorija stiha**. — Pojam *m.* se različito upotrebljava. U staroj



Grčkoj *m.* je najpre bila u tesnoj vezi sa muzikom. Zatim se, nakon odvajanja pesničkog teksta od muzike, u kasnijem periodu, razvila kao normativno učenje o stihu. Ono je preuzeto i imitirano sve do 19. v., pa i kasnije, čak i u okvirima novih sistema versifikacije. Iako zbog svega toga termin *m.* podseća više na propise nego na opisivanje pesničke prakse stiha, ipak je neizbežan, npr. za onaj deo versifikacije koji se odnosi na prozodijske faktore pomoću kojih se uspostavlja metričko-ritmička organizacija stiha. Osim toga, termin *m.* se osvežava i u najnovije vreme (up. pojam generativne metrike u → **teoriji stiha**).

Lit.: → **Metrika, antička**; → **versifikacija**.

Ž.R.

**METRIKA, ANTIČKA** (gr. μετρική τέχνη) – U evropskoj književnoj terminologiji ponekad obeležava teoriju građenja stihova (→ **versifikacija**) uopšte, bez obzira na kome je ona načelu, kvantitativnom, silabičkom ili kvalitativnom (akcentskom), zasnovana u nekom jeziku. Opravdanija i češća je upotreba termina *m.* u užem značenju, kao naziva za teoriju i sistem pravila koji otkrivaju prirodu i opisuju tehniku građenja stihova zasnovanu na upotrebi → **metra** (gr. μέτρον, lat. *metrum*), elementa za merenje i klasifikovanje stihova kojim se služila helenska (gr.) i rimska (lat.) versifikacija. Kako je ritmičku osnovu gr. stiha (kao i staroind. sanskr.) činila smena skupina dugih i kratkih (kvantitet) slogova, a ne, kao u većini modernih evropskih jezika, smena naglašenih i nenaglašenih (kvalitet) slogova, danas se termin *m.* uzima najviše kada je reč o versifikaciji zasnovanoj na kvantitativnom ritmu ili o sistemima versifikacije nastalim ugledanjem na obrasce klasične gr.-rim. antike. – Izučavajući stihove helenske književnosti, antički gramatičari doba helenizma izgradili su gr. metričku teoriju i stvorili (do danas uobičajene i na noviji akcentski metar prenesene) nazive za njihove najmanje delove, → **stope** (gr. ποῦς, lat. *pes*): trohej – U, jamb U–, tribrah UUU, spondej – –, daktil – UU, anapest UU– itd. U jampsko-trohejskoj versifikaciji helenske drame izdvojili su kao glavne nosioce ritma tzv. čiste stope, koje obavezno zadržavaju svoj osnovni oblik, a stoje na propisanim mestima stiha (parne stope u jampskom stihu imaju obavezno čisti oblik U–, a neparne u trohejskom čisti oblik – U). Pored njih javljale su se stope čije trajanje u celini teoretski premaša trajanje osnovne stope stiha (spondej – –, daktil – UU ili anapest UU– u neparnoj stopi jampskog ili

parnoj trohejskog stiha). Takvu stopu nazivali su antički teoretičari iracionalnom (gr. ἄλογος, lat. *irrationalis*), dok danas češće uzimamo termin kondenzovana stopa (fr. *ped condensé*). Ovo je u skladu sa pretpostavkom fr. metričara L. Avea da su teoretske dužine svih slogova ovakve stope u praksi nešto redukovane kako bi se očuvao osnovni ritam stiha. U skupovima čistih i kondenzovanih (iracionalnih) stopa čiste stope bile su nosioci osnovnog ritma stiha, pa su antički teoretičari ovu celinu uzimali kao meru prvenstveno za jampski, trohejski i anapestički stih. Ovakvu »dvo-stopu« (gr. διποδία) ili »spoj« (συσυγία) obeležava termin »metar« (μέτρον) u užem smislu, pa su navedeni stihovi po broju svojih mera (κατὰ μέτρον) nazvani monometar (1 m.:2 st.), dimetar (2 m.:4 st.), trimetar (3 m.:6 st.), tetrametar (4 m.:8 st.) itd. Terminološka nedoslednost tradicionalne *m.* dolazi odatle što je za meru stgr. stiha uzimana i jedna stopa, naročito tamo gde smena čistih i kondenzovanih stopa nije bila tako strogo sprovedena kao u helenskoj tragediji: 6-tostopni daktilski stih od starine je u epici nazivan heksametrom (5. v. st. e.; precizniji je pozni naziv ἑξαποδία) jer je meren po stopama (κατὰ πόδα), dok u horskim odeljcima drame, gde je meren po (dvostopnim) metrima (κατὰ μέτρα) nosi ime daktilskog trimetra. Prema heksametru nazvan je pentametrom i stari elegion koji sa njim gradi tzv. → **elegijski distih**. U rimskoj drami, koja je, ne razlikujući čiste od kondenzovanih stopa, razorila celinu dvostopnog jampsko-trohejskog metra, stihovi se mere i nazivaju brojem svojih punih stopa: senar (*senarius*: 6 stopa), septenar (*septenarius*: 7<sup>1</sup>/<sub>2</sub> stopa), oktonar (*octonarius*: 8 stopa). – U složenoj klasičnoj metrici grčko-rimske antike, zasnovanoj na ritmu kvantiteta, ritmički istaknuti slog, tj. »metrički akcent« (lat. → **ictus**) nije se morao podudariti sa govornim (gramatičkim) akcentom reči, koji je bio muzičke (tonske) prirode, tj. nastajao je podizanjem glasa. Od početka srednjega v. u evropskim jezicima (i u gr. i lat.) preovladava intenzivni (ekspiratorni) akcentat reči, koji nastaje pojačavanjem glasa i zbog svoga uticaja na kvalitet slogova glavni je nosilac ritma u stihu. Brojni klasicistički (→ **klasicizam**) pokušaji da se metrički sistem starih Grka i Rimljana prenese zajedno sa kvantitativnim ritmom u pesništvo modernih jezika (kod nas Katančić, Mušicki, Mažuranić) pretrpeli su neuspeh stoga što su ovi jezici imali sopstveni, kvalitativni sistem versifikacije zasnovan na akcentu kao prirodnom ritmičkom elementu govora. Tek je

manje-više slobodno reprodukovanje kvantitativnih metričkih shema antike (jamb: kratak-dug slog) u kvalitativnom akcentskom ritmu (jamb: nenaglašen-naglašen slog) doista obogaćio modernu evrop. versifikaciju. Ovim su putem pošli nem. pesnici druge polovine 18. v. (Klopštok, Klajst, Gete, Šiler, Helderlin, Platen), zatim eng. (Longfelou, Tenison, Svinbern), ital. (Karduči, Paskoli), rus. (Sumarokov, Deržavin, Žukovski) i pisci dr. evrop. naroda. U rus. metričkoj teoriji ovaj preokret obeležavaju silabotonska *m.* Tredjakovskoga (1735) i Lomonosova (1739; objavljeno 1778). Kod nas preokret priprema kompromisno shvatanje da se klasična *m.* može preneti u srp.-hrv. poeziju mešovitom gradnjom stopa na kvantitativnoj i akcenatskoj osnovi. Teoriju je izneo J. Šafarik i prihvatio A. Veber (*O hrvatskom heksametru*, 1864). Njena realizacija u pesmama P. Preradovića (iz 1865–70) pokazala je neopravdanost ovog polovičnog rešenja. Na pravi put bio je stupio već J. Sterija Popović. Nedosledan u teoriji, on je prihvatio Šafarikov kompromis, a zastupao najviše klasicističku kvantitativnu metriku (J. Subotić). Ali u praksi Sterija se prvi uspešno služio metričkim uzorima antike gradeći sapfičku strofu na silabotoničkom principu («Sladak je zaklon, kada vetar ljuti / mora tišinu pakosno uzmuti, / i trošna lađa u najvećoj bedi / gibelj pobedić. »Groblje«). Pod nem. i ital. uticajem preovladala je i kod nas teorija klasične *m.* zasnovane na akcentu srp.-hrv. reči. Značajan podsticaj ovome razvoju dali su T. Maretić svojim teoretski dobro zasnovanim heksametarskim prevodima Homera (1882–83), Vergilija i Ovidija, i V. Ilić svojim izuzetno uspešnim neoklasičnim (pseudo) heksametrima i pentametrima, koje je modernizovao i rimom, a gradio po ugledu na rus. prevodnu i klasicističku poeziju. Ovakve oblike, oživljene i kod S. Kranjčevića, neguju zatim A. Tresić Pavičić i V. Nazor, oslanjajući se u elegijskom distihu na Getea i Kardučija. Akcenatsko načelo i sloboda u prilagodavanju antičke metričke sheme obeležja su i našeg novijeg prevodilaštva sa klasičnih jezika antike.

Lit.: a) A. Rossbach – R. Westphal, *Theorie der musischen Künste der Hellenen I* – III, 1885–89; Я. Денисов, *Основания метрики у древних греков и римлян*, 1888; P. Masqueray, *Traité de métrique grecque*, 1899; H. Gleditsch, *Metrik der Griechen und Römern*, 3, 1901; L. E. Kastner, *A History of French Versification*, 1903; G. Saintsbury, *A History of English Versification*, 1910; W. R. Hardie, *Res Metrica*, 1920; U. v. Wilamowitz, *Griechische Verskunst*, 1921; W. M. Lindsay, *Early latin Verse*, 1922; A. Meillet, *L'origines indoeuropéenne des*

*mètres grecs*, 1923; B. M. Жирмуинский, *Baegenue u metryku. Teorija stuxa*, 1925; A. Heusler, *Deutsche Versgeschichte*, 1925–29; A. Kolár, *De re metrica poetarum Graecorum et Romanorum*, 1947; A. M. Dale, *The Lyric Metres of Greek Drama*, 1948; V. Pernicone, *Storia e svoglimento della metrica italiana*, 1948; C. Ing. Elizabethan Lyrics, 1951; W. I. W. Koster, *Traité de métrique grecque*, 1966<sup>4</sup>; Fr. Crusius – H. Rubenbauer, *Römische Metrik*, 1955; M. Džuska, W. Strzelecki (red.), *Metrika grecka i lacińska*, 1959; L. P. Wilkinson, *Golden Latin Artistry*, 1963; R. Jakobson, «O strukturi stihva srp.-hrv. epova» (1933), u *Lingvistika i poetika*, 1966; H. Drexler, *Einführung in die römische Metrik*, 1967; b) S. Matić, «Principi umetničke versifikacije srpske», *Godišnjica N. Čupića*, knj. 39–41, 1929–32; A. Petravić, *Klasična metrika u hrvatskoj i srpskoj književnosti*, 1939; N. Majnarić, *Grčka metrika*, 1948; M. Kravar, «Naš prijevodni heksametar danas», *Živa antika X*, 1960; J. W. Halporn, *The metres of Greek and Latin Poetry*, 1963; D. Korzeniewski, *Griechische Metrik*, 1968; Ž. Ružić, «Sterijino slogomerije i njegova klasična metrika», *Zbornik istorije književnosti, SANU*, knj. 9, 1974; K. Gantar, *Grške lirične oblike in metrični obrzci*, 1979; M. L. West, *Greek Metre*, 1982. M.F.

## MEZOSTIH → Akrostih

**MIGRACIJA MOTIVA (SIŽEA)** — Pojam koji u folkloristiku uvodi osnivač »škole istorijske pozajmice«, tvorac »istočne«, »indijske« teorije migracije »lutajućih« motiva i sižea T. Benfej. U kapitalnom predgovoru svom prevodu *Pančatantra* (1859), zbornika indijskih priča i basni, Benfej je dokazivao da je to delo prvobitni i jedinstveni izvor pripovednih motiva i sižea svetske književnosti. Mada se ova teorija nije održala, plodotvorno je bilo utemeljenje uporednog izučavanja sižea. Benfejevi sledbenici obraćaju naročitu pažnju na pojedine motive utvrđujući njihovo kretanje, ilustruju najvažnije zbirke evropskih pripovedaka bogatim komparativnim beleškama, naglašavajući internacionalnu povezanost motiva.  
→ **Internacionalni motivi.**

Lit.: → **Narodna pripovetka.**

N.M.

**MIKROSTRUKTURA** — Za razliku od → **makrostruktura**, koje nam omogućuju da obuhvatimo veće jezički realizovane celine i da ih unesemo u naše pamćenje (na primer kompoziciju fabule, preplitanje epizoda, konstelaciju likova), *m.* označavaju primarno jezičke strukture u užem smislu, koje nam omogućuju da u procesu razumevanja osmislimo ceo tekst kao simultani kompleks.

Lit.: R. Klopfer, *Poetik und Linguistik*, 1975; Z. Škreb, *Studij književnosti*, 1976. Z.K.

## MILJE → Sredina

**MIM** (gr. μῖμος, lat. *mimus*) — 1. U antičkoj književnosti narodska, pretežno improvizovana scenska igra manjeg obima, naglašeno realistična, puna grube, karikaturne komike i sklona vulgarnostima i opscenostima. *M.* je prikazivao situacije i tipove iz svakodnevnog života, a samo retko i parodije na mitološke teme. Groteskni plesovi, lakrdijaška gestikulacija i grimasa bili su jedno od glavnih obeležja mima. Rani stupnjevi ove improvizovane narodske igre bili su, verovatno, srodni folklornim plesovima koji su predstavljali kretnje i radnje životinja i ljudi. Gr. termin μῖμος prvo označava podražavaoca, glumca, i samo podražavanje (v. Euripid [?], *Res*, 256, gde je reč o podražavanju životinja). Tek u Aristotelovoj *Poetici* (2. pol. 4. v. st. e.) javlja se kao naziv za književnu vrstu, čiji su predstavnici Sofron iz Sirakuze (oko 430. st. e.) i njegov sin Ksenarh. Čini se da je *m.* bio omiljen kod dorskih Grka na Siciliji i da ga je Sofron uveo u pisanu književnost. Od Sofronovih *m.* čiji su tekstovi i pismeno bili fiksirani, sačuvani su nam samo malobrojni fragmenti i naslovi. Sofronovi mimovi bili su sastavljeni u (ritmovanoj?) prozi, na grubom sicilskom (dorskom) dijalektu, a tematski podeljeni na »muške« (npr. *Lovac na tune*) i »ženske« (npr. *Švalje*). Znatno izmenjen, Sofronov dramski *m.* dobio je visoko artistički, literarni rang u nekim od heksameterskih → *idila* (*Sirakužanke na Adonidovoj svečanosti*, *Vračara*) helenističkog pesnika Teokrita iz Sirakuze (početak 3. v. st. e.). Ovi Teokritovi literarni *m.* nisu prikazivani, nego su čitani i recitovani. Ispitivači mahom pretpostavljaju da ovo vredi i za realistične, gotovo naturalističke → *mimijambe* pesnika Heroda (ili Heronde 3. v. st. e.). Prema poznatim naslovima (Sofron) i tekstovima literarno uobličeni mimova (Teokrit, Heroda) zaključujemo da je i popularni, narodski, i improvizovani scenski *mim* rado prikazivao neke situacije i tipove iz života nižih slojeva (učesnike na svečanostima, pripovedanje snova, čaranje; scene na sudu, u školi, zanatskoj radionici; tip svodnika, neverne žene, drskog kradljivca). U gr. *m.* nastupale su i žene, a glumci nisu nosili maske. Početkom 3. v. st. e. poluimprovizovani, realistički *m.* osvojio je gr. pozornicu. Otuda su u *m.* oživljavane i scene iz nove antičke komedije (→ *komedija*, *antička*). U Rimu *m.* su prikazani već oko 200. g. st. e., kao → *intermeco* (*embolium*) ili kao → *eksodijum*, prilikom izvođenja pozorišnih komada (*drama*). Od 173. g. st. e. *m.* je prikazivan redovno

kao deo prolečne svetkovine Floralija (*ludi Florales*). Osvojio je rimsko pozorište u 1. v. st. e., u doba Sule i Cezara. Tada je i u rimskoj književnosti dobio literarnu obradu, u delima Laberija i Publilija. Ovi pisci literarnog rimskog *m.* oslanjali su se na → *palijatu*, → *togatu* i → *atelanu*. Znamo da su i u gr. i u rimskom poluimprovizovanoj scenskom *m.* igra i pesma, gestikulacija i mimika imali znatnog udela. Već od 1. v. n. e. poluimprovizovani *m.* i srodni → *pantomim* potisnuli su na rimskoj pozornici sve ostale oblike dramskih predstava. Glumac (*mimus*), u odeći sa zakr-pama (*centunculus*), i glumica, oskudno odevena kratkim ogrtačem (*ricinium*), nastupali su bez maske i pozorišne cipele (otuda, verovatno, i naziv »planipes« za glumce). Rimski *m.* znao je i za neke stalne tipove (parazit, stupidus — »budalina«; sannio — »lakrdijaš«, »koji se krevelji«). *M.* se održao do kraja antike, iako je u vreme prodiranja hrišćanstva kritikovan zbog opscenosti, pa je čak i zabranjivan. — 2. Komad bez reči, u kojem dijalog zamenjuju glumčeve geste, pokreti i izrazi lica. U tome značenju *m.* je sinoniman sa → *pantomimom*.

Lit.: H. Reich, *Der Mimus*, 1903; A. Glock, »Ueber den Zusammenhang der römischen Mimus mit dem neueren komischen Drama«, *Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte*, 1906, NF 16; L. Friedlaender, *Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms*, 1919–21<sup>o</sup> (otisak 1963); N. Schanz — C. Hosius, *Geschichte der römischen Literatur*, 1927; J. R. A. Nicoll, *Masks. Mimes and Miracles*, 1931; E. Wüst, »Mimus«, *RE*, 1932, 15, 2; R. W. Reynolds, »Verrius Flaccus and the early Mime at Rome«, *Hermathena*, 1943, 61; H. Wiemken, *Der griech. Mimus*, (diss.) 1951; A. Marzullo, »Il mimo latino nei motivi di attualità«, *Atti Acad. . . Di Modena*, 1958, 5, XVI; M. Bieber, *The History of the Greek and Roman Theater*, 1961; М. Будимир — М. Флашар, *Прелог римске књижевности*, 1963; R. W. Reynolds, »The adultery Mime«, *Classical Quarterly*, 1964, A. П. Смотрович, »Мимм античний роман«, *ЖА*, 1967, 17. M.F.

**MIMESIS (MIMEZA)** (gr. μίμησις; lat. *imitatio*, fr. i eng. *imitation*, nem. *Widerspiegelung* i *Abbild*, rus, отражение) — Znači podražavanje i odražavanje, oponašanje, imitiranje kao odnos umetničkog dela prema stvarnosti što, prema realističkoj filozofiji umetnosti, pokazuje suštinu same umetnosti. Najpre u Platonovoj metafizici, koja reprezentuje antičko shvatanje umetnosti: u podražavanju prave stvarnosti, tj. carstva ideja kao uzora, sastoji se umetnost, koja čak ne podražava ideje neposredno, već tek iz proizvodnih drugih delatnosti ili iz gotovih prirodnih oblika. — I u

hrišćanskoj realističkoj metafizici imitiranje božanskog dela pokazuje suštinu umetnosti, jer je prava kreacija samo božansko stvaranje. Pošto je tek u novom veku ideja stvaranja i stvaralačkog, kao i umetničke individualnosti, bila mogućna, u vezi sa teorijom razvitka i istoričnim načinom mišljenja, tek tada se javljaju teorije o autonomnoj suštini umetnosti i u vezi sa tim potiskuje se ideja mimese. Već je Kanti u tom pogledu učinio odlučan korak, ali je u njega estetski fenomen i umetnički genij još uvek u skladu sa (transcendentalno shvaćenom) prirodom, dok se u romantičarskoj estetici neguje ideal apsolutne umetničke kreacije. Počev od simbolizma, ideja čiste poezije ili apsolutnog pesništva je još jače potisla tradicionalnu teoriju *m.* — Marksističko shvatanje umetnosti bilo je uveliko antir romantičarsko i antitradicionalno. Uprkos Marksovog klasiističkog ukusa, vezanog za antičke umetničke uzore, njegovo gledište u principu nije realističko i nema ničega zajedničkog sa potonjom marksističkom teorijom odražavanja, koja se rodila iz određenih ideoloških potreba. U T. Pavlova ta teorija je razvijena u univerzalnu materijalističku metafizičku koncepciju, u kojoj je umetničko odražavanje samo jedan specifičan vid *m.* I Đ. Lukač je u filozofiji umetnosti prihvatio ideju *m.* kao odražavanja i razlikovao svakidašnje odražavanje od naučnog i umetničkog.

Lit.: K. Marks - F. Engels, *O književnosti i umetnosti*, (prevod), 1946; T. Pavlov, *Teorija odraza*, 1947 (prev.); V. I. Lenjin, *O književnosti* (prevod), 1949; N. Černiševski, »Estetički odnosi umetnosti prema stvarnosti« (prevod), *Estetički i književno-kritički članci*, 1950; Georg Lukacs, *Die Eigenart des Aesthetischen*, Bd. I u. II. 1964; E. Auerbach, *Mimesis*, 1968 (prev.); D. Boyd, *The Function of Mimesis and its Decline*, 1968; H. R. Jauss, *Nachahmung und Illusion*, 1969<sup>2</sup>; H. W. Schaffnit, *Mimesis als Problem*, 1971; B. Wehrli, *Imitatio und Mimesis in der Geschichte der Erzähltheorie*, 1974; B. Berke, *A Generative View of Mimesis*, 1978. M.D.

**MIMIJAMBI** (gr. μιμίσμβοι). — U antičkoj, gr. književnosti naziv za → **mimove** sastavljene u *holijambima*. Tvorac *m.* bio je helenistički pesnik Heroda (ili Heronda, sa Kosa?, oko 250. p. n. e.). Po temama sačuvani Herodini *m.* pretežno su »gradski« mimovi: *Svodnica* (nagovara ženu na preljubu), *Vlasnik javne kuće* (drži besedu na sudu), *Učitelj* (kažnjava nestašnog učenika), *Žene u Asklepijevom hramu* (dive se slikama), *Ljubomorna žena*, *Dve prijateljice ili Poverljivi razgovor*, *Obučar*, *San*. Herodine realističke sličice date su u obliku dijaloga, ali, verovatno, nisu prikazivane na sceni, nego su ih deklamovali solisti. U rimsku

književnost pokušao je da prenese *m.* G. Matije (I. pol. I. v. p.n.e.).

Lit.: W. Headlam - A. D. Knox, *Herodas*, 1922 (1966); O. Crusius - R. Herzog, *Herondas*, 1926<sup>2</sup>; B. Snell, *Dichtung und Gesellschaft*, 1965. M.F.

**MIMIKA** (gr. μιμικός — podražavatelj, glumac) — Vrsta → **glume** pomoću pokreta mišića na licu. Otud *m.* nije bila moguća u pozorištu u kojem su, kao u starogrčkom, glumci nosili maske. Slabije razvijena u svim periodima naglašene stilizacije, *m.* postaje značajna u razdoblju → **realizma**, kao osnovno glumačko sredstvo reagovanja bez teksta. U svom *Sistemu* Stanislavski ističe da je *m.* »spontani organski izraz čovekovog unutarnjeg života«.

Lit.: → **Gluma**. D.Mi.

**MINEJ** (gr. μηναιον — mesečnik) — Liturgijska knjiga pravoslavne crkve, koja sadrži → **službe** svetima i praznicima nepokretnog kalendarskog ciklusa, po danima u mesecu (gr. μήν — mesec). Ako su u knjizi službe za svaki dan meseca, to je *služabni m.* (tada je komplet mineja najčešće pisan u 12 knjiga). *Prazničnim m.* naziva se minej u kome su samo službe izabranih praznika i svetih. *Opšti m.* (→ **opštak**) sadrži formularne službe za pojedine kategorije svetih pa se može primenjivati bilo kojeg dana u godini. Pošto su službe sastavljene uglavnom od pesama (→ **tropara**, → **stihira**, → **kanona** itd.), mineji su »najbogatiji izvor vizantijske himnografije« (V. Jagić). Vizantijskim tekstovima i staroslovenskom prevodu pridružuju se u srpskim rukopisnim minejima službe srpskim svecima, u zavisnosti od vremena uspostavljanja kulta i stupanja njegovog oblikovanja.

Lit.: H. G. Beck, *Kirche und theol. Literatur im byz. Reich*, 1959; *Srbijak* (posebno: *O Srbijaku*), 1970. D.B.

**MINEZANG** → **Minnesang**

**MINEZANGER** → **Minnesänger**

**MINIJATURA** (lat. *minium* — materija koja se u srednjem veku koristila za izradu crvene boje) — Umetničko ukrašavanje srednjovekovnih rukopisa i prvih štampanih dela, njihovih početnih slova, margina, manjih ili većih slika u tekstu; kao umetnički oblik negovao se već u antici, naročito u Vizantiji; minijaturno slikarstvo zato u prvom redu i znači opremanje knjige slikama, a tek počev od 17. veka izraz se proširio na minijaturno slikarstvo i na minijaturnu veštinu uopšte (na primer: minijaturno izdanje), usled pogrešnog izvođenja reči od latinskog *minor* ili *minutus* (malen).

Z.K.

**MINNESANG**, nem. (Minezang) – Svetovna dvorska lirika na narodnom jeziku, koja se u 12. v. javlja kao velika novina zapadnoevropske ritorske kulture, šireći se iz Provanse (→ **trubadurska lirika**) i severne Francuske (→ **truveri**), preko Rajne, i na nem. zemlje. Osnovni doživljaj i centralnu temu *m.* predstavlja *mine* (srvnem. [srednjevisokonem.] *minne*), »duševna vezanost ritera za svoju gospodaricu« (R. Kinast). Tu gospodaricu (srvnem. *frouwe*), koju bira među udatim ženama visoka roda i koja je katkad žena njegova gospodara, pesnik *m.* služi i veliča, pomoću ustaljenih slika i motiva, kao nedostižan ideal (srvnem. *dienest*, »*služba gospici*«), često tugujući zbog neuslišanosti i uzaludnosti svoje čežnje. Mada su to pesme određenog ritera upućene određenoj dami, *m.* nije doživljajna ljubavna poezija, nego je to tipična društvena lirika, estetska igra obrazovnog ritorskog sloja. Tek kasnije, kada predmetom ove poezije postane i naklonost prema devojci nižega roda (srvnem. *nideriu minne*), *m.* će prevazići svoje prvobitne okvire konvencionalne društvene igre, uzdižući se katkad i do iskrene ljubavne lirike. Kako ovakav odnos prema ženi nije odraz njenog stvarnog društvenog položaja na evropskim dvorovima onoga doba, on je po svoj prilici kao književna konvencija preuzet iz dvorske kulture šp. Arapa. Ovoj teoriji o korenima *m.* suprotstavljaju se teorije o njegovom antičkom poreklu i o presudnom uticaju hrišćanske lat. poezije i retorike (kult Bogorodice), kao i teorija o narodnoj ljubavnoj poeziji kao izvoru *m.* Sve ove teorije osvetljavaju zapravo, svaka iz svog aspekta, po jednu stranu još nerešenog pitanja nastanka *m.* – Osnovni oblici *m.* jesu → **lid** (Lied) i → **lajb** (Leich), koji se sastoje od teksta pesme (srvnem. *wort*) i muzičke pratnje (srvnem. *wise*). Kao književno-muzičke tvorevine veoma razvijene rime, stiha i strofe (**strofa** → **Meistersanga**, → **nibelunška strofa**), ove pesme namenjene su izvodenju pred visokim dvorskim društvom iz čijeg su kruga često i sami pesnici-pevači (→ **Minnesängeri**). Melodije *m.*, danas sačuvane samo u neznatnom broju, potekle su od starih oblika crkvene muzike. Nem. *m.* trajao je od polovine 12. do početka 14. v. Najranije pesme, nastale na austrijsko-bavarskom području, pokazuju srodnost s narodnom ljubavnom lirikom, ali sadrže već i osnovne motive zrelog *m.* Na zapadu se, pod uticajem provansalske i fr. poezije, neguje nov način pevanja vezan za predstavu o »*visokoj ljubavi*« (»proleće Minnesanga«): krajem 12. i početkom 13. v. *m.* dostiže vrhunac u sadržinskom i

formalnom pogledu, a potom naglo opada uporedo s propadanjem ritorskog staleža i prelazi u ruke profesionalnih pevača građanskog porekla, mada će se uticaj njegov osećati i tokom sledećih nekoliko stoleća. Već potkraj 13. v. javljaju se i prve rukopisne zbirke *m.*, od kojih su najvažnije *Veliki hajdelberški rukopis* (ili *Rukopis porodice Manese*), *Mali hajdelberški rukopis*, *Vajngartenski rukopis* i *Benediktbojrenski rukopis*, poznatiji pod nazivom → **Carmina burana**, pod kojim je i objavljen.

Lit.: S. Singer, »Arabische und europäische Poesie im Mittelalter«, *Abhandlungen der Preussische Akademie der Wissenschaft*, 1918; G. Müller, »Studien zum Formproblem des Minnesangs«, *DVjs.* 1923, 1; J. Schwietering, »Einwirkung der Antike auf die Entstehung des frühen deutschen Minnesangs«, *Zeitschrift für deutsches Altertum*, 1924; F. Neumann, »Hohe Minne«, *Zeitschrift für Deutschkunde*, 1925; K. Burdach, »Über den Ursprung des mittelalterlichen Minnesangs«, *Vorspiel*, 1925, 1; H. Brinkmann, *Entstehungsgeschichte des Minnesangs*, 1926; E. R. Schröder, »Der Minnesang«, *GRM*, 1933; C. von Kraus, *Des Minnesangs Frühling*, 1939; R. Kienast, »Die deutschsprachige Lyrik des Mittelalters: V. Die ritterlich-höfische Lyrik«, *Deutsche Philologie im Aufriss II*, Lief. 13; H. Kuhn, *Minnesangs Wende*, 1952; H. Kolb, *Der Begriff der Minne und das Entstehen der höfischen Lyrik*, 1958; H. de Boor, *Die höfische Literatur 1170–1250*, 1960<sup>4</sup>; P. Wapnewski, *Deutsche Literatur des Mittelalters. Ein Abriss*, 1966<sup>2</sup>; R. J. Taylor, *The Art of the Minnesinger*, 1968; P. Wapnewski, *Was ist minne*, 1975. D.Mi.

**MINNESÄNGER**, **MINNESINGER**, nem. (Minezenger, Minczinger) – Pesnici nem. → **Minnesanga**, isključivo riteri ili niži plemići (ministerijali), a kasnije i profesionalni pevači građanskog porekla. *M.* je autor reči i melodije jedne pesme, a najčešće ju je sam i izvodio pred dvorskom publikom prateći je muzikom sa žičanog instrumenta. Najpoznatiji rani *m.* bili su riter fon. Kirenberg i Ditmar fon Ajst na istoku, zatim Fridrih fon Hauzen, sam car Hajnrih VI Hoenstaufen, Rudolf fon Fenis, Hajnrih fon Morungen, Najdhart fon Rojental, a među poznim *m.* Tanhojzer i građani Konrad iz Virzburga i Johanes Hadlaub. Lepe lirske pesme ostavili su i predstavnici → **dvorskog epa** Hajnrih fon Feldeke, Hartman fon Aue i Volfram fon Ešenbah. Najdarovitiji i najtananiji pesnik bio je Rajmar fon Hagenau (Rajmar Stariji), a najsvestranija i ujedno najpoznatija pesnička ličnost bio je njegov učenik Valter fon der Fogelvajde (13. v.), koji se osvedočio u svim lirskim vrstama svoga doba.

Lit.: → **Minnesang**; C. v. Kraus, *Walther von der Vogelweide*, 1935; Th. Frings, *Minnesinger und*

*Troubadours*, 1949; J. Bumke, *Ministerialität und Ritterdichtung*, 1976. D.Mi.

**MINOLOGIJ** (gr. μηνολόγιον – mesečnik) – Prvobitni oblik zbornika hagiografskih književnih sastava, u kome se za svaki mesec po kalendarskom redu uz datum daju i kratka »mučenija« i »žitija« svetaca i mučenika (→ **prološko žitije**, → **sinaksar**).

Lit.: H. G. Beck, *Kirche und theologische Literatur im byzantinischen Reich*, 1959. D.B.

**MINSTREL** (eng. *minstrel* od lat. *ministerialis* – sluga kome je poveren neki poseban zadatak) – Srednjov. putujući pesnik-pevač i muzički zabavljač u Engleskoj, koji nastavlja tradiciju staroeng. → **skopa** i **gleemana**. U Francuskoj on se naziva → **menestrel** i → **zongler**. S.K–Š.

**MINUSKULA** (lat. *minusculus* – omanji) – Etapa razvoja lat. → **majuskulnog** pisma, mala slova abecede koja su i danas u upotrebi. Za razliku od → **majuskule**, slova nisu iste visine, tj. ne formiraju se između dve, već između četiri linije. *M.* je uspostavljena u 4. v. n. e. a danas je to pismo u opštoj upotrebi. Iz *m.* su se razvila tzv. nacionalna pisma: merovinsko, vizigotsko, beneventana, karolina, humanistička i gotiča. Nem. pesnik Št. George (1869--1933) služio se *m.* da bi svoje pesme i grafički odvojio od uobičajene prakse štampanja, kojim se postupkom danas služe i neki moderni pesnici. H.K.

**MIRAKUL, MIRAKULO** (lat. *miraculum* – čudo) – Vrsta sr. drame u kojoj je dramatiзован neki događaj (tj. »čudo« ili »čudes«) iz života svetaca, koji se zbio Božjom ili Bogorodičinom pomoći. *M.* su crpli teme iz žitija svetaca, iz sr. zbirki pripovesti ili pobožnih pesama, o sv. Benediktu, o sv. Franji (hagiografski *m.*), o Mariji (*Marienspiel*, »marijanske« drame) i dr. *M.* su bili veoma popularni u sr. književnosti čitave Evrope. Kod nas su bili rasprostranjeni *dijaloški mirakuli* (*Petrisov zbornik*, 15. v., o »devojci bez očiju«, o Teofilu i dr.). Z.B.

**MIROLOI** (gr. μοιρολογία, μοιρολοί, od μοῖρα – usud, sudbina, λέγω – govorim) – Vrsta narodne gr. pesme, bliska → **tužbalici**. *M.* su izgovarale ili pevale naručene narikače, ali se iz kruga balkanskih tužbalica izdvajaju zasebnim motivima i shvatanjem smrti i zagrobnog života. *M.* su uglavnom improvizovane oko nekoliko glavnih tema, posebno oko

Harona, oličenja smrti; ovo sporedno lice u antičkoj mitologiji Donjeg sveta (Haron je čamdžija koji prevozi duše preko reke Stiksa) dobilo je od funkcije psihopompa funkciju same smrti. Smrt je u *m.* borba umirućeg sa Haronom, beznađežna ali žestoka do kraja, jer u Donjem svetu nema nade ni radosti: shvatanje koje se izdvaja od hrišćanskog verovanja navelo je ispitivače da ovaj motiv povežu sa antičkim → **agonom**. *M.* su izrazito liriska vrsta i spadaju u tzv. → **ženske pesme**. Sastavljene su najčešće u → **političkom stihu**.

Lit.: Pavolini, »Lamenti funebri greci«, *Eco della cultura*, nov. 1916; D. Pétropoulos, *La comparaison dans la chanson populaire grecque*, 1954; C. Th. Dimaras, *A History of Modern Greek Literature*, 1974. S.S.

**MISA** → **Liturgija**

**MISAL** (lat. *missale*) – Zbornik obrazaca za služenje → **mise**. Nastao sažimanjem i modifikacijom nekoliko vrsta priručnika rimokatoličke → **liturgije**. Od Tridentskog koncila u upotrebi je *Missale Romanum*, kojim je usaglašena raznolikost dotadašnjih misala (*Missale Canonorum Traguriensium*, 14. v.). – Na našoj teritoriji se pored lat. dugo održao i tip glagoljskog misala (*Kijeovski listići*, 10–11. v.). Lit.: J. Vajs, »Najstariji hrvatskoglagoljski misal«, *Djela JA*, 1948, 38. Z.B.

**MISAONA PESMA** → **Vrste lirske poezije**

**MISTERIJA** (gr. μυστήρι – tajna) – Vrsta duhovne drame na narodnom jeziku koja se razvila iz crkvene drame na latinskom. Predmet su »misterije«, poznate ali zanimljive sadržine, iz života Hrista, svetaca, Bogorodice, kao i iz novije crkvene prošlosti. Često čine sastavni deo ciklusa → **pasionskih igara** (u našoj književnosti, na primer: *Misterij vele lip i slavan od Isusa, kako je s križa snet, zatim v grob postavljen*, 16. v.). *M.* su bile popularne pod raznim nazivima u čitavoj Evropi. Z.B.

**MISTICIZAM** (prema gr. μυστικός – tajanstven, upoznat sa tajnom) – Učenje prema kome je osnova stvarnosti nešto natprirodno i nematerijalno, te se »spoznaja« tog prvobitnog i božanskog postvaruje preko intuicije, neposrednog osećanja i doživljaja, a ne putem racionalnog i pojmovnog rasuđivanja. Obeležje pobožnosti koje odvracanjem od sveta čula i udubljanjem u sebe želi već na ovom svetu da savlada podvojenost između iracionalnog božanstva i samosvesne, čiste duše i da ostvari potpuno sjedinjavanje ljudske duše sa

njenim ličnim bogom, odnosno – panteistički – sa svemirom, sa svetskom dušom, sa apsolutnim bićem (*unio mystica*). Polazeći od duševnih stavova osećanja, htenja i mišljenja razlikuju se: *m.* sa pretežnim naglaskom na osećanjima (*senzitivni m.*), zatim sa naglaskom na volji (*voluntaristički m.*) i misaoni (*spekulativni m.*). Zajednički svim ovim oblicima jeste panteistički ili spiritualistički usmeren pogled na svet, koji počiva na tajni sveta, na njegovoj misteriji. *M.* se javlja u svim verama, kod svih naroda i u svim epohama, i to u raznim oblicima, kao obuhvatan pokret, značajan i za razvoj ljudskog duha, te teži za introvertovanjem doživljava vere uz odbacivanje spoljnih oblika: u Kini je to *taoizam*, u Indiji *m. prirode*, *budizam*, *bramaizam*, u islamu i u pers. tradiciji → *sufizam*, u antici se javlja od Sedam mudraca preko → *orfike* do neoplatonizma (Plotin). Ranohrišćanski *m.* počinje Jovanovim otkrovenjem, gnozom i maniheizmom, a njegovo izgrađivanje na Zapadu sa Avgustinom, koji je ukidanjem granica ljudskog tražio usklađivanje čoveka sa bogom. Dionisije Areopagita i Boetije nastavljaju *m.* na tlu neoplatonizma i kroz ceo srednji vek, uporedo sa dogmatskom skolastičkom, filosofijom i naukom o metodama, razvija se, kao njihova velika suprotnost, mističko strujanje, koje pokušava da neposredno, vizionarno doživljavanje boga i istinsko religiozno osećanje izdvoji iz preteranog sakramentalizma. Kod Nemaca vrhunac *m.* značio je Ekhart (1260–1327), koji je svojim spisima stekao veliki značaj i za književni jezik. U romanskim zemljama *m.* se javlja naročito u vezi sa → *barokom*, kao ekstatičan i erotski zaodnut *m.*, posebno u Španiji (Huan de la Kruz, Ignacio Lojola). *M.* je prisutan i u Paracelzusuvoj filosofiji prirode i u lirici nekih nem. baroknih pesnika (Jakob Beme, Angelus Silezijus). Ovaj *m.* delovao je posebno na nastanak → *pijetizma*. *M.* ponovo oživljuje u pokretu → *Sturm und Drang* i nastavlja se u → *romantizmu* (Novalis, Brentano), zatim se uliva u nem. idealizam (Šeling, Šlajermaher); uzetno je naglašen *m.* u Rusiji (Solovoj i Laskij). – Značaj *m.* za literaturu počiva u otkrivanju novih duševnih područja umetničkom jezičkom oblikovanju. Kod nas, stvaralački oblikovanih elemenata *m.* ima u starom srpskom pesništvu, u Dučićevoj poeziji, poeziji M. Nastasijevića i dr.

Lit.: W. Preger, *Geschichte der deutschen Mystik im Mittelalter*, III, 1874–93, novo izd. 1962; H. Bremond, *Histoire du sentiment religieux en France*, XI, 1916–1933; Ch. Janentzky, *Mystik und Ratio-*

*nalismus*, 1922; J. Bernhart, *Die philosophische Mystik des Mittelalters*, 1923; E. Lehmann, *Mystik im Heiden- und Christentum*, 1923<sup>3</sup>; E. L. Schellenberg, *Die deutsche Mystik*, 1924<sup>2</sup>; G. Mütler, »Zur Bestimmung des Begriffs 'altdeutsche Mystik'«, *DVJ* 1926<sup>4</sup>; O. Clemen, *Deutsche Mystik*, 1926; R. Otto, *Westöstliche Mystik*, 1971<sup>3</sup>; E. Underhill, *Mystik*, 1928; W. Muschg, *Die Mystik in der Schweiz*, 1935; W. Wenzlaff-Eggebert, *Deutsche Mystik zwischen Mittelalter und Neuzeit*, 1969<sup>3</sup>; G. Walther, *Phänomenologie der Mystik*, 1960<sup>2</sup>; G. Scholem, *Die jüdische Mystik*, 1957; I. Behn, *Spanische Mystik*, 1957; D. T. Suzuki, *Mysticism, Christian and Buddhist*, 1957; M. Schlötermann, *Mystik in der Religion der Völker*, 1958; H. Kunisch, *Das Wesen der Mystik*, 1958; J. Seyppel, »Mystik als Grenzphänomen und Existential«, *DVJ* 1961/35; R. Baumgardt, *Great Western Mystics*, 1961; R. C. Zaehner, *Hindu and Moslem Mysticism*, 1961; H. Silberer, *Probleme der Mystik und ihrer Symbolik*, 1961<sup>2</sup>; A. J. Arbery, *Sufism*, 1963<sup>3</sup>; J. Bizet, »Die geistesgeschichtliche Bedeutung der deutschen Mystik«, *DVJ* 1966/40; K. H. Renstorff, *Östliche Meditation und christliche Meditation*, 1966; L. A. Govinda, *Grundlagen tibetanischer Mystik*, 1966<sup>2</sup>; R. A. Nicholson, *The Mysticism of Islam*, 1966<sup>3</sup>; H. Dumoulin, *Östliche Meditation und christliche Meditation*, 1966; D. Knowles, *Englische Mystik*, 1967; S. Spencer, *Mysticism in World religion*, 1967; F. – D. Maass, *Mystik*, 1972; W. Beierwalters, *Grundfragen der Mystik*, 1974; *Epochen der Naturmystik*, ed. A. Faivre, R. C. Zimmermann, 1978. Z.K.

**MISTIFIKACIJA** (fr. *mystification*, izv. od nlat. *mystificatio*) – Pod *m.* u književnosti podrazumeva se namerno obmanjivanje čitalaca u pogledu pravog autorstva nekog knj. dela, vremena ili okolnosti njegovog nastanka, te uopšte u pogledu porekla dela. Pojam *m.* se ne odnosi na pojedine konstrukcije i motivacije unutar knj. dela, kao što je razvijanje sižea u obliku pisama ili dnevnika, korišćenje narativnog »okvira« kojim se pripovest uvodi i predstavlja kao svedočanstvo ili kao pronađen stari rukopis, itd. Književnim *m.* se želi postići da delo bude zapaženo i dobije značaj koji inače ne bi imalo, uglavnom na taj način što mu se daje oreol egzotičnosti ili tajnovitosti obmanom književne publike u pogledu njegovog porekla. Poznat je slučaj engleskog pesnika Dž. Mekfersona koji se proslavio »prevodima« tobožnjih izvornih škotskih pesama, što ih je pripisao drevnom bardu Osijanu (*Odlomci starih pesama sakupljenih u brdovitoj Škotskoj i prevedenih s gelskog ili erse-jezika*). Treba pomenuti i *m.* koju je izveo Prosper Merime 1827. godine (a on je i debitovao s jednom *m.*), objavivši knjigu *La guzla*, gde se predstavio kao prevodilac izmišljenog ilirskog

pisca po imenu *Hyacinthe Maglanovich*: ta zbirka pseudo-ilirskih balada bila je zatim prevedena na nemački, a čak je Puškin nekoliko pesama preveo na ruski.

G.E.

**MISTIKA BROJEVA** — Verovanje u tajanstvenu vezu između brojeva i stvarnosti; razvilo se najpre u Pitagore i njegovih sledbenika, koji su suštinu sveta svodili na broj i brojne odnose i brojevima pridavali mističko značenje; tako je, npr., broj deset značio sveopštu harmoniju. Kasnije, i nezavisno od pitagorejske tradicije, brojevima se pridavalo mističko značenje, sve do danas. U teoriji umetnosti i u umetničkoj praksi *m. b.* je, naročito u formalističkoj tradiciji, koja opet započinje s Pitagorom, igrala određenu ulogu, najpre i najviše u muzici, ali i u likovnim umetnostima, pa čak i u pesništvu.

M.D.

**MIT** (gr. μῦθος — priča, predanje) — Sveta priča; kao predanje u koje se veruje, *m.* iskazuje kolektivne predstave naivne svesti. Prvobitni *m.* potiče iz relativno nerazvijene svesti čoveka prvobitne zajednice. Svet bogova, heroja i drugih natprirodnih bića o kome govore klasični *m.* fantastična je slika međusobnih odnosa i trajnih težnji članova patrijarhalne zajednice. I neizmerne moći mitских junaka, i čudesnost sveta koji oni nastanjuju odgovaraju nekritičnosti arhaičnog čoveka: slike koje mu daje uobrazilja on teško razaznaje od predstava koje mu pruža iskustvo i slabo poznaje granice mogućeg. Ali naivno poverenje prema tvorevinama fantazije nije isključivo obeležje čoveka sa ranog stupnja istorijskog razvitka; na izvestan način ono se iznova javlja kod svakog deteta, a takođe se održava i kod odraslih ljudi na odgovarajućem stupnju duhovnog razvoja. Otud ni civilizovano čovečanstvo nije bez svojih *m.* Prvo saznanje o *m.* istovremeno je i razbijanje *m.*, odlučan prekid sa naivnim prihvatanjem tradicije kao svetinje. Prvi put u istoriji evropske kulture takav trenutak nastupa sa gr. filozofima 6. v. st.e. koji su započeli racionalističku kritiku *m.* Dok Ksenofan objavljuje da su bogovi zamišljeni po čovekovu podобиju, Heraklit, Solon i drugi filozofi u ime mudrosti osuduju pesnike zbog zastupanja narodnih verovanja i izmišljanja. Na sličan način prosvetitelji mnogo docnijih vremena, redovno pod dramatičnim okolnostima, odbacuju *m.* kao izmišljotinu, plod neznanja ili obmane. Najraniji pokušaj da se mitovima nađe opravdanje pred probuđenom kritičkom svesću čini alegoričko tumačenje *m.* (→ **alegoriza**). Počev od Teagena iz Regiona

(6. v. st.e.) brojni teolozi, filozofi i filolozi nastojali su da otkriju skrivene misli koje se nalaze iza svega onoga što se u *m.* neposredno kazuje. Poseban pravac tumačenja ogledao se u traženju istorijskog jezgra svakog *m.* Antičkom piscu Euhemeru se pripisuje da je u spisu *Sveti zapis* prvi objašnjavao kako su bogovi i heroji zapravo junaci i kraljevi legendarnih vremena: slaveći ih zbog izuzetnih zasluga kao bogove, ljudi su zaboravili njihovo zemaljsko poreklo. Kao psihološka osnova mitotvorstva češće je istican strah, naročito strah od smrti. *M.* su takođe tumačeni kao staro pesništvo. Naročito je Viko u 18. v. široko razvio učenje prema kome su sve *m.* stvorili pesnici u vremena koja još nisu poznavala apstraktno razmišljanje. Smatrajući da suštinu *m.* čine pesnički karakteri, koji predstavljaju »fantastične univerzalije«, istakao je u svojoj *Novoj nauci (Scienza nuova)* da su takve tipove »deca ljudskoga roda« izgrađivala spontano, služeći se jezikom metafora i personifikacija, koji bejaše jedna vrsta pesništva. Sistematičniji pokušaj da se *m.* objasni kao samostalan svet svesti, nesvodiv na bilo koju drugu njenu poznatu formu, donela je Šelingova filozofija. Učitelj mnogih romantičara, ovaj klasik nem. filozofskog idealizma uložio je napor da taj svet spontanosti odredi zakonitošću koja mu je imanentna. Ali u njegovoj filozofiji je ostavljen bitan udeo *Apsolutu*, koji u *m.* sam sebe počinje da otkriva. Sa stanovišta kritičke filozofije znatniji pokušaj objašnjenja prirode *m.* učinio je E. Kasirer u delu *Philosophie der symbolischen Formen (Filozofija simboličkih formi)*, čiji je drugi deo (1925) posvetio mitskom mišljenju. Posmatrajući *m.* kao takav vid simboličkog izražavanja gde se simboli ne razlikuju od predmeta koje simbolizuju (reči od značenja, slike od stvari, idealno od realnog), on podržava novije etnologe koji su izvor *m.* tražili u ritualima. Dramatičnost iznenadnih → **metamorfoza**, koje čine da se u mitskom svetu sve može u sve preobratiti, on objašnjava spontanim uviđanjem unutarnje solidarnosti svih vidova života. U tom smislu se *m.* Kasireru ukazao kao objektivacija čovekovog društvenog iskustva, gde se emocija pretvara u sliku; prikazana u *m.*, i sama smrt postaje podnošljivija. Polazeći sa svojih stanovišta, mitologijom se živo bave etnologija, psihoanaliza, semiotika, no traganja za suštinom *m.* u savremenoj antropologiji se nastavljaju i stara kolebanja u određivanju njegove suštine traju. U svim *m.* pada u oči jedinstvo izvesnog shvatanja i osećanja sveta i volja da se taj svet sačuva u vidu koji je poželjan. Kao objašnje-



nje kulta, mitska priča je istovremeno i moralni kodeks, političko-pravna povelja, istorija i ekonomija plemena, alhemijska formula, pesnička reč — i istovremeno nije još nijedno od toga. Gledan iz perspektive razvijenije svesti, *m.* je izraz kulture u kojoj posebne forme društvene svesti, kao što su religija, pravo, moral, nauka i umetnost, još nisu diferencirane. Osećanje za pravdu tu je još u senci natprirodnog autoriteta; glas savesti još se ne čuje od zastrašujućih pretnji koje se upućuju onima što ne poštuju zabrane i naređenja viših bića; istorijske uspomene i naučna zapažanja natopljeni su osećanjima i obavijeni slikama fantazije, a pesnička reč je sputana verovanjem u konačnu istinitost svega ispričanog. Uopštavanja do kojih dolazi mitsko mišljenje ne javljaju se u vidu apstraktnih pojmova, već se redovno personifikuju u figure heroja i bogova, zaštitnikâ određenih strana ljudskog života i prirode, koja je od tog života neodvojiva. Ljubav, san, vino, sunce, more, grom — šta sve ne dobija u *m.* svoje božanske, više ili manje čovekolike, predstavnike. Postanje stvari i uzročni odnosi među njima redovno se nagevštavaju rodbinskim odnosom, a različita teogonijska srodstva su shvaćena kao sheme po kojima se sve vazda iznova dešava, u trajnoj sadašnjosti. Tipičnost mitskih junaka kao nosilaca određenih opštijih osobina omogućava članovima zajednice da se na njih ugledaju i sa njima se emotivno poistovećuju. Izrazit primer takvog dubokog, upravo mističnog, poistovećenja (→ **identifikacija**) pružaju obredi, gde se izvođač u maski boga i sam u njega ekstatički preobraća. Nesigurnost razlikovanja privida od pojave, nemoć raspoznavanja slike stvari kao slike, neprestano potkrepljuje veru u realnost svega što se uобрази. *M.* ne poznaje figurativno izražavanje i upotrebu reči u prenesenom značenju. Gde prestaje začarani svet *m.* i počinje carstvo poezije? Oštra granica između njih — između svetog i profanog — postoji, ali ona nije spolja naznačena i nije nepomična. *M.* u koje se prestaje verovati postaju → **bajke**, a bajke u čiju se istinitost poveruje bivaju *m.* Pesništvo se izdvaja iz mitologije u trenutku pojavljivanja kritičke, naučne svesti; i izvesna mera kritičnosti, lako poigravanje neverice u egzistenciju predočenih likova — uslov je svakog umetničkog doživljaja. Stara narodna verovanja se prenose novim naraštajima kroz dela nebrojenih pesnika od Eshila do Dantea, od Gogolja do T. Mana i dalje. Mitološka struja u savremenoj književnoj kritici je, čak, sklona da u svim književnim delima traži mitska jezgra, → **arhetipe**. Ali za

modernog čitaoca mitski junaci i fabule u delima pesnika nemaju verski smisao, već bivaju simbolična svedočanstva čovekove sudbine. Može pesnik nastupati kao prorok, može kazivanje biti izloženo kao poruka višeg bića, reč Muze — čitalac novog doba će u takvom postupku videti samo stilsku osobenost, pesničku → **invokaciju**. Moglo bi se kazati da je odsudna reč u razlikovanju *m.* od poezije prepuštena doživljaju primaoca. Međutim, ostaje pitanje da li se ta odsudna reč može prepustiti svakom slušaocu, odnosno svakom čitaocu, ili samo onom prosečnom svake epohe. Možda se treba osloniti na uverenja naratora ili na osećanje neke imanentne publike kojoj se pripovedač obraćao. Posebno je pitanje da li ima bitnijih stilskih razlika između »mitopejke«, dela koja iskazuju žive *m.*, otprilike kao Homer u *Ilijadi*, i onih koja obrađuju nekadašnje *m.*, kakav je slučaj, npr., sa Žiroduovom dramom *Trojanskog rata neće biti*. Izgleda da u pesničkim kazivanjima svetih predanja dolazi do jačeg uživljavanja i idealizacije, kao u motivima *Luče mikrokozma*, dok u obradama prevladanih *m.* dobijaju maha → **humor** i → **travestija**, kao u *Plakiru* Držićevom ili Domonovićevoj satiri *Kraljević Marko po drugi put među Srbima*.

Lit.: G. Vico, *Principi di una scienza nuova d'intorno alla natura delle nazioni*, 1725; G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Religion*, I—II, 1834—1840; F. W. Schelling, *Philosophie der Mythologie*, 1857; E. Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen, Das mytische Denken*, 1925; R. Caillois »Le mythe et l'art — nature de leur opposition«, *Deuxième congrès international d'esthétique*, I, 1937; Th. Mann—K. Kerényi, *Romandichtung und Mythologie*, 1945; K. Marks, *Kritika političke ekonomije*, 1949 (prev.); J. E. Miller, ur., *Myth and Method*, 1960; J. de Vries, *Forschungsgeschichte der Mythologie*, 1961; J. B. Vickery, ur., *Myth and Literature*, 1966; K. Kerényi, ur., *Die Eröffnung des Zugangs zum Mythos*, 1967; M. Eliade, *Mit i zbilja*, 1970 (prev.); C. Lévi-Strauss, *Mythologique*, I—IV 1964—1971; R. Weimann, *Literaturgeschichte und Mythologie*, 1972; »Mit, tradicija, savremenost«, *Delo, Argumenti*, 1972; *Gradina* 1973, 2—3; W. Righter, *Myth and Literature*, 1975. I.T.

**MITARSTVA** — Hagiografski tekst u kome se čoveku otkriva njegova zagrobna sudbina, put ljudske duše kroz »mitarstva« (na gr. τελώνειον — carinarnica), na kojima se polaže račun za grehe učinjene za života.

Lit.: *Живот св. Василија Царина*, изд. С. Новикових, Споменик СКА 29, 1895. D.B.

**MITOLOGIJA** (gr. μυθολογία — priča, predanje, izučavanje predanja) — I. Sistem me-

đusobno više ili manje povezanih → **mitova** koji se prenose kao predanje u određenoj zajednici. Najbogatije *m.* javile su se u prvobitnim zajednicama rodovskog društva u doba varvarstva i obuhvataju svet naivne fantazije nastanjen bogovima, herojima i drugim natprirodnim bićima koja se upliću u sudbine ljudi, usmeravajući ih. *M.* je fantastična istorija određene zajednice i prenosi se s pokolenja na pokolenje kao svetinja. — 2. Nauka koja se bavi sistematskim ispitivanjem, izlaganjem, upoređivanjem i objašnjavanjem mitova, doprinoseći boljem poznavanju ljudskih kultura.

Lit.: → **Mit.**

I.T.

**MITOLOŠKE PESME** — Drevni sloj → **narodne književnosti** nastao u doba paganskih verovanja, odslidikavši ih potpunije u → **narodnoj epskoj pesmi** negoli u → **obrednim pesmama** i → **bajkama**. To su prvenstveno pesme o bogovima, njihovom rođenju, bitkama, propasti i smeni; o ženidbi sunca i meseca; o sunčevoj sestri; o divovima, zmajevima, vilama, vukodlacima; o podzemnom svetu mrtvih; o »zmiji mladoženji«; o uzidiavanju ljudske žrtve; o »mrtvim pohodanima«. Mitološka epika ostavila je traga u kasnijim slojevima poezije, u → **junačkoj pesmi** i u → **pripovednoj pesmi**. Najbolje očuvan krug *m. p.* nalazi se u islandskim zbornicima prikupljenim od 13. v., u *Edi* i u stihovima → **skalda**.

Lit.: H. Schlochowci. *Mythopoesis*, 1970; N. Frye, *Literature and Mythology*, 1971; W. Killy, *Mythologie und Lyrik*, 1971; R. Weimann, *Literaturgeschichte und Mythologie*, 1977. V.N.

**MITSKA KRITIKA** — U okviru strukturalizma posebna pažnja posvećivala se istraživanju mitova kao praoblika, kao osnovnih struktura, koje se, doduše, u našoj predstavi o vremenu proširuju ili iznova obrađuju, no uvek samo na neki način ponavljaju, te je naša misao o postojanju istorijskog procesa zapravo samo zabluda. *M. k.* zato i želi u književnom delu da otkrije prvobitnu strukturu, onaj najstariji mit, zatim način na koji su u procesu civilizacije pojedine slike i predstave uvek iznova zaodenate u mit pošto su možda neko vreme i prolazile kroz proces racionalnog razmišljanja, ali im je na kraju ipak priznato da se ne mogu shvatiti racionalno. Ova teorija ima svoje opravdanje utoliko što je mitologija zaista uvek iznova oplodivala pesništvo preuzimajući, proširujući i prerađujući pojedine mitove i simbole. Puteve *m. k.* u okviru → **strukturalizma** otvorio je Klod Levi-Stros. Veliki uticaj na razvoj *m. k.* izvršili su: Dž.

Frejzer sa svojom *Zlatnom granom*, i Jung sa teorijom → **arhetipova**, koja pod određenim uslovima uključuje i mit. *M. k.* bliska je → **arhetipska kritika**.

Lit.: K. G. Jung, *Psihološke rasprave* (prev.) 1977; Čovjek i njegovi simboli (prev.), 1973; S. Frojd, *Dasetka i njen odnos prema nesvesnom* (prev.), 1969; Isti, *Iz kulture i umetnosti* (prev.), 1969; W. Emrich, »Symbolinterpretation und Mythenforschung«, *Euphorion*, 47, 1953; E. Grassi, *Kunst und Mythos*, 1956; N. Frye, *Myth and symbol*, 1963; J. B. Vickery, »Myth and Literature«, *Poétique*, 2, 1971; W. Righer, *Myth and Literature*, 1975. Z.K.

**MJUZIK-HOL** (eng. *music-hall* — muzička sala) — Auditorijum za posebnu vrstu zabave sa pesmama, plesom i komičnim tačkama. Termin je nastao u Engleskoj, prihvaćen je u Francuskoj, dok se u SAD s istim značenjem upotrebljavaju termini *variety* (varijete) i *vaudeville* (vodvilj). Početkom 18. v. pojavili su se u eng. krčmama programi s pesmama, plesom, i akrobatima, kojima su bili dodani → **pejdženti** i → **pantomime**, ali su ubrzo zabranjeni, jer je zakon štitio pozorišta. Ipak, ova popularna vrsta zabave preživljava i cveta polovinom 18. v. Novi *m.-h.* ima veliku salu, bar sa pićem i veoma šarolik program. Uz pesme, komične tačke, dresere i akrobate pojavljuju se i čuveni dramski glumci (kao ser Het Tri, ser Đ. Aleksander i S. Bernar). U dramskom delu programa komične teme i likovi su uzimani iz svakodnevnog života i najčešće su bili protkani sirovim humorom. Pesme iz *m.-h.* postajale su masovne pesme. Ipak, program je najviše zavisio od samog umetnika (»performer«), koji je svemu davao pečat svoje individualnosti i na taj način stvarao tipske likove. Početkom 20. v. čak i najveći *m.-h.* iščezavaju (kao *Oxford*, *Palladium* i *Tivoli*) posle donošenja zakona o zabrani točenja pića, kao i zbog sve veće konkurencije filma. N.K.

**MJUZIKL** (eng. *musical*) — Dramsko-muzička vrsta koja se najpre javila kao muzička komedija (*musical comedy*), odnosno kao oblik popularne zabave koji je proizižao iz lake → **opere** i → **burleske**. Iz lake opere muzička komedija je preuzela površnu fabulu, pesmu i višeglasna finala na kraju čina, a burleski duguje interpoliranje zasebnih, najčešće aktuelnih → **skečeva**. *M.* se pojavio u Engleskoj krajem 19. v. (*In Town*, 1892; *The Shop Girls*, 1894) i ubrzo osvaja Ameriku (*Belle of New York*, 1898). Zasnivajući se na romantičnoj ljubavnoj fabuli, *m.* je u početku veoma blizak → **opereti**. Prvi svetski rat je uneo mnoge

promene: žanr je postao lakši, življi, povećana je uloga vizuelnih efekata i hora, koji sada više igra nego što peva. Dok u Engleskoj 30-ih godina interesovanje za *m.* opada, u Americi mu novi muzički karakter daju Dž. Geršvin, K. Porter i I. Berlin. Od usmerenja ka zabavnoj satiri *m.* se sve više afirmiše kao muzička prerada dramskih dela (*Oklahoma, Carousel, Kiss me Kate, My Fair Lady, West Side Story*), koja podrazumeva dobru muziku, čvrstu fabulu i profesionalni balet. Unošenjem ovih promena sve češće se ispušta naziv »komedija« i pojavljuje se novi naziv »mjuzikla«.

Lit.: S. Schmidt—Joos, *Das Musical*, 1965; S. Green, *Encyclopedia of the Musical*, 1977. N.K.

**MLADA BOSNA** — 1. Revolucionarno omladinsko pokolenje Bosne i Hercegovine pred I. svetski rat, iz čijih redova su učesnici sarajevskog atentata 1914 (G. Princip, V. Čabrić, D. Ilić, T. Grabež i dr.); — 2. U književnosti, mladi literarni naraštaj Bosne i Hercegovine pred I. svetski rat, koji je dao niz talentovanih pisaca i otvorio literarne horizonte prema modernim književnim strujanjima. Glavni idejni vođi tog naraštaja bili su D. Mitrović, estetičar i književni kritičar, i V. Gaćinović, takođe pisac književnih osvrti i estetičko-etičkih rasprava (o Gijou, npr.); najznačajnija imena tog naraštaja, pored njih dvojice su I. Andrić, P. Šljepčević, M. Vidaković, B. Jevtić, D. Mras i dr. Iako je I. svetski rat pokosio mladobosansku generaciju, te je literatura kojom su se oni bavili ostala uglavnom u fragmentima, književni značaj *M. B.* je izrazit i nesumnjiv. S modernim pogledima na probleme narodnog života i književnosti, pripadnici *M. B.* znali su da objedine estetičku i etičku komponentu literarnog stvaranja, da povežu najbolje crte tradicije s modernim literarnim tendencijama, da individualni poriv i snažno osećanje pripadnosti narodu iz kog su iznikli sliju u jedinstvo svoga duhovnog bića i neposredne akcije. Zahvaljujući njima, u naš literarni horizont ušli su brojni značajni pisci stranih književnosti (Hamsun, Strindberg, Viñen, Ibsen, Verharen, Gorki, Pšibiševski i dr.), a sarajevski časopis *Bosanska vila* postao jedno od središnjih književnih glasila pisaca celog jugoslov. područja. Svojim radom, pogledima i ostvarenjima, *M. B.* je stvarala pozitivnu duhovnu klimu i podsticala na afirmaciju istinskih vrednosti života i umetnosti. Književno delo I. Andrića u *M. B.* i njenim vizionarnim težnjama ima jedan od svojih najdubljih izvora.

Lit.: P. Palavestra, *Književnost Mlade Bosne*, I—II, 1965. B.M.

**MLADA NEMAČKA** (*Junges Deutschland*) — Ime grupe liberalnih pisaca koji su se pojavili posle 1830. Sjedinjavali su ih zajednički ciljevi, a od 1835. zabrana njihovih spisa od strane Savezne skupštine u Frankfurtu. Preteče ovog pokreta su Berne i Hajne sa svojim kritičkim spisima. Pod uticajem liberalnih ideja fr. (1789) i julske revolucije (1830), Mladonemci su se borili protiv političke i kulturne reakcije i svake ortodoksije, a za slobodu mišljenja, za ravnopravnost žena i Jevreja, za ustavnost i demokratiju. Odbacujući književnu tradiciju, oni su i protiv romantizma i protiv klasicizma. Nastoje da književnost i umetnost uopšte približe životu, zahtevajući od umetnika sadašnjost kao građu, a realizam kao stil. U literaturi su gledali oruđe za moralnu obnovu društva. Često su bili urednici listova i časopisa, svojim feljtonističkim stilom vršili su znatan uticaj na razvoj žurnalistike kod Nemaca. Služili su se pretežno prozom, mada je četrdesetih godina cvetalo i tzv. »političko pesništvo«: Frajlligrat, Herveg i dr. Glavni predstavnici *M. N.* pisali su prvenstveno društvene romane i drame: K. Gucko, H. Laube, T. Munt. Ime je uveo teoretičar pokreta L. Vinbarg, koji je svoju knjigu *Ästhetische Feldzüge (Estetski pohodi)*, 1830, posvetio *M. N.* Sem Hajne, pisci *M. N.* nisu ostvarili dela trajnije vrednosti, ali su svojim slobodoumnim idejama i kao začetnici realizma izvršili znatan uticaj na nem. književnost. V. i → **bidermajer**.

Lit.: H. Kleinmayr, *Die Welt- und Kunstanschauung des Junges Deutschlands*, 1930; M. Greiner, *Zwischen Biedermeier und Bourgeoisie*, 1953; H. Koopmann, *Das Junge Deutschland*, 1970; W. Wülfing, *Junges Deutschland*, 1978. M.Đ.

**MLADA POLJSKA** (polj. *Młoda Polska*) — Revolucionarna organizacija polj. emigranata, koja je postojala od 1834. do 1836. i delovala u okviru Mlade Evrope. Istoimeni pokret u književnosti nastaje znatno kasnije, pri kraju 19. i početkom 20. v. *M. P.* pripadali su najistaknutiji mladi pisci toga vremena, okupljeni oko časopisa *Życie i Chimera*. Oni se suprotstavljaju utilitarizmu polj. realista, ne guju visok artizam i ugledaju se na Slovackog. U njihovim delima ogledaju se uticaji fr., nem. i skandinavskih književnosti. Istaknuti predstavnici *M. P.* su Vispijanski, Žeromski, Gorski i Kasprovic.

Lit.: S. Bzowski, *Legenda Młodej Polski*, 1919. Z.K.

**MLADI GNEVNI LJUDI** (engl. *Angry Young Men* – engri jang men) – Grupa eng. pisaca pedesetih godina 20. v. u koju se obično ubrajaju Dž. Vejn, K. Ejmis, Dž. Brejn i Dž. Ozborn, autor drame *Osvrni se u gnevu* (*Look Back in Anger*, 1957) zahvaljujući kojoj je već postojeći termin dobio širu upotrebu. Osnovni smisao ovom terminu daju zajednička obeležja pomenutih autora, koja je S. Spender opisao kao »pobunu protiv londonskog književnog života, protiv tradicionalnih intelektualnih usmerenja Oksforda i Kembridža, protiv pesnika tridesetih i četrdesetih godina i protiv kozmopolitskog duha moderne književnosti« (S. Spender, *Encounter*, Nov. 1953).

Lit.: K. Ahsop, *The Angry Decade*, 1958. N.K.

**MNEMOTEHNIČKI STIH** (od gr. μνήμη – pamćenje i τέχνη – veština) → **Stih** koji, nerimovan ili rimovan, svojom metričko-ritmičkom strukturom pomaže da se neki tekst ili podaci zanimljivo prezentiraju i lako zapamte. Zove se i mnemički stih. Primer iz nastavne prakse u trohejskom osmercu kombinovanom sa šestercem:

Kad se pita: *dā li? jē li?*

Reću *li* odvoji,

Ali: *dāli, jēli, plēli*... –

Obavezno spoji.

U retorskim priručnicima nalazimo i u → **heksametru** sažeto sročene oratorske situacije: »*Quis, cui, / prō quō, / dē quō, / quāndo, ubī, / quidquē lō/quātūr* (tj.: ko, kome, u čiju korist, o kome, kad, gde, o čemu se govori). Iako se služi poetskom funkcijom, *m. s.* ne sadrži poeziju, jer ta funkcija u njemu ne dominira. *M. s.* je nastao u vezi sa mnemotehnikom, čije se rađanje (6–5. v. pre n. e.) povezuje sa grčkim pesnikom Simonidom, a zatim sa retorom i sofistom Hipijem. Rimska retorika joj posvećuje znatnu pažnju. U srednjovekovnoj nastavi masovno se primenjuje. Naročito je *m. s.* služio kao omiljeno sredstvo. Javlja se i u novijoj nastavi. Ž.R.

**MOBARSKE PESME** – (stsl. мольба od gl. *moliti*. U *Erlangenskom rukopisu*, – početak 18. v. – sačuvao se etimološki potpun arhaični oblik: »*molba žanje*«; u pesmi »Zidanje Skadra« značenje imenice vezano je izravno za glagol: »A kad vidje tanana nevjesta / da joj više *moba* ne pomaže, / tad se *molit* Radu neimaruc; B. Nušić, u opisu Kosova [1902 – 1903], kaže da se *moba* u ovim krajevima češće zove *molha*). – Lirske → **običajne pesme** koje se najčešće pevaju za vreme berbe i žetve

(→ **žetelačke pesme**). *M. p.* prate stari običaj da se ljudi za vreme poljskih radova međusobno ispomažu. Čest oblik tog običaja je *moba*, skup svih koji dobrovoljno obavljaju poslove za nekog drugog. *Mobare*, koji su većinom mladi momci i devojke, čeka posle napornog posla gozba praćena igrom, pesmom, svirkom, šalom: »Lako, lako, moja silna mobo, / sama mi je gospoda kod dvora, / neće znati da je silna moba, / već će mislit da je turska vojska; / mlada, luda, poplašće mi se, / tanka, vitka, prelomiće mi se!« (V. Nedić, *Antologija narodnih lirskih pesama*, 1969).

Lit.: → **Posleničke pesme**.

H.K.

**MODEL** (franc. *modèle*, od lat. *modus* – obrazac, kalup) – Analogon nekog objekta, ako i kada u procesu saznanja služi kao posrednik umesto samoga objekta, naziva se *m.* To je svaka čovekova tvorevina, materijalna ili apstraktna, koja ima ulogu slike na koju se iz objekta (ili skupa objekata) preslikava izvestan broj njegovih osobina, odnosno »konačan broj njegovih elemenata i odnosa između tih elemenata«. Reči date pod navodnicima predstavljaju zapravo definiciju *strukture*. Najpoznatiji su i najviše su proučavani *m.* koji se u nauci stvaraju ili radi razjašnjenja i provere naučnoga otkrića ili radi postizanja novoga. Može se reći da u prvome slučaju preteže njihova eksplanativna, a u drugome njihova heuristička uloga. Tako, recimo, školski planetarijum predstavlja *m.* Sunčevog sistema; *m.* su i tri vizuelna prikaza unutarnjeg sastava atoma prema teoriji Tomsona, Nagaoka i Raderforda, i oni se danas navode u literaturi kao tri naučne aproksimacije na putu ka otkrivanju strukture atoma. Moć *m.* da učini vidljivim ono što inače samo po sebi nije vidljivo (a to je upravo naučno saznanja struktura neke pojave ili procesa) samo je jedna strana, iza koje se nalazi druga, još značajnija: na *m.* i pomoću *m.* mogu se obavljati izvesne saznavne radnje, tj. mogu se često logički dedukovati izvesni zaključci i naučna predviđanja, a da pri tome sami objekti budu odsutni. Već to učinilo ih je nezamenljivim sredstvom u naučnim istraživanjima. – Nastankom, osobinama, vrstama i primenom naučnih *m.* bavi se *teorija nauke* ili *epistemologija*. Sama pak teorija o naučnim *m.* zasnovana je kao zaseban epistemološki ogranač tek u novije vreme, mada su se različite nauke tokom celoga svog razvoja služile raznorodnim *m.* Među njima su svakako najznačajniji oni koji, kao programski sačinjeni konstrukti, imaju izrazitu regulativnu moć u toku naučnog istraživanja. I upravo su se ovi

potonji često selili iz jedne u drugu nauku. zapravo svaki put kad se smatralo da imaju univerzalnu vrednost zbog svoje logičke valjanosti ili naučne proverenosti. Tako je, u stvari, povremeno dolazilo do izvesnoga zblizavanja pojedinih nauka ili pojedinih grupa nauka. U istoriji se, međutim, podjednako osećala i suprotna težnja. Što se pak → **lingvistike** i osobito → **nauke o književnosti** tiče, za njih se jednostavno može reći da su dugo služile kao primer naučnih grana koje često, i retko kad uspešno, posežu za tudim *m*. Lingvistika je, doduše, svoj položaj među drugim naukama korenito izmenila u 20. v., što poslednjih godina pokušava da učini i nauka o književnosti. Značajne promene koje se dešavaju u nauci o književnosti, svejedno da li im se priznaje ili odriče vrednost, ipak se ne mogu kako valja razumeti ako se ne pođe od opšteg stanja koje vlada u nauci i u razmišljanjima o nauci u našem veku. — U 20. v. oseća se snažna potreba za konstruisanjem zajedničkih modela, koji bi se mogli primenjivati u najrazličitijim naučnim domenima. Smatra se, naime, da jedan logički ispravno i prema strogim naučnim kriterijumima konstruisan *m*, omogućuje, prvo, da se na naučno zakonit način ograniči polje istraživanja; drugo, istraživanje se može u željenom pravcu usmeriti i kontrolisati; treće, u toku preslikavanja pojava iz najrazličitijih naučnih domena na jedan i isti *m*, dobijaju se rezultati koji se međusobno mogu upoređivati i vrednovati prema jedinstvenim naučnim kriterijumima. To bi, u stvari, otvorilo toliko dugo već priželjkivan put ka idealnoj komunikaciji među naučnim granama. Nema sumnje da su u svemu ovome značajnu ulogu odigrale kibernetičke ideje. — Uticaj → **kibernetike** nije ostao, kao što je poznato, u granicama tačnih i tehničkih nauka, nego se odmah proširio i na humanističke. Uostalom, ako ćemo suditi po ranim kibernetičkim idejama P. Florenskog i po celovitome programu koji je prvi put uobličio N. Viner, kibernetika je ponikla i iz težnje da se istraživanja i znanja iz svih oblasti ljudske kulture objedine u obuhvatan i jedinstven naučni obrazac. To nije, kako se ponekad misli, saradnja između nauka, tzv. interdisciplinarna saradnja; to je pokušaj da se izgradi jedinstvena Nauka, kojoj bi pojedinačne nauke bile potčinjene kao opštoj i hijerarhijski višoj teoriji. Zato se u naše vreme toliko pažnje udjeljuje epistemologiji. I tu je zapravo izvor poplave novoskovanih termina s prefiksom »meta«: opis — metaopis, jezik—metajezik, tekst—metatekst, nauka — metanauka itd. (v. → **meta-**

**jezik**). Može se reći da se uz svaki nivo u tradicionalnome naučnom sistemu sada dodaje po jedan hijerarhijski viši parnjak. Pa i sam naučni sistem dobija svog parnjaka u metasistemu. Opšta kibernetička teorija očigledno želi da zauzme ovo potonje mesto. — Lingvistika je iz nekoliko objašnjivih razloga pre no nauka o književnosti bila u stanju da se manje—više uspešno koristi nekim univerzalizovanim naučnim *m*. Posle toga, i pod znatnim lingvističkim uticajem, usledili su slični pokušaji u nauci o književnosti. Ali su rezultati, u celini gledano, u proučavanju književnosti toliko bili ispod početnih očekivanja da su u nekim slučajevima čak više štete no koristi doneli samoj zamisli o zasnovanju nauke o književnosti na strožim naučnim osnovama. Pri tome treba imati u vidu da su univerzalizovani naučni *m*, u visokoj meri apstraktni, pa je opis književnoga teksta koji se na ovaj način dobija nužno ograničen, delimičan i sadržajno siromašan. Samo za sebe uzeto, to ne može biti nedostatak ako već želimo naučno da opišemo književne tekstove. To je, u stvari, nedostatak samo u očima onih koji ili ne znaju, ili ne znaju da ne znaju, šta je naučni opis ili drže da se književni tekst ne sme i ne može naučno opisivati. — Pravi pak nedostatak druge je vrste i mnogo je dublji. O tome se može zaključivati već na osnovu same činjenice da su isti opisi, i to prema dosta strogim analitičkim procedurama, dali zanimljive rezultate kad su primenjivani na stih, bolje reći na njegovu ritmičku strukturu. Jer je priroda ritmičke strukture u načelu razjašnjena, tj. mogu se razlikovati osnovni ritmotvorni činioci i načela konstruisanja ritmičkoga niza, a to je već onaj neophodan minimum bez koga se književna pojava ili proces ne može podvrgnuti uspešnoj naučnoj analizi. A takav minimum ne postoji kad je u pitanju književni tekst (→ **tekst**), jer se ne zna šta je on zapravo, kakve je prirode i kakvu funkciju (ili funkcije) ima u kulturi. U tome je osnovni razlog što su mnogi pokušaji »matematizacije« i »kibernetizacije« nauke o književnosti ostali na pola puta, sa nedovoljno jasnim ciljevima i nedovoljno određenim zaključcima. — Moglo bi se reći da je do neuspeha došlo zbog narušavanja redosleda u proučavanju: ono što je prethodno valjalo razjasniti uzimano je kao razjašnjeno i poznato. Bolje rečeno, postojalo je i postoji više raznolikih objašnjenja šta je književnost i šta je književni tekst, ali su ona naučno neupotrebljiva. Zbog toga je, po svemu sudeći, bolje odabrati jedan drugačiji put: neke opšte kibernetičke i matematičke ideje

primenjivati na objašnjavanje književnosti kao celovitog sistema, kao i na objašnjavanje prirode književnoga teksta. To se posebno odnosi na ideju o *m.* (ili slici) i o modelovanju (ili preslikavanju) kao opštoj pojavi u ljudskoj kulturi, pa time i u književnosti. Jer se čovek ne služi *m.* samo u nauci, nego u svim kulturnim područjima. Takav opštiji program proučavanja zasnovala je → **semiotika**. — Već u uvodnim tezama za prvi simpozijum koji su sovjetski semiotičari priredili 1962. g. naglašava se: »Kao i ostale nauke koje se graniče s kibernetikom, semiotika ima posla pre svega s modelima, tj. sa slikama prikazanih (modelovanih) objekata, a oni se sastoje od konačnoga broja elemenata i odnosa između tih elemenata«. Između svih ovih *m.* naučni se pre svega odlikuju time što čovek pomoću njih naučno modeluje pojave i procese u svetu. I ni za koga više nije sporno kad se raspravlja o naučnoj slici sveta i o globalnome naučnom modelu sveta. Ali čovek pomoću drugih vrsta *m.* takođe može da izgradi drugačije slike sveta ili globalne njegove *m.* Stoga semiotičari s pravom govore o više *m.* sveta: »Izgradnja modela sveta ostvaruje se pomoću modelativnih semiotičkih sistema koji imaju različit stepen modelativne sposobnosti (tj. različit broj elemenata i odnosa koji odgovaraju elementima i odnosima u modelovanome objektu)«. — Prihvatimo li ovu tvrdnju, moramo prihvatiti i posledice koje iz nje proističu, a one su dalekosežne. Tako npr. moramo prihvatiti postavku da prirodni ljudski jezik kao semiotički sistem takođe služi za modelovanje sveta, tj. u njemu i pomoću njega čovek izgrađuje jedan jezički *m.* sveta. Iako se u istoriji lingvistike o tome raspravljalo u nekoliko navrata, lingvistika ipak nije mogla pomoću svojih naučnih *m.* tako nešto ni da dokaže ni da opovrgne. U još većoj se meri sve ovo odnosi na književnost. Pa ipak se navedena semiotička tvrdnja o tome da svi znakovni sistemi imaju modelativnu sposobnost, i da je mogu imati u različitim stepenu, na jedan način može proveriti, i to pomoću matematičke ideje o preslikavanju skupova, koja je po postanku starija, uz to je apstraktnija i u logičko-naučnom je smislu egzaktnija od navedene semiotičke teze. — Istaknuti srpski matematičar M. Petrović, koji je 30-ih godina ovog veka izgradio samostalnu i tek nedavno u svetu priznatu *teoriju preslikavanja*, polazi od stava koji se nalazi u osnovici moderne matematičke doktrine o modelovanju: »Kad je među sastavcima skupa E i sastavcima skupa E' uspostavljena takva uzajamnost (*correspondance*), stvarna ili konven-

cionalna, da, prema ovoj, svakome od karakterističnih sastavaka *e* prvoga odgovara po jedan određen sastavak *e'* drugoga skupa, smatra se da je skup E, kao *original*, preslikan na skup E' kao njegovu sliku prema ovoj uzajamnosti«. Pošto prirodni jezik predstavlja sistem koji se sastoji od skupa znakova i skupa pravila po kojima se ti znakovi upotrebljavaju (→ **znak**), očigledno je da čovek, kad god opisuje svet pomoću jezika, zapravo preslikava svet na taj jezik. Znakovi, u koje uključujemo i pravila po kojima se oni upotrebljavaju, to su *m.* kojima prirodni ljudski jezik raspolaže. Posle toga postaje, razume se, jasno na osnovu čega lingvistička semiotika ovakvu tvrdnju postulira kao već dokazanu. Drugi deo tvrdnje, onaj o različitoj »modelativnoj sposobnosti«, takođe se može proveriti u Petrovićevoj teoriji. On, naime, kaže: »U najvećem broju slučajeva traži se slika skupa E *posmatranog sa jednog određeneog stanovišta G*, a sa takvog stanovišta ne moraju biti od interesa svi sastavci skupa«. Upravo »gledište G« i određuje ono što je nazvano »modelativna sposobnost«, tj. koji će elementi i odnosi iz objekta biti preslikani u *m.*, a koji neće. Elementi i odnosi koji se preslikavaju u naučnim *m.* nisu ni po svome broju ni po svojoj prirodi podudarni sa onima koji se preslikavaju u prirodnojezičkim *m.* Kada ne bi bilo tako, tj. kad bi se podudarali, nauka ne bi ni imala potrebu da konstruiše neki svoj poseban, od prirodnoga jezika različit veštački jezik, tj. → **metajezik**. S druge strane, književnost podrazumeva i uključuje prirodnojezičke *m.*, jer je to njen umetnički medijum, ali se može dokazati da se ti *m.* u književnome tekstu uključuju u nove, drugostepene *m.*, koji se mogu opisati kao dinamičke jedinice (→ **znak**). Prema tome, nauka o književnosti već sada može postulirati dvoje: prvo, ono što lingvistička semiotika već postulira kao modelativnu sposobnost prirodnoga jezika i, drugo, da u književnome tekstu postoji naknadno, nadjezičko modelovanje, što dokazuje književna semiotika. — Štaviše, za ovo potonje možemo naći proveru i potvrdu takođe kod matematičara M. Petrovića. On je verovatno jedini među matematičarima preslikavanje u isti mah tumačio i na teorijskoj ravni i prema oblicima u kojima se ono pojavljuje u ljudskoj kulturi, pri čemu je osnovni ili polazni oblik nalazio u jezičkim tropima. Držao je da tropi odgovaraju »neodoljivoj potrebi duha, koja se ispoljava u svim fazama razvića svesti«, a razgraničio je tri oblasti preslikavanja: preslikavanje u obično-

me životu, preslikavanje u poeziji i preslikavanje u nauci. S tačke gledišta semiotike kulture, razumljivo je zašto se prvi oblik preslikavanja (modelovanja) zapaža u tropima ili, tačnije rečeno, u širokoj pojavi koja se zove metalogija nasuprot autologiji. Jer prirodni jezik ima u kulturi položaj prvostepenog ili primarnog znakovnog sistema (→ **semiotika**), pa preslikavanje koje pomoću njega obavljamo ne osećamo zato što je to sam osnov naše kulture. Drugim rečima: dok smo u svojoj kulturi, mi je ne možemo sagledavati kao celinu, nego zapažamo samo ono što se u njoj dešava. Prva pak ravan preslikavanja koju neposredno osećamo, prvi put kad u odnosu na prirodni jezik možemo s pravom kao njegovu korisnicu reći »meta«, to je kad sa autologijske predčmo na metalogijsku upotrebu. Zato se tropi ili metalogija mogu odrediti kao donja granica književnosti. — Gornju granicu postavlja naučno preslikavanje, koje je u Petrovićevoj matematičkoj teoriji označeno kao trenutak kad se pojavljuje »apstraktan tip činjenica, u kome sastavci gube svako specifično konkretno značenje i svode se na nešto opšte i apstraktno, što se može vezati za najraznovrsnije objekte, bez obzira na konkretnu prirodu stvari, a da pri tome zadrže u sebi mogućnost za pozitivne logičke dedukcije i predviđanja«. Prema tome, razmak od primarne, autologijske upotrebe jezičkih znakova do osamostaljene logičko-naučne manipulacije njima (»bez obzira na konkretnu prirodu stvari«) može se nazvati semiotičkim prostorom u kome se književnost pojavljuje. Ograničavanje ovakvog prostora prvi je uslov za razumevanje prirode i funkcije književnog teksta. Jer je prirodnojezički sistem očigledno tako organizovan da se pomoću neposrednoga ili doslovnog značenja znakova na jedan način opisuje svet (što se može nazvati *autologijska ravan opisivanja*), a čim se znakovi, i to svi znakovi u načelu, od najmanjeg do najvećeg, počnu da upotrebljavaju u novome, prenosnom značenju, iskršava mogućnost za još jednu, višu ravan opisivanja (ona se može nazvati *metalogijska ravan opisivanja*). To i jeste minimum neophodan da se književni tekst pojavi, budući da on kao naknadna i srazmerno zatvorena celina mora imati zaseban početak i kraj, a to je moguće samo ako postoje dve različite ravni opisivanja, pa se s jedne može prelaziti na onu drugu (→ **tekst**). — Ako se već može dokazati da svaki jezički tekst nastaje kao opisivanje koje je u suštini preslikavanje sveta na prirodnojezički sistem, onda se za književnost može reći da podrazumeva postojanje dve

mogućnosti preslikavanja, tj. autologijsku i metalogijsku, koje prirodni jezik sadrži i stavlja ih na raspolaganje književnoj umetnosti. Osim toga, on je književnoj umetnosti stavio na raspolaganje minimalne, doduše okamenete tekstove u vidu govornih klišeja, ali su to ipak praobrasci književnih struktura (→ **tekst**). I ako od njih budemo polazili, staćemo na čvršću tačku sa koje se može predložiti jedno od mogućih tumačenja unutarnjeg i elementarnog sklopa književnog teksta. U tom slučaju ne bi bilo odveć teško ili nemoguće da se поближе odrede i razjasne mnoga osnovna, a još nerasvetljena svojstva književnoumetničkih *m*. A rasvetljavati ih možemo onako kako je već nagovešteno: pomoću apstraktnih naučnih *m*. ili, kako M. Petrović kaže, pomoću apstraktnog tipa činjenica koje zadržavaju mogućnost za pozitivne logičke dedukcije i predviđanja (→ **metajezik**).

Lit.: M. Petrović, *Fenomenološko preslikavanje*, 1933; M. Petrović, *Metafore i alegorije*, 1967; *Симпозиум по структурному изучению знаковых систем*, 1962; A. Зализняк, В. Иванов, В. Топоров, «О возможности структурно-типологического изучения некоторых моделирующих семиотических систем», *Структурно-типологические исследования*, 1962; И. Ревзин, *Модели языка*, 1962; M. Blacke, *Models and Metaphors*, 1962; M. Koen, E. Neigel, *Uvod u logiku i naučni metod*, 1965; В. Штофф, *Моделирование и философия*, 1965; В. Иванов, В. Топоров, *Славянские языковые моделирующие семиотические системы*, 1965; J. Kurylowics, «Metaphor and Metonymy in Linguistics», *Zagadnienia rodzajów literackich*, t. 9, 1966; R. Bugarski, «Metafore i modeli u lingvistici», u *Jezik i lingvistika*, 1972; K. Popper, *Logika naučnog otkrića*, 1973; K. Eimermacher, «Opaske o pojmu modela u znanosti o književnosti», *Umjetnost riječi*, 1973, br. 4; Т. Цивьян, «О некоторых способах отражения в языке оппозиции внутренней/внешней», *Структурно-типологические исследования в области драматике славянских языков*, 1973; В. Li Vorf, *Jezik, misao i stvarnost*, 1979 (prev.). N.P.

**MODERNA** — Kao reakcija na pozitivizam i na realističko-naturalističku doktrinu u umjetnosti, koncem 19. st. javlja se u Evropi idealistička i metafizička filozofija i moderna umjetnost neoromantičnog karaktera, što se iskazuje u različitim pokretima, školama i strujama. Kao pokret, *m*. nije jedinstvena; različito je idejno, estetski i nacionalno obilježena. Termin »Die Moderne« prvi je put upotrijebljen osamdesetih godina u Njemačkoj, kao oznaka realističkog programa mladih. Tako H. Bar, u Beču 1891, ustaje protiv naturalizma, propagirajući individualizam i »umjetnost dušek«. U Francuskoj je *m*. dekadentno-simbolističkog smjera, u sjevernim zemljama

naglašeni su psihologizam, unutrašnje i dijabolično-mistično, dok češki modernisti traže jake ličnosti i »unutarnju istinu«. U isto vrijeme i s ovim u vezi, poglavito za likovne umjetnosti, karakteristična je → **secesija**. Zajednička je značajka modernističkih pokreta na prijelazu stoljeća: disharmonični senzibilitet, duhovni kontekst klonuća i individualizam, bježanje od puke realnosti i pesimistička nagnuća, obraćanje unutrašnjem čovjekovu životu, isticanje osjećajnosti, subjektivnosti i iracionalnog, traženje svega novog, što se stvaralački realizira kao novi senzibilitet izražen novim umjetničkim sredstvima i oblicima, u bogatstvu izražajnih formi i raznovrsnosti motivsko-stilskih obilježja. Na prijelazu stoljeća i jugoslav. književnosti zahvaća nemir i preporod. Kao izraz nacionalnih socijalno-kulturnih uvjeta i kao odjek i utjecaj evropskih modernih kretanja, hrv., slov., i srp. *m.* stoje u kontekstu evropskih modernističkih gibanja, ali se specifično i različito iskazuju. Razdoblje *m.* nije u tim književnostima jedinstveno, jer se, usljed atipičnosti razvitka, s *m.* sustižu i romantičarski izdanci i snažni tokovi realizma. Pri tome *m.* ipak ima neke zajedničke nazivnike. Kritički određena prema književnoj tradiciji, naša *m.* znači prije svega »zaokret prema Evropi« (A. Barac). U njoj divergiraju različiti utjecaji: → **dekadencija**, **parnas** (→ **parnasovci**), → **simbolizam**, → **secesija**, → **psihologizam** itd., i razni istaknuti evropski duhovi — od Bara, Brandesa i Baresa, preko Masarika i Brintjera, do Dostojevskog, Meterlinka i Pšibiševskog. U cjelini jugoslav. *m.* predstavljaju novo razdoblje u razvitku nacionalnih književnosti: proširivanje vidika, otkriće novog, unutrašnjeg, psihološkog, oslobađanje pjesničkog izraza i prevlast estetičko-književnih kriterija vrednovanja. Hrvatska *m.* kao pokret ne traje dulje od 1897. do 1903. (po M. Marjanoviću), a karakterizira je programsko-kritička aktivnost, mnoštvo časopisa i heterogenost utjecaja i ideja. Primjetne su dvije različite orijentacije: praška — naprednjačka, socijalno-politička, realistička (časopis *Hrvatska misao* 1897), što stoji pod dojmom Masarikovih nazora i traži angažiranu književnost, i bečko-zagrebačka (časopis *Mladost*, 1898, *Hrvatski salon*, *Život*, 1900/1) — artistska, modernistička, dekadentno-secesionistička, simbolističko-impresionistička, sva u znaku zapadnih duhovnih strujanja ka slobodi stvaranja, formalno izražajnoj perfekciji i čistoj nezavisnoj umjetnosti. Zajedničko im je nezadovoljstvo starim i skučenim društvenim i književnim oblicima (poznati sukob Starih i Mladih), težnja za poli-

tičkim i umjetničkim oslobođenjem, sloboda stvaranja i pomak ka subjektivno unutarnjem, tako da umjetnik daje »pečat svoje osobe« (M. Dežman). Za kritiku hrv. *m.* (Dežman-Ivanov, Marjanović, Nehajev i dr.) osnovna je značajka isticanje estetičkog kriterija, za poeziju (Bogović, Nazor, Vidrić, Domjanić) — prekid s tradicionalnom rodoljubno-retoričkom manirom, razvoj poetskog izraza i senzibiliteta, artizam i pojava slobodnog stiha; dok proza *m.*, usporedo sa realističkom strujom, prelazi s regionalno-folklornih i socijalno-društvenih kompozicija na psihološku analizu i simbolističke oblike. Iako nije neposredni pripadnik pokreta hrv. *m.*, čak se prema mladima odnosi kritički, A. G. Matoš je najpotpunija realizacija težnji *m.* i u kritici, i u poeziji, i u prozi, sažimajući i izražavajući osnovne porive mladih: evropeizaciju, slobodu stvaranja, nacionalni osjećaj i artizam. U cjelini, književno povijesno razdoblje hrv. *m.* traje sve do 1910, odnosno 1914, kada se — u okrilju *m.* — javljaju nove struje i težnje, koje će se realizirati u kasnijim modernističkim nastojanjima → **ekspresionizma**. Slov. *m.* u užem smislu traje od 1896—8. i od 1914—18. Njen je izraziti početak obilježen 1899, kada izlaze modernističke knjige pjesama: Cankareva *Erotika* i Čaša *opojnosti* O. Župančiča, a manifestira se i u poeziji rano preminulih pjesnika D. Ketteja i J. Murna Aleksandrova kao slov. književni simbolizam i pjesnički impresionizam. I slov. je *m.* plod nezadovoljstva društveno-kulturnim okolnostima, i reakcija je na naturalističko-objektivne i utilitarističke i katoličke dogme u Sloveniji. U obrani svoje pjesničke i ljudske slobode pjesnici slov. *m.* izloženi su snažnom pritisku katoličke reakcije, koja im spaljuje knjige. Upoznavši se u Beču, preko Cankara i drugih, s dekadencijom, secesijom i simbolizmom, slov. *m.* preuzima od njih način izražavanja i stil, dajući vlastitu osjećajnost i tematiku u skladu sa vlastitom književnom tradicijom. Pjesnici uskoro pronalaze izraz jedinstva vlastite osjećajnosti i društvene angažiranosti (Cankar), dostižući zrelost *m.* (Župančič), da bi je produžili u ekspresionistički i simbolistički pjesnički izraz (Gradnik), psihološku prozu (Izidor Cankar, Pregelj, Bevk) i kritičku zrelost (I. Prijatelj). Osnovni su časopisi toga razdoblja u Sloveniji »Ljubljanski zvon« i tradicionalni »Dom in svet«, koji predstavljaju izlaženje i tokom 20. st. Za preokret u srp. književnosti, u poeziji prvenstveno, nije toliko, kao u hrv. i slov. književnosti, uobičajen naziv — *m.*, prvo — zbog prisustva fr. umjesto njem. utjecaja, i drugo — što taj



preokret nije bio toliko buran, programski deklarativan, polemičan i divergentan kao u hrv. književnosti, gdje *m.* nije značila određeni književni pravac, već niz orijentacija i stilova. Bez većih potresa i sukoba, najavljena od V. Ilića, srp. je poezija krajem 19. i početkom 20. st. oplodena utjecajem parnasovaca i simbolista, poglavito u smislu sklada vezane forme, mirnog i formalno ugladenog načina izražavanja, slikovne i muzičke harmonije i duhovnog aristokratizma. Nosioci i vrhunci srp. *m.*, koja je prije stil, škola, negoli pokret, jesu: Dučić, Rakić, Pandurović i Dis, M. Bojić, S. Luković i dr. Medusobno različiti, ideolozi i kritičari ovoga razdoblja jesu B. Popović i J. Skerlić, a centralni časopis *Srpski književni glasnik* (1901--14). U parnasovačko-simbolističkoj formi izražene su bodlerovske teme prolaznosti, pesimizma i smrti, vlastitog doživljaja i nemira, da bi pod utjecajem društvenih kretanja (balkanski ratovi) i autoriteta Skerličeve kritike koncem razdoblja došlo do izražaja i nacionalne društveno-aktivističke teme. U Disovim najboljim pjesmama slutnje, sna i nagovještaja otvoreno je bogato polazište za srp. modernističku, i suvremenu, poeziju, koja kritički odbacuje akademizam i stilske kalupe *m.* Skerličeva anatema pesimizma i »lažnog modernizma« iskazana je s pozicija zdrave, društveno korisne i napredne literature, i znači nesporazum s vitalnom strujom poezije srp. *m.* Po intencijama kritičkog metoda B. Popović je prvi teoretičar srp. *m.*, koji ističe estetski karakter i književnu formu u prvi plan, pa nalazi u Dučiću literarni ideal po fr. uzoru. Artistički usmjerena, s prevagom pesimističkih raspoloženja, srp. je *m.* donijela nove sadržaje, novi izraz i stilske nazore, i obogatila tako srp. najnoviju književnost. Divergentna, nejedinstvena, često protivrječna, *m.* se u evropskim i jugoslav. relacijama različito manifestirala. Za naše je književnosti osobito značajna zbog upoznavanja sa Evropom, zbog smanjenja povijesnog zakašnjenja i zbog duhovnog, književnog i jezičkog razvitka. U cjelini, *m.* znači nemir, traženje i prevrat u osjećajnosti i izrazu, objektivaciju i najavu novih stilskih putova i oblika, no više difuzno otvaranje nego sintezu.

Lit.: I. Pilar, *Zagrebački literarni pokret*, 1903; J. Regali, »Slovenska Moderna«, *Savremeničnik*, 1907; J. Skerlić, *Istorijski pregled srpske književnosti*, 1914; M. Žun, »Naša moderna«, *Jugoslavanski učiteljski list*, 1919; V. Lunaček, »Bilansa Hrvatske Moderne«, *Savremeničnik*, 1923; J. Bogner, »Srpska Moderna«, *Savremeničnik*, 1929; J. Bogner, »Hrvatska Moderna«, *Književnik*, 1930; Polemika oko »Hrvatske Moderne«, M. Savković, *Jugoslavenska*

*književnost*, I—III, 1938; M. Marjanović, *Hrvatska moderna*, I—II, 1951; A. Barac, *Jugoslavenska književnost*, 1954; J. Skerlić, *Pisci i knjige*, I—IV, 1956; V. Pavletić, *Hrvatska moderna*, 1960; Z. Gavrilović, *Srpska moderna*, 1960; J. Mahnič, *Zgodovina slovenskega slovstva*, V, 1964; *Panorama hrvatske književnosti XX stoljeća*, 1965; M. Šicel, *Pregled novije hrvatske književnosti*, 1966; T. Ujević, »Studija o A. G. Matošu«, *Sabrana djela*, XVI, 1967; 3. Гаврилович, *Ог Војскава го Дуца*, 1958; H. Friedrich, *Struktura moderne lirike*, 1969 (prev.); F. Zadavec, *Zgodovina slovenskega slovstva*, V, 1970; N. Košutić-Brozović, »Evropski okvir hrvatske Moderne«, *Hrvatska književnost prema evropskim književnostima*, 1970; M. Bradbury, *Modernism 1890—1930*, M.L.

**MODERNIZAM** — I. Pojava usklađivanja određenih fenomena sa duhom vremena i zahtevima mode. Termin je nastao prvobitno u teologiji i filozofiji i označavao pojavu kritike crkvenih kanona i moralnih propisa. Oznaka koja se, s jedne strane, poistovećuje u umetničkim i literarnim tendencijama kao izraz za savremene pojave, a, s druge strane, želi da u tim pojavama istakne ono što je upravo savremeno, što prevazilazi tradiciju i sa sobom donosi inovacije. U tom smislu izraz je preuzet iz fr. jezika, pa je u nem. literaturi dobio konkretnije oblike pod oznakom »die Moderne« (→ **Moderna**) za nastojanja koja se javljaju pri kraju 19. st., uglavnom sa naturalizmom. U ovom smislu termin je možda još izrazitije prisutan u slovenskim književnostima. Jasne konture »modernismo« ima i u književnosti Latinske Amerike. Ipak, u okviru svetske književnosti, u svojoj neodređenosti, javlja se čas kao oznaka za → **naturalizam**, čas za → **dekadencu**, → **impresionizam**, → **simbolizam**, → **futurizam**, → **dadaizam**, → **ekspresionizam**, → **neoromantizam**, → **nadrealizam**, → **egzistencijalizam**. Iako je pojam *m.* vrlo dinamičan i relativan, u našoj nauci o književnosti ustalilo se mišljenje da se modernističke tendencije javljaju početkom 20. veka. Dok u srpskoj poeziji ovoga doba postoje dve struje: parnasovsko-simbolistička ili estetsička (Dučić, Rakić) i rodoljubivo-aktivistička (Šantić, V. Petrović), dotle u pripovedačkoj prozi počinju da se naslućuju moderne tendencije (»Nemirne duše« S. Matavulja). Pred prvi svetski rat dominira antipozitivistička i anti-racionalistička koncepcija umetnosti i posebno poezije (Dis, Pandurović), koja nagoveštava pojavu ekspresionizma. Posle prvog svetskog rata, najizrazitiji nosioci avangardnih tendencija bili su Vinaver, R. Petrović, Andrić i Crnjanski. U hrvatskoj književnosti termin »Moderna« upotrebljava se za skup različitih

stilskih orijentacija krajem 19. i početkom 20. veka: impresionističkih, simbolističkih, secesionističkih, postrealističkih, naturalističkih. → **Secesija**, početkom 20. v. (V. Vidrić, M. Begović, D. Domjanić, V. Nazor) počinje da se raspada, a nosioci novih tendencija su: najdinamičniji prozni pisac i pesnik »moderne« A. G. Matoš, zatim, F. Galović, J. Polić Kamov, M. Nehajev, U. Donadini. Najznačajniji predstavnici → **avangarde** oko prvog svetskog rata, koja prethodi ekspresionizmu, jesu: A. B. Šimić, Krleža, Ujević i Cesarec. U slovenačkoj književnosti, krajem 19. v., posredstvom H. Bara, koji je moderna francuska strujanja prenosio u Nemačku i Austriju, javljaju se elementi moderne u delima Cankara i Župančiča.

Lit.: H. Bahr, *Zur Kritik der Moderne*, 1890; *Aspekte der Modernität*, ed. H. Steffen, 1965; *Hrvatska moderna; kritika i književnu povijest*, ed. M. Štecl, 1975; *Modernism 1890–1930*, ed. M. Bradbury, 1976; A. Flaker, *Stilske formacije*, 1976; M. Štecl, »Specifična obilježja književnosti moderne«, *Hrvatska književnost u evropskom kontekstu*, 1978; R. Vučković, »Škerlić i avangarda«, *Jovan Škerlić u srpskoj književnosti*, ed. P. Palavestra, 1980; R. Blanco Fombona, *El Modernismo*, 1929; P. Henríquez-Ureña, *Literary Currents in Hispanic America*, 1945; R. A. Arrieta, *Introducción al modernismo literario*, 1956; M. Henríquez-Ureña, *Historia del modernismo*, 1962<sup>2</sup>; R. Gullón, *Direcciones del modernismo*, 1963; R. Ferreres, *Los límites del modernismo*, 1964. Z.K.

– 2. Književni pokret (šp. *modernismo*) nastao u Hispanskoj Americi, pod istovremenim uticajem francuskih romantičara, parnasovaca i simbolista. Predstavljao je reakciju na → **realizam**, → **naturalizam** i → **kostumbrizam**. Modernisti su se zalagali za afirmaciju umetničkog subjektivizma, stvaralačke slobode, duha aristokratizma, kulta lepote. *M.* je korenito – tematski, jezički i formalno – obnovio kako poeziju tako i prozu na španskom jeziku. Začetnik i najznačajniji predstavnik *m.* je nikaragvanski pesnik R. Darío; objavljivanje njegove knjige *Azul*, 1888, smatra se kao datum pojave *m.* *M.* je vladajući književni pokret u hispanoameričkim zemljama i u Španiji negde do dvadesetih godina ovog veka. Najznačajniji predstavnici u Hispanskoj Americi: H. del Kasal, Gutijeres Nahera, H. A. Silva; u Španiji: M. Maçado, R. de Valje-Inklan, F. Viljaespesa.

Lit.: G. Díaz-Plaja, *Modernismo frente a noventa y ocho*, 1951; M. Henríquez-Ureña, *Breve historia del modernismo*, 1962; R. Gullón, *Direcciones del modernismo*, 1963; R. Ferreres, *Los límites del modernismo y del 98*, 1964; P. Salinas, *La poesía de Rubén Darío*, 1968; H. Castillo (selección), *Estudios*

*críticos sobre el modernismo*, 1968; C. Martín, *América en Rubén Darío*, 1972; S. Yurkievich, *Celebración del modernismo*, 1976. Lj.S.

**MODERNO** (nlat. *modernus*) – Kao pojam prvi put se pojavio kod Kasiodora u 6. v. da obeleži neku novu i skorašnju pojavu. *M.* je termin kojim se obeležava ukus, mišljenje i koncepcija jedne epohe, nasuprot prethodne ili prethodnih epoha. U ovom značenju nije vremenski i istorijski određena kategorija, već se upotrebljava kao oznaka različitih pojava iz različitih stilskih i književno-istorijskih perioda. Gotika je moderna u odnosu na romaniku, za Fridriha Šlegela umetnost romantizma je moderna umetnost, a za Madam de Stał moderni su mitovi koje obrađuje Volter, itd. – U drugoj polovini 19. v. pojam *m.* gubi svoje prvobitno i vanvremensko značenje i vezuje se za određenu umetničku koncepciju i određeni proces umetničkog razvoja, koji se razlikuje od realističke koncepcije po svom relativizmu, iracionalizmu i liberalizmu. Pod *m.* u ovom značenju podrazumevaju se određeni principi, koji karakterišu, uglavnom, umetnost i književnost 20. v. Po rečima estetičara Tatarkijeviča, to su sledeći principi: umetnost je izražavanje; ona ne mora da se saobražava pravilima; ona je stvaralačka; ona je deo intuicije; u njoj je važna jedino forma; ona nema drugog cilja sem uzbuđivanja; ona je u stanju da po savršenstvu nadmaši prirodu; ona ne podražava prirodu, ona je izobličava i stvara forme koje u njoj ne postoje; njena lepota je subjektivna: apstraktna lepota koju stvara čovek može da nadmaši lepotu organskih formi, i dr. Supr. → **klasično**. V. i. → **modernizam**.

Lit.: W. Tatarkiewicz, *La conception classique et la conception moderne de l'art*, Actes du IV Congrès international d'esthétique, Athènes, 1960; H. Friedrich, *Struktura moderne lirike* (prevod) 1969. B.Mi.

**MODULACIJA** (lat. *modulatio* – prelazanje s jednog napjeva na drugi, mijenjanje visine tona) – Svako peregibanje glasa, mijenjanje visine jačine, tona ili boje glasa u govoru; zatim i rezultat tog mijenjanja u općoj akustičkoj slici govora. Iraz *m.* služi katkad i za oznaku nekih preinaka u fonetici i sintaksi rečenice. V. i: → **intonacija**, → **govorna melodija**. M.Kr.

**MOLBAN** (stsl. *мольба* – »molepstvijec«) – Naziv liturgijsko-književne celine koja se sastoji od manjih i većih, složenih pesničkih oblika kao što su → **stihire**, → **tropari**, → **kanon**, → **molitve**. Često se ovim terminom

označava → **paraklis**, ali i posebni molbeni tekstovi kao npr. »Molepstviје za despota Stefana« iz početka 15. v.

Lit.: В. Мошин, *Молѣбствѣе о гѣстоту Стефану Лазаревѣу*, ПКЖИФ, 1962, 28; Б. Трифуновић, »Белешке о делима у Србљаку«, *О Србљаку*, 1970. D.B.

**MOLEPSTVIJE** — Crkveno bogosluženje ili »molbeno pjenije« (→ **molban**), kojim se od Boga, Bogorodice, anđela ili svetaca moli za kakvo dobro ili zahvaljuje na primljenom dobru. Molepstviје sa temom zahvaljivanja naziva se *blagodarenje*.

Lit.: Л. Мирковић, *Православна литурѣика*, 2/2, 1967. D.B.

**MOLITVA** — Naziv izrazito lirskog književnog žanra u srednjem veku, sa religioznim sadržajem i motivacijom, u obliku pesničke apostrofe i obraćanja božanskom biću, anđelima i svetim licima kao objektu kulta. U stilističkom pogledu *m.* primenjuje i razvija sve postupke i figure koje pojačavaju ekspresivnost i uvećavaju emotivnu intonaciju molbenog govora; struktura *m.* je po pravilu ritamski organizovana u nizovima jednakosložnih celina ili u pravilnoj shemi naglašanih i nenaglašanih slogova (u gr. tekstovima — čak i u metrički sastavljenim stihovima). Osnovna je shema svake *m.* u pogledu rasporeda sadržaja: najpre zahvaljivanje, zatim ispovedanje svoje grešnosti u osećanju kajanja i skrušenosti, i najzad — sama molba, ekspozicija »iskanja«. Tekst određene *m.* ima u književnom pogledu kanonizovan, ustaljen karakter, ali je sam po sebi osnova za razvijanje molitvene improvizacije, koja prelazi okvire književnog izraza i potvrđuje funkcionalnu liturgijsku vrednost *m.* Otuda *m.* za najraznovrsnije situacije u životu i povodom smrti, kao i ogromna količina *m.* u rukopisnoj tradiciji srednjeg veka. *M.* u poetskom smislu ne treba mešati sa elementima molbe i moljenja, koje sadrži svaki liturgijski pesnički tekst.

Lit.: P. Althaus, *Forschungen zur Gebetsliteratur*, 1966. D.B.

**MOLITVENIK** (prema gr. εὐχολόγιον) — Liturgijska knjiga koja sadrži → **molitve**, bilo kao posebne pesničko-kultne sastave, bilo složene činove i obrede, → **molbane** i → **kanone**. Kada sadrži činove svetih tajni, *m.* se naziva → **trebник**. D.B.

**MOLITVOSLOVLJE** (prema gr. εὐχολογία) — U pravoslavnoj liturgijskoj književnosti naročita vrsta crkvenih činova u kojima crkva

saopštava blagoslov i osvećuje kakav događaj ili predmet. Takvo je *m.*, na primer, osvećenje vode, čin monaškog postriga, opelo i dr.

Lit.: Л. Мирковић, *Православна литурѣика*, 2/2, 1967. D.B.

**MOLOS** → **Stope**

**MOMENAT PREVARENOG OČEKIVANJA**  
→ **Prevareno očekivanje**

**MONOAKCENATSKA RIMA** → **Rima**

**MONODIJA** (gr. μονοδίη od μόνος — jedan, ᾠδή — pesma) — Jednoglasno, solo-pevanje, sa ili bez instrumentalne pratnje. Prvobitno, u strg. lirskoj poeziji, *m.* je označavala pesmu, najčešće → **tužbalicu**, koju je pevao jedan pevač. U antičkoj tragediji, *m.* je, za razliku od → **horske pesme** i → **komosa**, označavala poetski monolog koji je izvodio jedan glumac. (Monologe Edipa i Antigone iz Sofoklovih tragedija možemo, npr. da nazovemo *m.*) Kasnije, *m.* pripada srč. crkvenom pevanju do 11. v., pesničkom stvaralaštvu → **trubadura**, → **žonglera**, → **minezengera**, → **majsterzengera**, i jednoglasnoj narodnoj pesmi svih naroda. Od 16. v. u okviru *m.* razvija se → **kantata** i → **opera**. U eng. poeziji, poetskim delima u elegičnom tonu pesnici često daju naziv *m.* Tako je Milton svoj *Lycidas* nazvao *m.*, a Metju Arnold je jednoj od svojih elegija dao naslov »Thyrsis, A Monody«. S.K — Š.

**MONODRAMA** — 1. Vrsta drame u kojoj je tekst dodeljen samo jednom liku, koji monološki govori svoj tekst. Ovaj naziv se prvi put pojavljuje u Nemačkoj, kada je glumac Brandes između 1775—1780. g. popularizovao kratki komad za jednog glumca ili glumicu, uz pratnju muzike ili hora. *M.* su davane u sklopu predstava sa tri dramska programa, a često i kao adaptirani delovi dužih drama. Na isti način su nastale i → **duodrame** — kratki komadi sa dva lica. U realističkom pozorištu *m.* postaje popularna kao sredstvo psihološke analize (Strindberg, Čehov, O'Nil), a u modernom kao izraz čovekove usamljenosti (Kokto, Beket). — 2. Dramski prikaz jednog lica, u kome su, prema teoriji N. Evrejinova, svi likovi samo projekcija različitih stanja duše glavnog junaka. Tako se u kratkoj *m.* samog Evrejinova (*U kulisama duše*, 1912. g.) smenjuju, suočavaju i sukobljavaju racionalno, sentimentalno i nesvesno čovekovo *Ja*.

Na osnovu ovog teorijskog merila, i Krležina legenda *Sjena* mogla bi se smatrati *m.*

Lit.: H. H. Евреиннов, *Введение в монодраму*, 1909; A. D. Culler, *Monodrama and the Dramatic Monologue*, 1975. → **Dramska književnost**.

M.Mi. — N.K.

**MONOGATARI** (ili **MONOGATARI BUN-GAKU** — jap. — narativna književnost) — Ovaj žanr karakterističan je još u legendarnom dobu kao »pričanje događaja«. U istorijski zabeleženom dobu dobija karakter rimovane poezije ili recitativnih balada. Po sadržaju se ne razlikuje mnogo od evropskog romana a označava literarna dela u širokom smislu, uključujući novelu i romansu. Najstariji *m.* su se zvali *Ko-m.* ili *Mukaši-m.*, koji se dele na *Uta-m.* (narativi u pesmama) i *Cukuri-m.* (komponovani narativi). *Uta-m.* (→ **uta**) se razvila iz legendi i pesama *Waka*, koje su se prenosile usmeno u svakodnevnom životu na dvoru i među aristokracijom. — *Cukura-m.* vodi poreklo od dnevnika i zapisa dvorskih dama i službenika i sastoji se iz prozних zapisa pomešanih sa mnogim poemama *Waka* utkanim u narativ. — Smatra se da je predak svih *m.* bio *Taketori-m.* (887), ali najčuveniji od svih je *Gendji-m.* (*Legende Princa Gendji-ja*), koji je sastavila dvorska dama Murasaki Siki-bu. To delo predstavlja jedan od najslikovitijih dokumenata života plemića i svih dvorskih ličnosti u Heijan Eri (794–1192). — Sledeći uslovi su uticali na *m.* književnost da se razvije u punom cvatu u X veku za vreme Heijan Ere: 1) Uticaj kineskih legenda iz doba T'ang i Sung kulture; 2) Uticaj najstarijih legenda iz antičkog doba jap. kulture; 3) Razvoj svih kulturnih grana u mirnodopskom cvatu za vreme Heijan Ere, pogotovu na dvoru. Za vreme Kamakura Ere (1192–1333) razvio se žanr tzv. *Giko-m.* (*Pseudo-m.*), a docnije su se razvili i sledeći žanrovi: *Rekiši-m.* (Istorijski *m.*), kao na primer: *Ōkagami* (Veliko ogleđalo) i *Eiga-m.* (m. herojstva i slave). *Gunki-m.* (Ratni *m.*), kao na primer: *Heike-m.* (m. o ratovima Minamoto i Taira klanova), *Secuwa-m.* (Legendarni *m.*), kao na primer, *Udji Sūi m.*, itd.

Lit.: Edwin O. Reischman, Joseph K. Yamagawa, *Translations from early Japanese Literature*, 1915; *The Tale of Genji*, 1935. D.R.

**MONOGRAFIJA** (gr. μόνος -- sam, jedini, γράφειν -- pisati) -- Iscrpno naučno-istraživačko delo o pojedinim problemima, ličnostima ili predmetima. Monografiju odlikuje usredsređenost na najesenijalnije vidove predmeta. Primer: *Milovan Vidaković* od Pavla Popovića; *Omladina i njena književnost* od

Jovana Skerlića; *Istorijski roman* od Đ. Lukača. L.J.

**MONOLOG** (gr. μόνος — sam, jedan — λόγος — reč, govor) — Oblik prikazivanja dramske radnje u kojem se jedna ličnost ne obraća drugoj ličnosti već sebi, odnosno publici. To je naročiti oblik → **dijaloga** u jednoj ličnosti, kada ta ličnost otkriva dva u sebi suprotna glasa, jedan za i drugi protiv nečega. Dramski monolog je, u suštini, oblik naprnutog dijaloga s izostavljenim → **replikama**, u kome se emocionalno bogatstvo dijaloškog govora postiže čestom upotrebom upitnih i uzvičnih rečenica, i retorskim govornim figurama. U razvoju dramske književnosti *m.* je stariji strukturalni elemenat od dijaloga, jer se dramska radnja razvila iz → **hora**, koji je u početku imao monološki karakter. Međutim, u klasičnoj grčkoj tragediji nemamo još pravi *m.* u formi ispovesti, jer je na sceni konstantno prisutan hor. U ovoj fazi razvoja drame *m.* se svodi na duži govor koji hor tumači. Tek u srednjovekovnim → **moralitetima** i u → **elizabethinskoj drami** javlja se oblik ispovednog *m.* upućenog gledaocima, koji je, po svom smislu, poverljiv razgovor ličnosti sa samom sobom, bez ikakvih svedoka. Otada *m.* postaje izraziti elemenat unutrašnje dramske radnje, a u doba fr. → **klasicizma** postaje čak pretežniji od dijaloga. U 18. v. *m.* je odbačen kao neprirodan, da bi od romantizma ponovo ušao u dramsku književnost. Prema funkciji u strukturi drame većina autora razlikuje tri tipa monologa: *pripovedački (epski)*, ili, kako ga neki nazivaju, *tehnički m.*, pomoću koga konkretan lik, koji često nema druge funkcije u dramskoj radnji (npr. glasnik u antičkoj tragediji), pripoveda ostalim licima i gledaocima ili samo gledaocima o događajima koji su se desili izvan scene, a relevantni su za zbivanja na njoj (npr. monolog glasnika u I. pojavi III čina Eshilovog *Agamemnona*); *lirski m.* koji služi za izražavanje osećanja probudena dramskim situacijama (npr. Hamletov monolog u I. pojavi V čina); i *dramski m.*, u kome ličnosti izražavaju svoju unutrašnju borbu koja je u direktnoj vezi s osnovnim dramskim sukobom (npr. Hamletov monolog u I. pojavi III čina). Ovaj poslednji tip *m.* u suštini je najtipičnija forma unutrašnjeg dijaloga — razgovora sa samim sobom. Pored *lirskog m.* neki autori posebno izdvajaju *refleksivni m.*, u kome ličnost pod uticajem konkretne dramske situacije iznosi svoja razmišljanja o životu. Najveći pesnik *m.* u svetskoj književnosti je Šekspir, a kod nas L. Kostić.

Lit.: E. Ermatinger, *Das dichterische Kunstwerk*, 1923; V. Kralj, *Uvod u dramaturgiju*, 1966; V. V. Vinogradov, *Stilistika i poetika*, 1971 (prev.); B. B. Томашевски, *Теорија књижевности*, 1972 (prev.); F. B. Carleton, *The Dramatic Monologue*, 1977.

P.L.

**MONOMETAR** (gr. μονόμετρος — iz jedne mere) — U antičkoj metrici mera i stih od dve → **stope**, npr. trohejski *m.*: — U—U. Razlikuje se od savremenog termina → **monometričan**.  
Ž.R.

**MONOMETRIČAN** (gr. μόνος — jedan i μέτρον — mera) — Pjesma ili strofa čiji svi stihovi imaju isti → **metar** (npr. trohejski) ili isti → **razmer** (npr. petostopni ili petoiktusni trohej). Stihovi u → **silabičkoj versifikaciji** po pravilu su → **izosilabični**, jer imaju isti broj slogova. I srphrv. epske pesme su *m.* jer su ispevane u trohejskom desetercu (»petostopnom« troheju). Sinonim → **izometričan** po nekima se odnosi samo na → **kvantitativnu versifikaciju**, u kojoj su stihovi izohroni, sa jednakim trajanjem vremena (jednak broj → **mora**). Suprotan termin za *m.* je → **polimetričan** (v. i. → **polimetrija**).  
Ž.R.

**MONOPODIJA** (gr. μόνος — jedan i πούς — stopa) — U *antičkoj* → **metrici** mera i stih koji se sastoji od jedne → **stope**, npr. trohejske (—U) ili jampske (U—). Zove se i *monometar*, ali to zapravo znači stih od dve stope, tj. jedne → **dipodije**, npr. trohejske (—U/—U).  
Ž.R.

**MONORIMA** (grč. μόνος — jedan i ρυθμός — poseban način proticanja) — Pjesma sa jednom istom → **rimom**. Matošev sonet *Lakrdijaš* i Aragonova pjesma *Oči Elzine* (*Les yeux d'Elsa*) ispevani su u *m.* Tako i Vinaverova pjesma — četvorostih bez naslova, sa daktilskom rimom:

Očajna se mudrost po svetu rastočila,  
Preteška znanja stekla se i sročila,  
Za jadne naše oči, za kukavna očila,  
Stabla se survala, zakukala točila.

Ponekad se i nagomilana rima u jednom delu pesme zove *m.* Kostićeva *Santa Maria della Salute* ima »unisoni« završetak sa istom rimom u devet stihova.  
Ž.R.

**MONOSTIH** (gr. μονόστιχος — jedan stih) — Redak oblik pesme koja se sastoji od jednog stiha. Javlja se u → **epigramu**. Da bi se doživio kao stih, oblik stiha u *m.* treba da ima tradiciju, kako bi se publika navikla na njegovu strukturu. Takav je čuveni *m.* Apoli-

nerov: »Et l'unique cordeau des trompettes marines«. Takve su neke narodne poslovice u trohejskom desetercu, koje narodni pevač uključuje i u pesme: »Nesta blaga, nesta prijatelja« ili: »Zemlja tvrda, a nebo visoko«. Ž.R.

**MONOSTROFA** (od gr. μονόστροφος — jednostrofan) — 1. Pjesma u jednoj → **strofi**, bilo da je reč o stalnim (zatvorenim) oblicima (npr. → **triolet** sa osam stihova; → **tanka** sa pet stihova) ili o pojedinačnim strofama bez unapred utvrđene sheme. Takvi »mali oblici« su veoma raznovrsni, a u najfrekventnije spadaju → **katren** i → **oktava**. U *m.* se ubrajaju i aforistički oblici od dva i više stihova, pa i → **monostih** kao pjesma u jednom stihu. — 2. Po nekima *m.* je pjesma u kojoj sve strofe imaju isti oblik (→ **izostrofičan**), za razliku od »monostrofan«, koji se odnosi na pesmu sa samo jednom strofom.

Lit.: → **Strofa**.

Ž.R.

**MONTAŽA** (fr. *montage* — sastavljanje) — Sastavljanje delova u celinu; izbor, određivanje redosleda i sastavljanje na jedinstvenoj traci scena koje su snimljene za određeni film. U književnosti, sastavljanje naizgled raznorodnih misli i iskaza koji svojim međusobnim odnosima umetnički deluju i služe određenoj umetničkoj svrsi. Takvu funkciju imaju npr. citati Dantevih, Boderovih, Šekspirovih stihova u prizorima koji prikazuju savremeni londonski život u Eliotovoj *Pustoj zemlji*, citati iz novina isprepleteni s doživljajima određenih likova u Dos Pasosovoj *42-oj paraleli*; postupkom *m.* u našoj književnosti često se služi Krlježa, naročito u *Hrvatskoj rapsodiji*, a u novije vreme lep primer *m.* je prvo poglavlje Čosićevih *Deoba*, posebno glas starog letopisca. Istaknut značaj *m.* dobija u tehnici → **unutrašnjeg monologa**, čije umetničko dejstvo i proizilazi iz načina na koji se prepliću raznorodne asocijacije, situacije, doživljaji i događaji, te otud se pod *m.* obično podrazumeva brz redosled raznorodnih scena koje se filmski kontrastiraju, narušavaju hronologiju i stvaraju neku svoju posebnu, dramatičnu umetničku logiku.

Lit.: P. Szondi, *Theorie des modernen Dramas*, 1956; S. Eisenstein, »Methods of Montage«, *Film, Form and the Film Sense*, 1957; H. O. Burger, R. Grimm, *Evokation und Montage*, 1961; B. Днерпов, *Черты поэтики XX века*, 1965; H. Jantz, *Kontrafaktur, Montage, Parodie*, 1966; V. Klotz, *Zitat und Montage in neuerer Literatur und Kunst*, 1976. S.K.

**MORA** (lat. *mora* — zadržavanje, trajanje) — Novovekovni metrički termin (uveo ga je G.

Herman) kojim se obeležava osnovna vremenska vrednost, odnosno najmanja jedinica u kvantitativnoj metrici. Beležiti se znakom (U). Trajanje izgovora jednoga kratkoga sloga iznosi jednu *m.*, a izgovor dugoga sloga dve *m.* Otuda npr. jampska stopa (U-) traje tri more.

Lit.: → **Metrika, antička.**

V.Je.

### MORAL. BASNE → Naravoučenije

**MORALISTIČKI NEDELJNICI (TJEDNICI)** (eng. *moral weeklies*) — Vrsta moralnopoučnog i zabavnog časopisa početkom 18. st. Prvi i najznačajniji su eng. *m. t. (The Tatler 1709–1711, The Spectator 1711/2, The Guardian 1713)* koji se ubrzo prevode i oponašaju diljem Evrope. Naglo širenje i velika omiljenost *m. t.* objašnjiva je njihovom društvenom ulogom, formiranjem svijesti evropske građanske klase. *M. t.* pružaju u literariziranom obliku model novoga čovjeka, etički snažne građanske ličnosti koja već samim postojanjem rječi otbezvređuje društveni ugled rasposanih nosilaca apsolutističke vlasti. Jačanjem građanske klase gube svoj razlog postojanja i trivijaliziraju se. Polovinom 18. st. smjenjuje ih stručni časopis.

Lit.: W. Martens, »Die Botschaft der Tugend«. *Die Aufklärung im Spiegel der deutschen moralischen Wochenschriften.* 1968.

Lj.Sek.

**MORALJET** — Alegorijski komad sa teološko-moralističkom tematikom, u kome su lica personifikacije etičkih kategorija (grehova i vrlina). Takvi komadi, većinom u stihu, bili su rašireni i popularni po celoj Evropi u toku 15. i 16. v. Većinom su anonimni, pisani lošim stihom, umetnički slabi. Imali su neke stalne teme: borbu smrtnih grehova i vrlina za čovečju dušu (*psihomahija*); čovekov put kroz život i neizbežan susret sa smrću (*Igra smrti*). U *m.* je postepeno prodro i elemenat komike (preko Đavola, odnosno Poroka, koji je prikazivan kao komični lik) i satira na svakodnevni život, tako da su *m.*, naročito u Francuskoj, prerasli u satiričnu → **lakrdiju**. *M.* se izgubio krajem 16. v., ali je ostavio ponešto u nasleđe kasnijoj drami: imenovanje lica prema osobinama, lik Poroka kao veselog mangupa, moralne teme. Istorijski, *m.* označava velik korak u pravcu sekularizacije → **religiozne drame** u celoj Evropi.

Lit.: W. Habicht, *Studien zur Dramenform vor Shakespeare.* 1968.

D.P.

**MOTIV** — 1. U narodnoj književnosti, pripovedna jedinica usmenih dela, posebno pri-

povedaka i epskih pesama, koja se najviše prenosi povezana sa drugima. Više motiva obrazuju → **siže**. (V. → **bajka**, → **internacionalni motivi**, → **Intajući motivi**, → **migracija motiva**, → **narodna pripovetka**). — 2. U umetničkoj književnosti, najuža tematska (→ **tema**) jedinica koja se ne može dalje razlagati. To su oni delovi u kojima se opisuje jedan predmet, jedno lice, jedna situacija. Zavisno od žanra, *m.* mogu biti kraći (u → **lirici**) ili duži (u → **drami**, naročito u → **romanu**). Motivi mogu imati različitu funkciju: da pokreću radnju napred (*dinamički m.*), da opišu neku situaciju ili pejzaž (*statički m.*), da upoznaju čitaoce s početnom situacijom (*uvodni m.*; v. i → **ekspozicija**).

Lit.: W. Freedman, *The Literary Motive*, 1970; E. Frenzel, *Motive der Weltliteratur*, 1976.

V.N.—D.Ž.

**MOTIVACIJA** (lat. *motivus* — koji pokreće) — U epskim i dramskim djelima opravdanje postupka nekog lika ili uvođenje novog → **motiva**. U epskim i dramskim strukturama → **fabule** su zasnovane na uzročno-posljedičnim vezama, pa kako djelo mora stvoriti dojam uvjerljivosti, postupci njihovih nosilaca moraju biti *motivirani*, tj. opravdani ili obrazloženi. Kako je → **realizam** naročito naglašavao životnu uvjerljivost književnog djela, a posebno je pažnja posvećivana uvjerljivim motivacijama, razdoblje je njegove prevlasti stvorilo i proširilo ovaj termin. Ovisno o stilu i nazoru o svijetu, pojedini pisci različito motiviraju postupke svojih likova. U usmenoj književnosti i u romantičara često će se postupci likova motivirati djelovanjem vrhunarnih sila (*fantastične motivacije*), realisti najčešće tumače postupke karaktera socijalno-psihološkim motivacijama, a moderna književnost, kao i romantizam, vrlo često izostavljaju motivacije, pa *nemotiviranost* postupaka, koja je u vrijeme realizma smatrana umjetničkim nedostatkom, postaje često odlikom pojedinih autora (Kafka, Jonesko, → **drama apsurd**). U novije vrijeme govorimo i o *m. stila* kao o piščevom postupku kojim želi opravdati uvođenje novog ili neobičnog stila ili motiva. Tako imamo slučajeve *m. stila* »pronadenim rukopisom«, epistolarnim oblicima u pripovjednoj prozi, uvođenjem neobičnog pripovjedača i t.sl.

Lit.: A. Flaker, Z. Škreb, *Stilovi i razdoblja*, 1964.

A.F.

**MOTIVSKA PESMA** — Epska narodna pesma koja nastaje iz → **hroničarske**, pošto se znatno udalji od vremena događaja i prilagodi

starijim pesmama slične sadržine. Pri tom razvoju ona gubi istorijske i geografske pojedivosti, teži ka uopštavanju i usredsređuje pažnju na zanimljivo pripovedanje. U poređenju sa hroničarskom, po pravilu je dužeg obima i veće umetničke vrednosti. Čest primer ovakvog razvoja, zajednički mnogim narodima sveta, jeste pesma o junačkom megdanu.

Lit.: В. Лагковий, *Чланицы из кнѣжественности*, V.N. 1953.

**MOTO** (tal. *motto* — reč, deviza, izreka) — Natpis u stihu ili prozi koji se ispisuje ispred teksta, obično iza naslova dela, poglavlja ili pevanja, a svojim oblikom i sadržinom nagoveštava smisao ili svrhu čitavog teksta na koji se odnosi. *M.* je obično kratka, sažeta misao, → **sentencija**, → **poslovica**, ili, najčešće, navod iz nekog poznatog dela. → **Epigraf**.

Lit.: K. Segermann, *Das Motto in der Lyrik*, SLP. 1976.

**MRTAVNI** (stsl. *мртвѣный* prema gr. *νεκροστροφον*) — Vizantijska liturgijska pesma, po svojoj poetskoj strukturi → **tropar** ili → **stihira**, posvećena molitvi za pokoj duše umrlih, obično u službama subote ili pogreba i poena.

Lit.: Л. Мирковић, *Православна литургија* I, D.B. 1965.

**MUALAKE** (ar. *mu'allaqāt* — obešene) — Najstarija i najpoznatija zbirka starih ar. pesama, koju je sastavio Hamad ar-Ravi u 8. veku. U nju je uključio po jednu kasidu sedmorice proslavljenih predislamskih pesnika: Imrul Kajsja, Tarafe, Zuhejra, Lebida, Amr ibn Kulsuma, Antare i Haris ibn Hiliza. U raznim varijantama zbirke ima i odstupanja u broju pesama kao uostalom i u imenima pesnika. Neke isključuju dva poslednja, a na njihova mesta stavljaju dva takode čuvena pesnika: al-Ašu i Nabigu. Pravi razlog za naslov zbirke nije sasvim izvestan; verovatno je upotrebljen u metaforičkom smislu — »obešene« na početnom mestu, tj. one kaside koje treba »visoko držati« (ceniti), dakle izuzetne. U Evropi se *m.* često prevode još od vremena V. Džounsa i F. Rikerta.

Lit.: A. J. Arberry, *The Seven Odes*, 1957; H. A. R. Gibb, *Arabic Literature*, 1963<sup>2</sup>; G. Wiet, *Introduction à la littérature arabe*, 1966; D. Tanasković, *Arapska poezija*, 1977; И. М. Филыштинский, *Арабская литература в средние века*, 1977.

М.Ђу.

**MUČENIČAN** (stsl. *мученичѣнь* prema gr. *μαρτυρικόν*) — Naziv posebne vrste → **stihire** ili → **tropara**, ispevanih u čast hrišćanskih

mučenika, koji se ne nalaze u sastavu posebne službe mučeniku; imaju ih samo → **oktoih** i → **triiod**.

Lit.: Л. Мирковић, *Православна литургија* I, 1965. D.B.

**MUŠKA RIMA** → **Rima**

**MUŠKI ZAVRŠETAK** → **Klauzula**

**MUVEŠEH** (ar. *muwaššah* — pesma s pojašom, opasana) — Karakterističan oblik špansko-arapske poezije, nastao najkasnije u drugoj polovini 9. veka, u kome se, po prvi put u ar. versifikaciji, pojavljuje prava strofa. Izvorno se peva uz pratnju instrumenta; često je ljubavna pesma, ali su obliku *m.* poznate sve teme tradicionalne ar. poezije. Varira i broj strofa u pesmi (obično ih ipak nema više od pet ili šest) i broj stihova (obično su četiri do šest, ali potpun *m.* u pravilu počinje dvo-stihom koji pesmi zadaje ne samo opšti ton i metar nego i rimu koja se na kraju svih strofa ponavlja); tipična je shema rima *aa bbbau... mnaa*, ali su u granicama opisanog pravila moguće brojne varijante. U poznatim *m.* upotrebljavaju se, rede, nešto modifikovani pravilni arapski metri (→ **aruz**) i, znatno češće, čisti silabički stihovi, ali među istraživačima nema saglasnosti koji je od tih oblika izvoran. U kompoziciji *m.* postoji obično neki prelom, nekad i kontrast, među glavnim delom pesme i završnim stihovima poslednje strofe, koji ponavljaju provodnu rimu pesme a nazivaju se hardža (ar. *harga*, šp. *jarcha*); dok je glavni deo pesme sastavljen književnim arapskim (Jevreji u Španiji sastavljali su ga i starohebrejskim), hardža je u pravilu na lokalnom govornom arapskom, a od kraja četrdesetih godina našeg veka pronašao se izvestan broj *m.* kojima je hardža pesmica na lokalnom romanskom dijalektu. Nalazak ovih pesama — najstarije evropske srednjovekovne lirske poezije na narodnom jeziku — otvorio je na nov način staro pitanje o odnosu ar. i provanalske (i uopšte srednjovekovne evropske) lirske poezije. O karakteru tog odnosa među istraživačima nema saglasnosti (uz verovanje u odlučan uticaj jedne ili druge strane, postoji i tumačenje koje na tlu Španije pretpostavlja postojanje svojevrsne književne simbioze), ali danas prevladava mišljenje da sličnosti nisu samo tipološke. Kao oblik ar. poezije *m.* je prihvaćen i u istočnom arapskom svetu, ali je tamo izgubio spontanost i brzo postao stereotip. Najpoznatiji je pesnik *m.* Ibn Zejdun (1003–1071) iz Kordove. — Nalik je na *m.* po

strukturi strofe i drugi popularan oblik ar. Španije, *zedžel* (ar. *zaġal* — melodija, šp. *zējel*); on je, međutim, čitav na govornom ar. dijalektu, ima obično više strofa, ne koristi se efektom hardže. Živeo je pretežno usmeno, i tako je mogao delovati i na narodnu poeziju hrišćanske Španije, ali se u pisanoj književnosti značajno koristio njime samo jedan važniji pesnik, Ibn Kuzman (1080–1120), i u istočnim arapskim zemljama je redak.

Lit.: A. R. Nykl, *Hispano-Arabic Poetry and Its Relations with the Old Provençal Troubadours*, 1946; S. M. Stern, »Les vers fins en espagnol dans les muwaššahs hispano-hébraïques«, *Al-Andalus*, 1948, 2; P. Le Gentil, *Le virelai et le villancico. Le problème des origines arabes*, 1954; K. Heger, *Die bisher veröffentlichten Harġas und ihre Deutungen*, 1960; H. A. R. Gibb, *Arabic Literature*, 1963<sup>2</sup>; Dž. Vrenan, *Španska književnost*, 1970 (prev.); A. Б. Куделин, »Арабо-испанская строфика как смешанная поэтическая система«, *Типология и взаимосвязи средневековых литератур Востока и Запада*, 1974. M. Du — S. P.

**MUZE** (gr. Μοῦσαι) — Božanske sestre iz mitologije starih Grka, kćeri vrhovnog boga Zeusa i boginje pamćenja Mnemosine. Poznate su i pod imenom *Pijeride*, zato što su rođene u oblasti Pijerija na severnim obroncima Olimpa. Pripadaju nižim božanstvima starih Grka i najčešće se smatraju boginjama nauke i umetnosti. Pored Olimpa, *M.* borave i na planini Helikonu u Beotiji, gde je pronađeno i njihovo svetište sa pozorištem. Broj *M.*, njihova imena i funkcija nisu bili potpuno određeni i jedinstveni u mitološkoj tradiciji. Prvobitno je poštovana jedna ili tri *M.*, a kasnije se obično smatralo da ih ima devet. Njihova imena navodi Hesiod u *Teogoniji*, pozivajući ih da mu daju lovorovu grančicu kao simbol njegovog pesničkog poziva i da ga nadahnu darom za pevanje (→ **nadahnuće**, → **entuzijizam**). Pored Hesioda, i Homer svoju pesničku inspiraciju duguje *M.*; on priziva jednu *M.* na početku *Ilijade* i *Odiseje*, ali kaže da su one na Olimpu zabavljale bogove svojom pesmom, dok je njihov vod Apolon svirao u formingu. On diriguje njihovom pesmom kraj izvora Hipokrene na Helikonu (→ **Pegaz**). Prema smrtnicima, koji bi se s njima nadmetali u pevanju, *M.* su bile nemilosrdne. Tako su tračkom pesniku Tamerisu oduzele vid i sposobnost pevanja, a osvetile su se i Sirenama, koje su, pobeđene, ostale bez krila i survale se u more. Kult *M.* je veoma star i prethodi epskom pesništvu starih Grka. Kasnije taj kult više pripada pesnicima i filozofima nego narodnim verovanjima. U helenističko doba su

*M.* shvatane kao personifikacije najviših intelektualnih i umetničkih delatnosti čovekovih i svaka *M.* je dobila neku specifičnu funkciju: → **Kaliopa**, → **Klio**, → **Euterpa**, → **Talija**, → **Melpomena**, → **Terpsihora**, → **Erato**, → **Polihimnija** i → **Uranija**. Krajem srednjeg veka je oživeala i → **invokacija M.** u pesničkim delima (Dante, Milton). U renesansi i kasnije, sve do najnovijeg doba, *M.* se povremeno javljaju u književnosti kao personifikacija sile koja nadahnjuje pesnike.

Lit.: H. Maehler, *Die Auffassung des Dichterberufs in frühen Griechentum bis zur Zeit Pindars*, 1936; P. Boyancé, *Le culte des Muses chez les philosophes grecs*, 1937; W. F. Otto, *Die Musen und der göttliche Ursprung des Singens und Sagens*, 1956; R. Graves, *The White Goddess*, 1958<sup>3</sup>; A. Kambylis, *Die Dichterweihe und ihre Symbolik*, 1965; E. Bar-meyer, *Die Musen*, 1968. K. M. G.

**MUZIČKA DRAMA** — Oznaka za komade s pevanjem namenjene pozorišnome izvođenju. U njima, za razliku od opere, u kojoj je libreto podređen muzici, prevashodni značaj ima ukupna dramska struktura kao jedinstvo uzajamnog prožimanja i upotpunjavanja muzičkog i književnog elementa. Otuda se i na starogrčku dramu, kao i na ranu operu (16. v.) može gledati kao na *m. d.* Razvitku moderne *m. d.* naročito je doprineo R. Wagner svojim poznatim *m. d. Tristan i Izolda*, *Paršifal* i dr., kao i svojim učenjem o »totalnom umetničkom delu« (Gesamtkunstwerk), koje modifikovano ima snažan odjek u čitavoj Evropi, naročito u ostvarenjima K. Debisija i R. Štrausa. T. V.

**MUZIČKI ROMAN** (fr. *roman musical*) — Roman koji svojom unutrašnjom organizacijom teži za efektima i oponaša prosedee karakteristične za muzičku umetnost. Već i neki romani o muzičarima u 19. v. (npr. *Zvonari* Žorž Sand) nagoveštavaju karakterističnu gradnju i izvesne preokupacije *m. r.* Te preokupacije su takođe vidljive i u → **ritmičkoj prozi** (naročito kod Bodlera) koja, kao i neki vidovi → **simbolizma** u poeziji, podređuje smisao zvuku i ritmu. No začetkom *m. r.* u punijem smislu te reči mogla bi se smatrati, s jedne strane, tek ona dela nekolicine manje značajnih romansijera (K. Mandes, E. Rod) koji pod Vagnerovim uticajem obilnije koriste tehniku → **lajtmotiva**, a s druge, R. Rolanov *Žan Kristof* (1904–1912). U tom delu Rolan, nadahnut Betovenovim likom, u deset tomova opisuje život jednog nem. muzičara, i to na takav način da muzika postaje osnovna koheziona snaga dela: »obilje likova i događaja.



upornu raznolikost protivnosti«, kako kaže Cvajg, ovde »ujedinjuje jedan elemenat: muzika«. U Prustovom *Traganju za izgubljenim vremenom* (1913—1927) lajtmotiv, kao izrazito muzički elemenat ritmičkog ponavljanja, dobija još određeniju kompozicionu funkciju. Okus poznatog »kolačića« podseća Svana na detinjstvo i tako pokreće obrušavanje prošlosti u njegovoj svesti, određujući u isti mah kompozicioni značaj → **asocijacije** i → **retrospekcije** u ovom Prustovom delu. Na sličan način muzička fraza iz Ventejeve sonate »podseća« prvo Svana, a kasnije i Marsela (koji nije samo ljubavnik nego i muzičar) na ljubav, te tako ne samo da asocira te ljubavi u retrospektivi, nego i modulira njihove izraze. Snažno izražene elemente *m. r.* nalazimo i kod A. Žida, O. Hakslija i T. Mana. Tako Žid u *Kovačima lažnog novca* govori o svojoj težnji da ostvari kontrapunktalne odnose između ideja koje bi se ponavljale i varirale u delu: »to bi bilo nešto kao umetnost fuge«. I Haksli u *Kontrapunktu života*, kako sam kaže, teži sličnom cilju »muzikalizacije romana«: »ne kao što su simbolisti radili, podređujući smisao zvuku«, nego »u velikim razmerama, u strukturi«: promenom »štimmunga«, naglim prelazi-

ma, moduliranjem, udvajanjem situacija i karaktera. Manov *Doktor Faustus* je verovatno najizrazitiji i najveći primer *m. r.* u novijoj evropskoj književnosti: on govori o životu jednog muzičara, postupkom → **montaže** unosi u delo čitav niz podataka s područja savremene muzike; štaviše, on pokušava da izrazi muziku rečima, da pretoči, kako kaže V. Žmegač, »muzičke predodžbe u jezičke jedinice« i da svojom strukturom i kompozicijom predstavi »stvaralačku rekapitulaciju muzičke problematike«. Pod *m. r.* podrazumevamo, dakle, ona dela koja najčešće i govore o muzici i muzičarima, a prevashodno ona koja se kompoziciono i strukturalno grade po analogijama s muzičkim strukturama, koristeći naročito variranje i kontrapunktalno vođenje i razvijanje svojih tema, često kombinovano s obilnom upotrebom književnih lajtmotiva.

Lit.: L. Abatangel, *M. Proust et la musique*, 1937; E. K. Brown, *Rhythm in the Novel*, 1950; L. Guichard, *La musique et les lettres en France au temps du wagnerism*, 1963; R. Josimović, *L' esthétique littéraire de Romain Rolland*, 1966; V. Žmegač, *Uloga muzike u stvaralaštvu T. Mana*, 1958; Isti, *Die Musik im Schaffen Thomas Manns*, 1959; T. Adorno, *Filozofija nove muzike*, 1968 (prev.). R.J. — S.K.

# N

## NABRAJANJE → Akumulacija

**NACIONALNA HIMNA** — Svečana pesma koju su neki narod ili država prihvatili za svoj simbol (uz druge simbole: zastavu, grb itd.). Naziv *h.* potiče iz antičke Grčke (gr. ὕμνος — pesma, hvalospev) i odnosi se na hvalospev, koji se pevao u slavu bogova i heroja prilikom prinošenja žrtve (→ **himna**). Krajem 18. st. *h.* preuzima ulogu poetsko-muzičkog simbola političkih pokreta građanske klase («Marseljeza», koja je od borbene pesme marsejskih mornara postala *h.* revolucionarnih masa u Francuskoj revoluciji, kasnije prihvaćena kao *h.* fr. nacije). Primera ovakvog pretvaranja *h.* jednog političkog pokreta u *n. h.* ima i kasnije («Internacionala», *h.* revolucionarnog radničkog pokreta iz 1871, postaje jedno vreme *h.* SSSR). *N. h.* inače najčešće postaju od borbениh pesama nastalih za vreme borbe nekog naroda za svoje oslobođenje. U procesu buđenja nacionalne svesti većina jugoslovenskih naroda imala je svoje *n. h.* Srpska *h.*, prihvaćena za vreme vladе kneza Milana Obrenovića (1872), bila je pesma »Bože pravde«, jedna od numera u dramskoj alegoriji Jovana Đorđevića: *Markova sablja*. Muzičku obradu dao je D. Jenko. Hrv. *h.* »Lijepa naša domovina« od Josipa Runjanina ima kao tekst pesmu Antuna Mihanovića »Hrvatska domovina«. Kompozitor slov. *h.* je opet D. Jenko, a tekst za nju napisao je Simon Jenko. To je *h.* »Naprej, zastave slave«. Sve tri pomenute *h.* ušle su u sastav *n. h.* kraljevine Jugoslavije. I Crna Gora je imala svoju *n. h.* (pesma »Ubavoj nam Crnoj Gorik« od A. Šulca na tekst Jovana Sundečića). Ali je ulogu crnogor-

ske *n. h.* nezvanično igrala pesma knjaza Nikole »Onam', onamo!« U FNRJ i SFRJ se kao državna *h.* peva pesma *Hej, Sloveni*, za koju je tekst napisao Slovak Samo Tomašik, a melodija je poljske *n. h.* Pre nego što je postala jugoslov. *n. h.* ova pesma je bila *h.* sveslovenskog pokreta. U posleratnom periodu činjeni su u više mahova pokušaji da se putem konkursa za tekst i muziku dođe do originalne *h.* socijalističke Jugoslavije, ali su se svi ti pokušaji završili neuspehom.

Lit.: M. Pavlović, *Knjiga o himni*, 1984. D.Pl.

**NACIONALNA KNJIŽEVNOST** — Književnost jednog naroda, nacije, izražena jednim jezikom, bez obzira na narečja. Naziv je nastao u novije doba (početkom 19. v.) i vezan je za probudeno nacionalno osećanje pojedinih naroda, kad je ideja nacije dobila svoju jasnu istorijsku dimenziju, proizašlu iz predstave o skupini ljudi koji govore istim jezikom prošavši kroz zajednički istorijski razvoj. Gete je pojmu *n. k.* suprotstavio pojam → **svetske književnosti**, polazeći od toga da je »pesništvo opšte dobro čovečanstva« i gledajući u svetskoj književnosti glavno sredstvo duhovne razmene među narodima (Razgovor sa Ekermanom od 31. januara 1827). Istorije književnosti su u stvari istorije *n. k.*, pošto prikazuju književno stvaranje pripadnika jedne nacije i jednog jezika.

Lit.: H. Rüdiger, *Nationalliteratur und Weltliteratur*, 1963. M.Đ.

## NADAHNUĆE → Stvaralački proces

**NADGROBNICA, NADGROBIJE** — Termin koji se ponekad sreće u značenju → **epita**

fa. Tako se spominje da je M. Držić, posle njegove smrti 1567. g., njegov prijatelj Mavro Vetranović napisao podužu »nadgrobnicu« (D. Pavlović, *Iz književne i kulturne istorije Dubrovnika*, 36–37); J. St. Popović pisao je »nadgrobnija« nekim srp. književnicima (*Davorje*, 1854). M.Đi.

**NADREALIZAM** (fr. *surréalisme*) — Književni i umetnički pokret koji se pojavljuje u Francuskoj posle prvog svetskog rata. Nastavlja → **dadajizam** i njegov bunotvnički duh, pobunu protiv tradicije i ustaljenih navika i običaja, prezir prema društvenim normama, ali, za razliku od isključivo negatorskog duha dadaizma, ističe i svoju pozitivnu i konstruktivnu stranu i ima određeni program. Iako je jedna od osnovnih odlika ovog pokreta prekid sa tradicionalnom umetnošću i književnošću, *n.* ipak ima svoje prethodnike (što ni sami nadrealisti ne poriču). To su pisci koji stvaraju atmosferu straha i užasa, koji opisuju tajanstvenu stranu ljudske prirode ili pokušavaju da evociraju svoje utiske i doživljaje ne povezujući ih nikakvom logičkom vezom: Markiz de Sad, pisci → **romana strave**, nem. romantičari, Ž. de Nerval, P. Borel, A. Bertran, Rembo, Lotreamon, Apoliner. Svoju filozofsku osnovu *n.* je tražio najpre u frojdizmu, a zatim u marksizmu. Početkom *n.* smatra se 1924. kada je Breton objavio prvi *Manifest nadrealizma*. Oko Bretona grupišu se i drugi pisci: L. Aragon, P. Eljar, B. Pere, F. Supo. Pokretu su pripadali i drugi umetnici, napr. slikar S. Dalí. Glasilo *n.* bilo je časopis *Littérature (Književnost)*, koji su 1919. osnovali Breton, Aragon i Supo, i koji je najpre bio dadaistički, da bi od 1922. posle odvajanja Bretona i njegove grupe od T. Cara, postao časopis nadrealista, i *La Révolution surréaliste (Nadrealistička revolucija)*, koji je izdavao Breton (1924–1929). Šef i doktrinarni *n.*, Breton, objavio je tri → **manifesta** i više članaka i spisa u kojima je izrazio glavne koncepcije pokreta: *Manifest nadrealizma (Manifeste du surréalisme)* 1924, *Drugi manifest nadrealizma (Second manifeste du surréalisme)*, 1930, *Politički položaj nadrealizma (Position politique du surréalisme)*, 1935, *Uvod u treći manifest nadrealizma ili ne (Prologomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non)*, 1942. Svoja shvatanja praktično je primenio u delima: *Izgubljeni kovaci (Les Pas perdus)*, 1924, *Nada*, 1928, *Spojeni sudovi (Les Vases communicants)*, 1932, *Tajnu 17 (Arcane 17)*, 1947. U svom programu nadrealisti su revolucionarni. Žele da promene izgled sveta i oslobode čoveka svih okova

razuma i morala i otkriju njegovu autentičnu ličnost prodiranjem u najskrivenije slojeve svesti, u čemu se oseća uticaj Frojdove psihanalize. Hoće da otkriju jednu višu, ali skrivenu stvarnost, nadrealnost, u kojoj vlada prvobitni kaos, neporemećen čovekovim racionalnim mišljenjem. U tu nadrealnost ne može se prođeti logičkim rasuđivanjem, već pomoću tzv. »psihičkog automatizma«, odnosno prepuštanjem spontanom funkcionisanju duha bez ikakve kontrole razuma, istiskivanjem na površinu onoga što se krije u podsvesti, pomoću metoda koji je Rembo nazvao »rastrojstvom čula«. Zato ih pre svega interesuju duševna stanja u kojima je aktivnost svesti svedena na minimum ili je sasvim odsutna: pijanstvo, san, ludilo. »Nadrealizam počiva na verovanju u višu realnost nekih oblika asocijacija, koja je pre bila zanemarena, u svemoć sna, nezainteresovane igre misli« (Breton, *Manifest nadrealizma*). Umetničko delo treba da izražava halucinantne vizije i doživljaje koji se javljaju u stanju spontanog funkcionisanja duha. Da se ne bi poremetila njihova autentičnost, pisac treba da beleži sve ono što mu padne na pamet, prepuštajući se slobodnoj igri asocijacija. → **Automatsko pisanje** postaje glavno tehničko sredstvo nadrealista. Zahvaljujući toj slobodnoj igri asocijacija, dolazi se do povezivanja predmeta među kojima se, pri normalnom stanju duha, ne može otkriti nikakva veza. »Sve nas navodi na verovanje da postoji izvesno stanje duha u kome se život i smrt, realno i imaginarno, prošlost i budućnost, izrecivo i neizrecivo, uzvišeno i nisko, više ne opažaju odvojeno« — kaže Breton. Tako nastaju najneobičniji spojevi reči, najčudesnije slike, koje treba da izazovu iznenađenje kod čitaoca. U prvom *Manifestu* Breton preuzima Reverdijevu definiciju slike kao »povezivanja dveju manje ili više udaljenih realnosti«. S. Dalí razvija teoriju o tzv. »paranojačko-kritičkom deliriju«, tj. o metodi koja omogućava da se »ultrasvešću« otkrije podsvest, ne lišavajući je njene iracionalne snage. Od kraja 1925. nastaje nova etapa u razvoju *n.* Kao poduhvat oslobađanja čovekove ličnosti i preobražaja njegovog života, *n.* se približava marksizmu, pa neki njegovi pripadnici, kao Aragon, Eljar, Breton, postaju članovi komunističke partije i traže angažovanje umetnosti u društveno-političkim zbivanjima. Breton jednom prilikom izjavljuje: »Današnja autentična umetnost povezana je sa društvenom revolucionarnom aktivnošću: zajedno sa njom, ona teži rušenju kapitalističkog društva«. Nastaje rascep u pokretu, jer neki članovi ostaju

na starim pozicijama. Posle više polemika i diskusija, a naročito posle Bretonovog izbacivanja iz komunističke partije, 1933, pisac *Manifesta* odriče se povezivanja umetnosti sa političkom borbom i tvrdi da *n.* sam u sebi nosi svoju revolucionarnu snagu. — Iako je nastao u Francuskoj, *n.* ne pripada samo Francuzima. Već 1933. postoje *n.* grupe u Engleskoj i još nekim zemljama. *N.* je našao odjeka i u našoj zemlji, naročito u Srbiji, trajući naporedo s francuskim *n.* u delima M. Ristića (*Od sreće i od sna, Bez mere, Književna politika, Od istog pisca*), A. Vuča, D. Matica, M. Dedinca, Đ. Jovanovića, O. Daviča, Đ. Kostića, K. Popovića. Prvi tekstovi o *n.* i u nadrealističkom duhu objavljeni su u časopisima *Putevi* (1922–4) i *Svedočanstva* (1924–5), a tada se uspostavlja i veze s fr. nadrealistima. Srp. nadrealisti izdaju 1930. almanah *Nemoguće*, a 1931. M. Ristić i K. Popović objavljuju svoj *Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog*, najznačajniji teoretski spis srp. *n.* *Nacrt* i nekoliko brojeva novog nadrealističkog časopisa *Nadrealizam danas i ovdje* (1931–32) označavaju i kraj nadrealističkog pokreta u Srbiji: najveći broj srp. nadrealista pridružuje se pokretu »socijalne literature«, a neki među njima bivaju hapšeni već krajem 1932. i tokom 1933. i osuđeni na robiju kao komunisti. Predstavnici *n.* u Srbiji dali su nekoliko značajnih književnih ostvarenja i u toku organizovanog trajanja samog pokreta (1928–1932), ali i pre i posle tog perioda. Na međunarodnoj izložbi *n.* 1938. u Parizu učestvovali su predstavnici iz 14 zemalja, među kojima i jugoslov. To je poslednja značajna manifestacija pre drugog svetskog rata, koja obeležava ako ne kraj *n.*, a ono kraj njegovog pobedničkog perioda. Posle rata Breton se konačno okreće misticizmu i okultizmu (*Tajna* 17), što ga sasvim odvađa od nekadašnjih saradnika, ali mu donosi i nove pristalice. Oni priređuju međunarodne izložbe 1947. i 1959. No to su samo ostaci *n.* Ako nije uspeo da promeni izgled sveta, *n.* je promenio izgled poezije. Iako se mnoga dela svode na prsto nizanje slika među kojima se ne može otkriti nikakva veza, iako u njima često ima mistifikacije i poze, svojim interesovanjem za podsvesno i iracionalno, svojom težnjom da prevaziđe tradicionalne okvire književnosti, *n.* je ukazao na mogućnosti novih puteva u traženju poetskog izraza i poetskog sadržaja i izvršio uticaj na modernu poeziju.

Lit.: M. Raymond, *De Baudelaire au surréalisme*, 1933; J. Bédier- P. Hazard, *Littérature française*, II, 1949; M. Carrouges, *André Breton et les données*

*fondamentales du surréalisme*, 1950; M. Ristić, *Književna politika*, 1952; M. Ristić, *Od istog pisca*, 1957; T. Ujević, »Prekretničke dijalektičke metamorfoze nadrealizma«, *Sabrana djela*, VII, 1963–67; T. Ujević, »Nadrealistički osvrti«, isto; A. Lematre, *La Poésie depuis Baudelaire*, 1965; A. Breton, *Manifestes du surréalisme* (1924, 1930, 1942), 1966; H. Kapičić-Osmanagić, *Srpski nadrealizam*, 1966; J. H. Mattheus, *Surrealism and the Novel*, 1969; R. Bréchon, *Le Surréalisme*, 1971; J. Delić, *Srpski nadrealizam i roman*, 1980. J. Do.

NAGLASAK → Akcenat

NAGOMILANA RIMA → Rima

NAGOVEŠTAVANJE — Sredstvo epske tehnike kojim pesnik iz perspektive apsolutnog poznavaoa junakove sudbine usmerava čitaocu pažnju na kasniji razvoj događaja, najavljujući obično njihov preokret (→ **peripetija**) ili → **rasplet**. U pogledu izbora sredstava i postupaka *n.* može biti: 1. **iracionalističko**, i 2. **racionalističko**. — 1. **Iracionalističko n.** ostvaruje se tako što pesnik pojedine događaje neodređeno najavljuje kroz druga, najčešće natprirodna i neverovatna zbivanja, puna simboličnog (→ **simbol**) značenja, te na taj način povećava napetost radnje ili zagonetnost glavnog junaka, dajući njegovoj sudbini opštiji značaj i unoseći u svoju priču prizvuk sudbinske povezanosti stvari. Tako je u *Nibelunškoj pesmi* Zigfridova smrt predskazana Krimhildinim snom, u kojem Zigfrida rastrže divlji vepar; bunu protiv Dahija u našoj narodnoj pesmi najavljuju četiri nebeska znamenja, a smrt Smail-age Čengića nagoveštava se već na kraju drugog pevanja Mažuranićeva epa gašenjem poslednje zvezde na nebu (»Noćnik«). Pesnik pri tom ne napušta ravan objektivnog pripovedanja: elementi iracionalističkog *n.* jednoga zbivanja uvek su i sami nekakva zbivanja, te se lako uklapaju u tok epske radnje, dajući joj istovremeno i jednu novu dimenziju. Nagovešteni događaj dolazi pri tom kao poslednji član jedne unutrašnje → **gradacije** zbivanja, te je po pravilu spojen s → **kulminacijom** i **raspletom**. To s druge strane znači da elementi iracionalističkog *n.* direktno učestvuju u određivanju **tempa**, **napetosti** i → **štimunga**: ne narušavajući jedinstvo epske radnje, oni jedno zbivanje raščlanjavaju na više sitnijih, te se stiče utisak o zgušnjavanju događaja i ubrzanju tempa; neodređeno najavljujući i u suštini odlažući jedan događaj, oni povećavaju napetost situacije, ispunjavajući čitaoca mračnim slutnjama, koje opštem štimungu daju sumornu boju i zloslutan prizvuk. Ova vrsta *n.* karakteristična je za epiku u

užem smislu (epovi i junačke pesme), ali i za modernu paraboličnu (→ **parabola**) fantastiku (Kafka, Hese, Borges; kod nas: M. Nastasijević, Matoš, R. Marinković), koja vodi poreklo od Hofmana i Poa. — 2. *Racionalistička n.* podrazumeva doslovno najavljuvanje događaja. Pesnik se ovde najčešće služi glasom sveznajućeg pripovedača (→ **perspektiva**), koji neposrednim obraćanjem čitaocu najavljuje nešto od onoga što tek treba da dođe. »Šta je od svega ovoga istina, doznaće čitalac iz sledećih glava, koje će kraće ali ne manje interesantne biti« (Sremac, *Pop Ćira i pop Spira*). Napuštajući na taj način ravan objektivnoga pripovedanja, on — prema nekim shvatanjima — ometa uživljavanje i razbija iluziju čitaoca, dok je prema drugim — pojačava. U svakom slučaju, naglo presecajući tokove svoga mirnog izlaganja, on pobuđuje čitaočevu radoznalost i razrešuje napetost, te time, po Geteovu mišljenju, stvara protivtežu stalnoj → **retardaciji**. U modernom romanu ova intervencija ima još jednu funkciju. Ugrađujući je kao putokaz kretanja radnje, V. Fokner, V. Vulf, M. Friš ili G. Gras učvršćuju njome strukturu svoga pripovedanja i olakšavaju čitaocu kretanje kroz inače teško prohodnu tehniku → **romana toka svesti**. U suštini samo stilističko sredstvo sredivanja radnje, ova vrsta *n.* ne uključuje se u epsku radnju, već samo u stilski kompleks dela, te daje novu dimenziju samom načinu pripovedanja. — Između krajnosti iracionalističkog i racionalističkog *n.* leže bezbrojne mogućnosti varijacija i sinteza. Najjednostavniji primer njihove sinteze jeste iracionalističko *n.* s komentarom, Npr.: »Tiha Mula-Ibrahimova žena primila nas je srdačno, zbog nečeg zaplakala kada je poljubila Tjanu, ... i gledala nas, gledala, neprestano, i tužno i veselo, kao majka (*iracionalističko n.*). Poslije sam se sjećao tog njenog saučesnog pogleda, i mislio kako nas je žalila zbog svega što nas očekuje u životu (*racionalističko n.*)« (Selimović, *Tvrđava*). — Nagoveštavanju je tehnički srodna → **motivacija**, pa se ta dva sredstva u teoriji često izjednačuju i zamenjuju. Motivaciju treba shvatiti kao otkrivanje unutrašnje kauzalnosti zbivanja, koje obezbeđuje uverljivost, dok se tehnikom *n.* može i prikrihati nedostatak prave kauzalnosti. → **Sugestija**.

Lit.: E. Gerlöte, *Die Vorausdeutung in der Dichtung*, 1939; E. Lämmert, *Bauformen des Erzählens*, 1967. S.J.

**NAHDA** (ar. *nahda* — preporod) — Pokret koji označava novu fazu u istoriji ar. litera-

ture, fazu uticaja evropskih i am. pisaca, posebno francuskih predromantičara i romantičara. Datira od francuske ekspedicije u Egipat (1798—1801) i obuhvata ceo devetnaesti vek. Preporod teži nizu političkih i kulturnih promena: napuštanju srednjovekovnih socijalnih i političkih shvatanja, osnivanju modernih »nacionalnih« škola, štamparija, biblioteka; uvođenju periodične štampe; podsticanju prevodilaštva (najpre naučnih, zatim književnih dela); stvaranju raznih naučnih, političkih i književnih društava; osnivanju pozorišta; tu-maćenju religije sa novih aspekata, pri čemu se sveta knjiga *Kuran* i njene dogme prilagođavaju novom i modernom vremenu. U početku, primanje je novih ideja dosta površno, i nove su generacije pola na novom a pola na starom tlu. Prvi književnici su više »prosvetitelji« nego pravi pisci. Kasnije se razvija ozbiljnije shvatanje literature, gaji se i moderna i klasična ar. literatura, kao i kritika i književno-istorijske studije. *N.* kao pokret ne odražava samo zapadni uticaj na Istok, i sve komplekse koji su rezultirali iz toga, već je odraz i raznih istočnih međusobno suprotstavljenih strujanja.

Lit.: G. Wiet, *Introduction à la littérature arabe*, 1966; J. A. Haywood, *Modern Arabic Literature 1800—1970*, 1971; A. E. Крымский, *История новой арабской литературы*, 1971; A. A. Долинина, *Очерки истории арабской литературы нового времени*, 1973. M.Đu.

**NAIVNO** (lat. *nativus* — urođen, nlat. *naivus*) — Obeležje za prirodnu, izvornu i neizveštačenu pojavu u životu i u umetnosti. *N.* je prvobitna osobina ljudi, odlika njihovog spontanog shvatanja sveta i njihovog življenja, koja je, po rečima Kanta, postala retkost, jer je izveštačenost postala druga ljudska priroda. *N.* kao estetički pojam upotrebio je Šiler u eseju *O navinom i sentimentalnom pesništvu* (1795). On je poeziju podelio na *n.* i → **sentimentalnu**, na dve forme estetskog izražavanja, a razlike među njima pronašao prvenstveno na psihološkoj osnovi. Pravi genije ne izneverava svoju prirodu i stvaralački nagon — stoga je nužno *naivan*. Odlika *n.* → **pesnika** je čisto nadahnuće u trenutku potpuno ostvarenog jedinstva sa prirodom; njegova je → **vizija** jasna, a **pesnička** → **slika** direktno i objektivno izlaganje viđenog i doživljenog. Primer *n.* umetničke forme, ostvarenog jedinstva razuma i mašte, a samim tim i estetskog savršenstva, Šiler nalazi kod starih Grka (Homer). Na primeru Getea i Šekspira pokazao je da se *n.* kao estetička kategorija može pojaviti i u modernom svetu. Supr. → **Sentimentalno**.

Lit.: F. Šiler, »O naivnom i sentimentalnom pesništvu«, *O lepom* (prev.), 1967.

B.Mi.

**NAIVNO I SENTIMENTALNO PESNIŠTVO** (fr. *naïf*, lat. *nativus* — prirodan; fr. *sentimental* — osećajan, osetilan) — Suprotstavljanje naivnog pesništva sentimentalnom pesništvu potiče iz Šilerove rasprave »Über naive und sentimentalische Dichtung«, objavljene u časopisu *Horen*, 1795/96, a zasniva se velikim delom na Šilerovom utisku o razlici koju oseća između sebe i Getea, razlici koju je već pre toga, u pismu upućenom Geteu, označio kao razliku između intuitivnog i spekulativnog. Ovo razlikovanje ujedno je i prva obuhvatna → **tipologija** pesništva: naivni pesnik jeste priroda, genije, u harmoniji sa izvornim, prvobitnim stvaranjem, i on slobodno, ne obazirući se, kao realisti teži za što je moguće potpunijim podražavanjem svega što je stvarno, za svojim samoostvarivanjem u zemaljskom, u umetnosti koja zna za svoje granice (antika, Šekspir, Gete). Sentimentalni pesnik nasuprot ovome traga za jedinstvom sa prirodom koje je izgubio u toku kulture i civilizacije, videći u tom jedinstvu ideal za kojim valja težiti i koje on kao idealista otelovljuje u ideji: u umetnosti beskonačnog: *satira*, *elegija*, *idila* jesu tipični rodovi sentimentalnog pesnika (Šilera i njegovih najmlađih savremenika). Oba ova osnovna stvaralačka stava uzajamno se ne isključuju, već se upotpunjuju u ideal o lepoj čovečnosti, i to uskim povezivanjem prirode i umetnosti, kakvo je uspela da ostvari nemačka klasika. — Šilerova rasprava uspela je da potisne antičku teoriju o *tri vrste stila* i ona je svojim antitetičkim zahvatom suštine stvaralačkog u velikoj meri uticala na potonju teoriju umetnosti: ranog → **romantizma** (braće Šlegel), kao shvaćanje suprotnosti između klasičnog i romantičnog, onog što je objektivno i što je zanimljivo; kod Ničea: apolonijskog i dionizijskog, statičkog i dinamičkog.

Lit.: H. Meng, *Schillers Abhandlung 'Über naive und sentimentalische Dichtung'*, 1936; P. Weigand, *A Study of Schiller's 'Über naive und sentimentalische Dichtung'*, 1952; H. Rüdiger, »Schiller und das Pastorale«, *Euphorion*, 53, 1959; W. Binder, »Die Begriffe 'naiv' und 'sentimentalisch' und Schillers Drama«, *Jahrbuch der deutschen Schiller-Gesellschaft*, 4, 1960; P. Szondi, »Das Naive ist das Sentimentalische«, *Euphorion*, 66, 1972; H. Jäger, *Naivität*, 1975; D. Živković, *Evropski okviri srpske književnosti*, 1970; J. Deretić, »Srpska književnost II«, *Književna istorija*, 35, 1977; M. Mojašević, »Šilerov rad na književnoj kritici i teoriji«, *Iz nemačke književnosti i nauke o njoj*, 1974.

Z.K.

**NAMERA** — Za razliku od → **poruke**, koja označava više ili manje naglašenu osnovnu → **ideju** dela, *n.* obeležava polaznu tačku ili sve-sno usmeravanje dela u toku stvaralačkog procesa. Dok poruku tražimo isključivo u delu, *n.* možemo rekonstruisati i na osnovu pišćevih iskaza i beležaka, kao i na osnovu drugih → **izvora** izvan samoga dela. Pišćeva *n.* se može objektivnije određivati od poruke, ali njena upotrebljivost u proceni dela i njegove vrednosti veoma je uslovna: delo mahom izlazi iz okvira pišćevih osnovnih namera, bilo da ih prevazilazi bilo da ne uspeva da ih u potpunosti izrazi. Naročito velika umetnička ostvarenja pokazuju odstupanja u pogledu podudarnosti *n.* i rezultata: Servantesova *n.* je bila da u *Don Kihotu* izvrgne ruglu viteške romane, Tolstojeva da u *Ani Karenjinoj* osudi brakolomstvo; međutim, određivanje smisla ovih dela u tim okvirima bilo bi pravo osiromašenje njihove sveukupne vrednosti i značenja. Pišćeva *n.* u procesu pisanja menja se i grana: setimo se, npr., Matavuljevog slučaja, koji je nameravao da opiše, u okviru jedne pripovesti »Kako je Pjevalica izljičio fra-Brunu«, a onda je, nižući sve nove i nove događaje i menjajući unutrašnje proporcije pojedinih opisa, stvorio roman, u kojem je glavni lik ne Pjevalica i ne Brne, nego Bakonja. U nekim pak slučajevima, kao npr. u → **romanu ideja**, gde se *n.* razrađuje i saopštava unutar samoga dela (*Kovači lažnog novca* A. Žida, *Kontrapunkt života* A. Hakslija), ili kad su nam dostupni pišćevi radni dnevnik, ili njegove vlastite razvijenije refleksije o samom delu, *n.* se može dosta pouzdano rekonstruisati i celishodno poslužiti u rasvetljavanju određenih aspekata dela. No, kritički je veoma nepouzdana rekonstruisati pišćevu nameru na osnovu vlastitog prosuđivanja pojedinih njegovih indicija i tumačiti onda umetninu isključivo na osnovu tako »pročitane« *n.*

Lit.: R. Velek, »Analiza književnog dela«, *Savremenik*, 1963, 4; K. E. Manji, »Intelektualna i nehotična vizija sveta«, *Savremenik*, 1967, 5.

B.M. — S.K.

**NANI** — Polinezijska ljubavna pesma.

R.J.

**NARACIJA** (lat. *narratio* — pričanje, pripovedanje) — Izlaganje događaja u njihovom prirodnom, hronološkom dešavanju ili u specijalno organizovanom umetničkom obliku. Kao postupak primenjuje se u besedništvu, istoriografiji i u raznim vrstama književnosti (u prvom redu u epskim formama) te s tim u vezi razlikujemo: *oratorsku*, *istorijsku* i *književnu n.* *Oratorska n.* je naročito značajna u

sudskom besedništvu; govornik u sudu (advokat ili tužilac) treba da što uverljivije predstavi događaje u kojima se vodi spor. On ne izmišlja i ne preobražava činjenice, već ih samo naglašava ili ublažuje ili pak čutke prelazi preko njih, zavisno od potrebe odbrane ili optužbe. Da bi bilo efektno, da bi izazvalo povoljan utisak na slušaoce, izlaganje mora da bude verodostojno, pregledno, uverljivo i jasno. »Nejasna naracija učinice nejasnim ceo govor«, kaže Ciceron, koji je u svojim sudskim govorima (za Milona, za Publija Kvintija, za Seksta Roscija itd.) dao izvanredne primere oratorske *n. N.* mora da izazove interesovanje kod slušalaca, da njihovu pažnju čini stalno budnom, da ih održava u napetom iščekivanju onog što će se dogoditi, na koji će se način stvar razmrsiti. Otud u *n.* korišćenje dramskih efekata, kretanje prema tački do koje se interesovanje stalno penje. S tim u vezi su i stilski postupci kojima se *n.* obično ostvaruje: modalna upotreba glagolskih vremena radi aktualizacije događaja, pribegavanje direktnom govoru koji animira ličnosti, pitanja upućena slušaocima, pozivi na razmišljanje i opreznost povodom nejasnih mesta itd. *N.* nije uvek kontinuirana, sastavljena iz jednog dela, ona je ponekad, kao u političkoj besedi, isprekidana i rasejana po celom govoru. U sudskim besedama *n.* obično teče kontinuirano i u → **dispoziciji** govora čini posebnu kompozicionu celinu koja stoji posle *uvoda* a pre *izvođenja dokaza*. *Istorijska n.* predstavlja verno, nepristrasno i bezlično izlaganje događaja u njihovom prirodnom, hronološkom odvijanju. Podređena strogim naučnim zahtevima, ona ne sme da bude pristrasna kao oratorska *n.*, niti sme da menja faktografsku istinu radi svojih posebnih, unutrašnjih ciljeva, kao književna *n.* Priroda izlaganja zavisi u velikoj meri od prirode samih događaja o kojima se govori. Dobar istoričar znaće ipak da ostvari celovitu i preglednu sliku događaja, da odvoji bitno od nebitnog i da postigne živost, zanimljivost i ritam pripovedanja. U tom smislu i govorimo o umetnosti Herodota, Tukidida, Ksenofona, Tacita i dr. velikih istoričara. *N.* je postupak koji narativna dela najviše približava književnosti. *Književna n.* je jedan od osnovnih postupaka u književnosti, na njoj se temelji ceo jedan književni rod, sve epske forme, koje neki nazivaju i narativnom literaturom (→ **epska književnost, epika**). Za razliku od oratorske i istorijske *n.*, koje se bave događajima koji su se stvarno dogodili, *epska n.* priča o imaginarnim događajima, izmišljenim istorijama, koje se organizuju u

skladu sa umetničkim intencijama pisca. Njoj su podređeni ostali postupci kojima se ostvaruju epske strukture: → **opis**, → **dijalog**. Vreme epske *n.* je, za razliku od sadašnjeg vremena drame, prošlo, ali se ponekad radi živosti pripovedanja modalno upotrebljavaju i druga glagolska vremena. Pripovedanje je najčešće u trećem licu (**er-Form**), ali može biti i u prvom licu (**ich-Form**). Pisac može da govori ili sam u svoje ime ili na usta neke druge ličnosti. U ovom drugom slučaju imamo pojavu → **naratora** kao posrednika između pisca i događaja o kojima se govori. Odluke epske *n.* su: obuhvatnost, objektivnost, nepristrasnost, zadržavanje na nekim → **pojedinstima**. Pored epske *n.*, koja se javlja u svim epskim formama: → **epu**, → **epskoj pesmi**, → **romanu**, → **pripoveci**, postoji još i **angedotska n.**, sažeto jezgroviito kazivanje o nekom zanimljivom ili smešnom događaju sa dramatičnom poentom na kraju (→ **anegdota**).

Lit.: A. Ros, *Zur Theorie literarischen Erzählens*, 1972; K. Kanzog, *Erzählstrategie*, 1976; D. Meindl, *Zur Problematik des Erzählbegriffs*, 1978; F. K. Stanzel, *Theorie des Erzählens*, 1979. → **Narativno pesništvo**. J.D.

**NARATIVAN** (lat. *narrativus* – pripovedački) → **Stil** u → **epskoj književnosti** koji prikazuje zbivanje u njegovu vremenskom slijedu, bez afektivnih umetaka, kao i bez *refleksija*, → **sentencija** i apstraktnih razmatranja bilo koje vrste. Takvim se stilom služe epska djela → **usmene književnosti**, a on odlikuje i svu → **zabavnu književnost** za najšire krugove čitalaca. Z.Š.

**NARATIVNO PESNIŠTVO** – Termin koji donekle zamenjuje a donekle i proširuje pojam → **epike**. Razmatranje narativnosti i narativiteta u diskusiju posebno su uneli ruski formalisti. U osnovi ovog pojma jeste prasiituacija međuljudske komunikacije: pripovedanje kao posredovanje između događaja i slušaoca. Govori se o stavu pripovedanja, podrazumevajući pod tim ili distancirano prikazivanje zbivanja iz prošlosti, bilo svojih ličnih doživljaja ili spoljašnjeg sveta (starnosti, sveta fantazije i snova), ili opisanje stanja i ljudi u širem obliku sa stanovišta pripovedača, koji retko istupa i u radnji učestvuje, a još češće je izražen stav → **pripovedanja u trećem licu**. Francuski strukturalisti su zatim prihvatili osnovna razmišljanja ruskih formalista i još više ih razradili. U osnovi njihovih posmatranja nalazi se → **diskurs**, sve ono što čini da literarni tekst postane jedinstven, da dostigne celinu

pripovedanja, koherentnost teksta. Ovo je otvorilo posve nove perspektive istraživanju narativnog pesništva: oblikovanja vremena i prostora, redosleda kompozicije i uopšte svih onih elemenata koji odstupaju od hronološkog i jednostavnog prikazivanja nekog događaja (istorijska naracija). No uz ovakvo novo usmeravanje istraživanja narativnog pesništva, ovo se tradicionalno i dalje deli na krupne oblike narativnog pesništva → **roman**, → **sagu**, → **ep** — i na male oblike: → **novelu**, → **kratku priču**, → **skicu**, → **anegdota**, → **basnu** i sl. — V. i → **naracija**.

Lit.: — W. P. Ker, *Epic and Romance*, 1908<sup>2</sup>; K. Friedmann, *Die Rolle des Erzählers in der Epik*, 1910; O. Walzel, »Objektive Erzählung«, *Wortkunst*, 1926; G. H. Gerould, *The Ballad of Tradition*, 1932; R. Petsch, »Zur Lehre von den ältesten Erzählformen«, *Dichtung und Volkstum* 35, 1934/35; Isti, *Wesen und Formen der Erzählkunst*, 1942<sup>2</sup>; H. Brandenburg, *Die Kunst des Erzählens*, 1946; G. Müller, *Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst*, 1947; K. Hamburger, »Beobachtungen über den urepischen Stil«, *Trivium* VI, 1948; J. Wassermann, *Die Kunst der Erzählung*, 1948<sup>2</sup>; M. L. Shedlock, *The Art of the story-teller*, 1951<sup>2</sup>; C. M. Bowra, *Heroic Poetry*, 1952; R. Lidell, *Some principles of fiction*, 1953; P. Lubbock, *The Craft of Fiction*, 1954; W. Flemming, *Epik und Dramatik*, 1955; H. Eggers, *Symmetrie und Proportion epischen Erzählens*, 1956; B. Rang, »Die Wandlungen des Epischen«, u: O. Mann, *Deutsche Literatur im 20. Jh.*, 1956<sup>2</sup>; D. M. Foerster, *The fortunes of epic poetry*, 1962; H. E. Hugo, *Aspects of fiction*, 1962; R. Male, *Types of short fiction*, 1962; M. Church, *Time and Reality*, 1963; W. Lockemann, *Die Entstehung des Erzählproblems*, 1964; J. Pfeiffer, *Wege zur Erzählkunst*, 1964<sup>2</sup>; E. Neis, *Struktur und Thematik der traditionellen und modernen Erzählkunst*, 1965; R. Scholes, R. Kellogg, *The nature of narrative*, 1966; *Perspectives on fiction*, ed. J. L. Calderwood, 1968; E. Kahler, *Untergang und Übergang*, 1970; A. Ros, *Zur Theorie literarischen Erzählens*, 1972; J. Ihwe, »On the foundations of a general theory of narrative structure«, *Poetics*, 1972; Tz. Todorov, *Poetik der Prosa*, 1972; E. Lämmert, *Bauformen des Erzählens*, 1972<sup>2</sup>; H. Meyer, *Die Kunst des Erzählens*, 1972; J. Anderegg, *Fiktion und Kommunikation*, 1973; A. Behrmann, *Einführung in die Analyse von Prosatexten*, 1975<sup>2</sup>; K. Kanzog, *Erzählstrategie*, 1976; *Erzählforschung*, ed. W. Haubrichs, III 1976 — 78; K. Hamburger, *Logika književnosti*, 1976 (prev.); V. But, *Retorika proze*, 1976 (prev.). Z.K.

**NARATOLOGIJA** — Nauka o pripovedanju zasnovana na strukturalističkoj analizi → **teksta** koji o nečemu pripoveda. U središtu je razmatranje na koji se način ovakav tekst osmišljava u kompleksnu celinu.

Lit.: F. Nemeč, W. Solms, *Literaturwissenschaft heute*, 1979. Z.K.

**NARAVOUČENIJE** — Redukcijom izdvojena suština svake poučne književnosti (pre svega poučnog *primera* (→ **egzempel**, → **parabola** i → **basne**), do koje se dolazi ukazivanjem na neku situaciju, neki primer, predmet ili postupak iz konkretnog pojedinačnog slučaja. *N.* se izvlači na kraju navedenog primera kao rezultat racionalnog zaključivanja. Veoma rado se primenjuje u → **retorici** (*epimition*). *N.* se može izvući kako iz → **mita**, tako i iz iskustva i iz istorije. Ono može biti sadržano u → **sagama**, u → **bajkama**, u → **narodnim pesmama**, u → **baladama** i → **romansama**, a naročito u → **basnama**. U srednjem veku se *n.* koristilo radi dokazivanja snage istinske vere, no njegovo najjače uporište jeste u *basni* i u *poučnoj književnosti* 18. veka, u racionalnosti → **prosvetiteljstva**. U našoj književnosti Dositejeve basne, heterogene po izvorima i prevodene sa raznih jezika i od raznih autora, od Ezopa do Lesinga, završavaju se naravoučenjima, u kojima Dositej »raspravlja o svim temama svoga prosvetiteljskog programa«, koja su, sadržeći »mnostvo primera iz života, istorije, mitologije, književnosti«, uz autobiografiju, »najzanimljiviji i najoriginalniji Dositejevi književni sastavi« (J. Deretić). — V. i. → **basna**.

Lit.: J. Deretić, »Srpska književnost II«, *Književna istorija*, 36, 1977; → **basna**. Z.K.

**NAREČJE** → **Dijalekt**

**NARIKAČA** (pokojnica, zapevalja, jaukalica, tužilja, tuškinja, tužilica) — Žena koja nariče za mrtvima, bliska rođaka, susedka ili osoba »kojoj se plati za mrtvacem da nariče« (Karadžić, *Rječnik*). Po selima u nekim krajevima naše zemlje (Crna Gora, Dačmacija) veoma su cenjene profesionalne *n.* koje nariču kod odra i na pogrebu. One improvizuju služeći se uglavnom već postojećim šablonima, hvaleći pokojnikove vrline i oplakujući njegovu smrt. Naricanje (bugarenje, kukanje, ilekkanje) je prastari i posvud poznat pogrebni običaj koji se očuvao i do danas u krajevima gde još žive duhovni oblič patrijarhalne narodne kulture.

Lit.: → **Tužbalica**. H.K.

**NARODNA BALADA** → **Balada**<sup>2</sup>

**NARODNA DRAMA (GLUMOVANJE)** — Prema najnovijim istraživanjima pojmom narodne dramske umetnosti obuhvaćeni su: *obredne svečanosti*, *narodne igre*, *prikazanja* i *glumovanja* (narodni i narodski-pučki dramski tekstovi). U obrednim svečanostima nalaze se začeci dramske umetnosti uopšte, ali se narod-



nom dramom ne mogu smatrati jer su deo kulturnih radnji. Narodne igre spadaju u oblast igara, dok su prikazanja poseban vid odnosa religiozne i narodne književnosti. U *n. d.*, *glumovanju*, usmeni dramski tekst bitno se razlikuje od pisanog teksta umetničke drame. I po spoljašnjoj i po unutrašnjoj strukturi narodni dramski tekst, počev od fabule kao sistema sukcesivnog ređanja dramskih situacija, pa preko likova i sredstava njihovog ispoljavanja (dijalozi i monolozi), do idejnih iskazivanja ili podrazumevanja, ostaje na nivou rudimentiranog. Tekstovi iz narodne tradicije, pa i tekstovi nastali pod uticajem pisane književnosti, ili čak oni kojima je autor poznat (u slučaju narodske, pučke književnosti), svode se, uglavnom, na duže dijaloge, po formi bliške → *gatalicama*, a po sadržini *varalicama*. U ovim dijalozima uočljiv je humoristički pristup, a završna poenta izvodi na pravi put hotimice pogrešno usmerena domišljanja slušalaca, otkriva neku osobinu dramskog lika ili razrešava nesporazum. Ponekad, dramsko kazivanje svodi se na puko verbalno nadigravanje, slično razgovorima sa domišljanom iz šaljivih narodnih pripovedaka, u kome je ideja uvek podređena vedrom nadmudrivanju, hvatanju i upadanju u zamke reči i duha. U *n. d.* dijalog doprinosi samo otkrivanju poznatih tradicionalnih likova, u okviru poznate tradicionalne seme; upravlja se prema već postojećem tradicionalnom liku i ne doprinosi njegovom formiranju, već verbalno iskazuje i potvrđuje njegovo postojanje (*varalica*, *prevareni*, *kum*, *momak*, *stidljiva devojka*, *baba*). Dramska situacija je, u stvari, izvan unutarnjeg smisla, uvek u dosluhu sa tradicionalnim fondom motiva. Otuda se može nazvati samo prizorom. Narodni dramski tekst je u zavisnosti od folklornog teatra kao prikazivanja, predstavljanja u širem smislu, i ne može se proučavati izdvojeno od izvođenja, izvan odnosa sa auditorijumom (publikom) za koju znači, s jedne strane, iščekivanje poznatog bilo u sistemu mišljenja, bilo u sadržini, a s druge, mogućnost dovršavanja i sagledavanja neiskazanog. *N. d.* je samo poseban, dinamički način interpretacije tradicionalnih motiva ili sižea, samo delimičan zahvat iz opšteg fonda tradicije, koji ipak ostaje na pragu dramskog uobličavanja, a uz pomoć spoljašnjih sredstava, uz delovanje drugih umetnosti, mimike, muzike, koreografije (i stalno prisutne »estetike prepoznavanja«) uključuje se u pojam folklornog pozorišta. Svedočanstva o *n. d.* možemo pratiti gotovo do naših dana. Poseban vid *n. d.* bila su izvođenja dramskih tekstova sa

novozavetnom tematikom, kod pravoslavaca → *vertepi*, a kod katolika *Passionspiel* (→ *pasionska igra*).

Lit.: V. Vrčević, *Srpske narodne igre*, I, II, 1868, 1889; L. Kostić, »Narodno glumovanje«, *Glasnik Zemaljskog muzeja za Bosnu i Hercegovinu*, 1893; T. Đorđević, *Srpske narodne igre*, 1907; S. Skwarczynska, *Studia i szkice literackie*, 1953; M. Knežević, *Antologija narodnih umotvorina*, 1957; N. Bonifačić – Rožin, »Narodna drama u Hrvatskoj«, *Treći kongres folklorista Jugoslavije*, 1958; Б. А. Авдеев, *Происхождение театра*, 1961; A. Nicoli, *The Theatre and Dramatic Theory*, 1962; N. Bonifačić – Rožin, *Narodne drame, poslovice i zagovetke*, 1963; N. Clark, *European Theories of the Drama*, 1965; В. Е. Гусев, *Эстетика фольклора*, 1967; Т. Čubelić, *Usmena narodna retorika i teatrologija*, 1970; П. Г. Богатырев, *Вопросы теории народного искусства*, 1971; В. Е. Гусев, *Народный театр, сборник статей*, 1974; Milivoj Sošar, *Teorija književnosti*, 1974; Maja Bošković-Stulli, *Povijest hrvatske književnosti*, knj. I, *Usmena književnost*, 1978; Nada Milošević-Đorđević, »Rečnik usmenih književnih rodova i vrsta« (*Drama*), *Književna istorija*, 1980, XII, br. 47. M. Mat.

**NARODNA EPIKA (EPSKO PESNIŠTVO) – USMENO PESNIŠTVO** – S obzirom na etimologiju gr. pojma *ἔπος* (reč, pripovest), iz kojeg je izvedena *n. e.*, značenje u širem smislu obuhvata sve epske, narativne oblike u stihu i u prozi (→ *ep*, → *narodni junački ep*). U našoj istoriografiji → *narodne književnosti n. e.* podrazumeva u užem smislu sveukupnost epski stilizovanih formi u stihu. (*Naša narodna epika* T. Maretića, npr., predočava ove oblike u sferi »tehnik« i »načina prikazivanja«, »istoričkih lica«, → *internacionalnih motiva*; *Iz naše narodne epike* S. Nazečića predočava epske narodne pesme iz ugla njihova odnosa prema stvarnoj, istorijski bliskoj građi; *O usmenom pesništvu* V. Nedića obuhvata svu raznolikost problematike narodne književnosti, bez obzira na žanrove, s gledišta njene istorije i poetike). V. Vratović i M. Zorić (*Uvod u književnost*, 1969) definišu epiku kao »svu pripovedačku književnost u stihu i prozi«, dok epske pesme i epovi čine »epiku u užem smislu riječi«.

Lit.: → *Epska književnost*, → *narodna pesma*, → *narodna epska pesma*. H. K.

**NARODNA ETIMOLOGIJA** – I. Slobodno narodno tumačenje postanka nekih reči. Najveći broj primera nalazi se u predanjima koja objašnjavaju kako su pojedina mesta dobila ime. Vučitrn se, tako, prozvao tobož po hercegovačkom vojvodi *Vuku*, koji je, zakasnivši na Kosovo, upro mač balčakom o trn, a ostricom ka sebi (Karadžić, *Srpski*

rječnik). U jednom predanju o caru Trojanu nabraja se nekoliko imena: »Priča veli da je Trojan u tom beganju ogluveno na mestu gde je sada selo *Glušci*; da su mu otpali tabani u selu *Tabanoviću*; da je oslepeo u *Slepčeviću*; da je izgubio štiti u *Štitaru*; i najveća nesreća da mu se desila u selu *Desiću*.« (M. Đ. Milićević, *Kneževina Srbija*). — 2. Popularan, ali netačan, neznatstven pojam o podrijetlu neke, obično strane i narodu nerazumljive riječi; preinaka fonetske slike i sastava neke riječi ili naziva u skladu s takvim pojmom; npr. topnim Bartolomije, odnosno Vartolomije — Vratolomije, padobranac — padogranac, buldožer — buľdožder. Tim postupkom narodu tuđe i »neprozirne« riječi ugrađuju se u značenjski sustav domaćega govora i postaju semantički »prozirne«, tako što se fonemi i morfemi prilagode vlastitima ili nadomjeste drugima, a sama riječ, ako je potrebno, značenjski drukčije raščlani. Ova vrsta *e.* može biti i učena, odn. pseudonaučna. N.N. — M.Kr.

**NARODNA KNJIŽEVNOST** — Zbir usmenih dela (pesama, pripovedaka, zagonetaka, poslovice i dr.) koja nastaju i žive u jednom narodu prenoseći se s kolena na koleno. U istom značenju upotrebljava se i termin *usmena književnost*. — Počeci *n. k.* javili su se u pradavnoj prošlosti, kada se uobličavao ljudski govor. Pesmu, koju je sačinjavao mali broj reči, pratili su pokreti tela, zatim igra i neka vrsta svirke. U ovom spoju sa drugim umetnostima razvijali su se svi rodovi usmene književnosti, i, u njihovim okvirima, sve vrste usmene književnosti: → **narodna pesma** (lirska i epska), → **narodna pripovetka** i → **narodna drama**. Po svojoj prilici, najpre su postale → **obredne** i → **posleničke pesme**. Zatim su se obrazovale → **mitološke pesme** i priče i → **bajalice**. Ranog porekla su takođe → **bajke**, → **priče o životinjama**, → **zagonetke**, → **poslovice** i → **predanja**. Za njima su došle → **junačke** i → **ljubavne pesme**. Pozniji sloj predstavljaju → **balade** i → **novete**. Što se tiče drame, njeni elementi bili su oduvek sastavni deo svih obreda uz godišnje praznike, svadbu i smrt. — Dela *n. k.* stvaraju obdareni pojedinci, ali u skladu sa shvatanjima društvene sredine kojoj pripadaju. Ako ih drugi prihvate, ona putuju prostorom i vremenom. Promene koje se pri tom javljaju zavise uglavnom od vrste usmenih dela i od lične darovitosti prenosilaca. Menjanju su najmanje podložne bajalice, zagonetke, poslovice i obredne pesme o godišnjim praznicima i svadbi; tu je potrebno da prođu desetleća i deseteleća, da bi se nešto promenilo. Na

drugoj strani nalaze se → **tužbalice**, → **bajke** i **narodne epske pesme**; svima od njih svojstvena je improvizacija. Tvoreci i prenosioци usmenih pesama i pripovedaka po pravilu ne pamte celinu doslovno. Njima stoje na ispomoći »opšta mesta«, izražajna sredstva koja su nasledili, a koja su i sami s vremenom izgradili: → **stalni epiteti**, → **poređenja**, → **slike**, kompozicijski okviri, *formule* (→ **epska formula**), počeci, završeci, *ponavljanja* (→ **epsko ponavljanje**). Vladajući shemom pesme ili pripovetke, oni je u određenom trenutku, pred slušaocima, uvek nanovo ispunjavaju pojedinostima. Tako neprestano stvaraju → **varijante**, jer ne ponavljaju doslovce ni svoje prethodnike ni sebe same. S pojavom pismenosti *n. k.* ne prestaje da postoji, već živi dalje u slojevima koji osećaju potrebu za njom. Kao prvi, napuštaju je vlastela i sveštenstvo. Zatim to čini građanstvo. Ona traje sve dok seoska sredina, glavni čuvar, ne izgubi prisnu vezu sa običajima predaka. — Pisana književnost nastaje po pravilu na osnovama usmenog pesništva. Iz njega prihvata dotle izgrađen jezik, motive, slike, simbole, metriku. Ona mu se obraća i kasnije, naročito u trenucima kada se obnavlja. Iz usmenog pesništva prima i gotove oblike — bajku i baladu, npr. — i razvija ih dalje. Mnogi veliki pisci nalaze podsticaja u delima narodnih stvaralaca; između ostalih, Šekspir, Gete i Puškin. S druge strane, i pisana književnost može uticati na usmenu. Očigledan dokaz jeste prisustvo crkvenih legendi u *n. k.* — Najdrevniji primeri *n. k.* sačuvali su se iz 3. i 2. milenija st. e. To su desetina staroegipatskih pesama, posleničkih i ljubavnih, i bajki, kao i nekolike sumersko-vavilonske posleničke pesme i poslovice. Osnovu pesama o Gilgamešu — vođi plemena kod Sumeraca i caru kod Vavilonjana — čini grada vekovima predavana s kolena na koleno. Iz 1. milenija pre n.e. potiče kineski zbornik *Ši king* (*Knjiga pesama*), u kome je usmena lirika obilno zastupljena. Tu su dobile mesto bajalice (upravljene totemima Belom tigru i Jednorogu), zatim svatovske, posleničke, ljubavne i vojničke pesme. U istom mileniju nastale su i starozavetne knjige *Svetog pisma*. One su obuhvatile svojim okvirom i jedan deo hebrejskog usmenog pesništva: svatovsku liriku (»Pesma nad pesmama«), junačku epiku (»Devorina pesma«), legende o junacima (David i Golijat, Samson i Dalila), poslovice. Ovom vremenu pripadaju takođe veliki epovi koje su pesnici pisane književnosti uobličili od stotećima prenošene usmene građe, ind. *Mahabharata* i *Ramajana* i gr. *Ilijada* i *Odiseja* (→ **ep**,

→ **narodni junački ep**). Tokom 7. i 8. v. n.e. zapisali su irski monasi → **sage** svoga naroda — pripovetke o podvizima predaka — zadržavajući ili samo ponekad ispuštajući paganske elemente; u sagama, koje su sve dotle stvarali i prenosili kazivači zvani filidi, pojedini delovi, uglavnom reči junaka, bili su sastavljeni od stihova. Za 9. v. vezuje se rukopis *Pesme o Hildebrandu*, slučajno sačuvan ostatak staronem. usmene epike. Anglosaksonski *Spev o Beovulfu*, iz 10. v., ne predstavlja, kao prethodni spomenik, primer izvornog oblika *n. k.*, ali njegovu osnovu sačinjavaju pesme o hrabrim delima predaka, predavane s pokolenja na pokolenje. Najobimnije srednjovekovno usmeno nasleđe spasli su Islandani prikupivši i središći do 13. v. nekoliko zbornika mitološke i junačke epike: *Edu*, pesme → **skalda** i → **sage**. Bogatstvo nezapisane fr., šp. i nem. narodne epike može se pratiti po velikom odjeku u pisanoj književnosti: u fr. → **chansons de geste**, u šp. *Spevu o Sidu*, u nem. *Pesmi o Nibelunzima* i *Gudruni*. Tokom 16. i 17. v. objavljeni su — u sklopu drugih spisa, u posebnim otiscima ili u celim zbirka — primeri srpskohrv. → **počasnica** i → **bugarštica** (u Hektorovićevo *Ribanju* i *ribarskom prigovaranju*, 1568), šp. romansa, eng. balada, dan. pesama i alb. poslovice. Međutim, tek u 18. v. počinje učena Evropa da uvida značaj usmene književnosti. Tome su naročito doprineli: tri Persijske knjige eng. i škot. balada štampane 1765. pod naslovom *Svetinje starog engleskog pesništva* (*Reliques of Ancient English Poetry*), Makfersonova mistifikacija sa osloncem na škot. i ir. narodne pesme *Osjian* 1765, srpskohrv. »Hasanaginica« u putopisu A. Fortisa (*Viaggio in Dalmazia*, 1774) i Herderovi prevodi *Narodne pesme* (*Volkslieder*, 1778/9). Započeto ranije, sabiranje slovenskih usmenih pesama dobilo je u 18. v. nov zamah. Tada su, pored ostalih, nastala dva velika zbornika: srphrv. *Erlangenski rukopis* i rus. *Zbornik Kirše Danilova*. — Do konačnog evr. preokreta u gledanju na usmenu književnost došlo je u 19. v. Godine 1806. i 1808. objavljuju A. fon Arnim i K. Brentano *Dečakov čudesni rog* (*Des Knaben Wunderhorn*), nem. narodne pesme, a 1812. i 1815. braća Grim *Dečje i porodične bajke* (*Kinder und Hausmärchen*), nem. narodne pripovetke. Karadžićevu zbirku *Srpskih narodnih pesama*, koja je počela da izlazi 1814, Grim dočekuje s pohvalama uznoseći je kao primer za ugled; njemu će se pridružiti Gete, Forijel, Mickijevič, Tomazeo i mnogi drugi. Zahvaljujući Forijelovom izdanju, novogr. usmene pesme pobuđuju takođe opštu

pažnju (*Chants populaires de la Grèce moderne*, I, II, 1824, 1825). U romantičarskom pokretu, kao ni u kojem ranijem ni kasnijem književnom pokretu, bilo je usmeno pesništvo nadahnuće za postizanje neposrednosti osećanja i za obnovu jezičkog izraza. Od sredine 19. v. do danas ugledao je sveta nepregledan broj zbirki sa novoprikupljenim primerima usmene književnosti svih evropskih i mnogih vanevropskih naroda. Između ostalih, u prošlom stoleću izdao je V. Radlov pesme i bajke srednjooazijskih naroda, A. Gijferding rus. biljine, A. Afanasjev rus. bajke, P. Besonov bug. pesme, D. Miladinov sa bratom mak. pesme, K. Herman bosansko-hercegovačke muslimanske pesme, O. Koljberg polj. pesme, M. Dragomanov ukrajinske pesme i E. Lenrot uobličeni svod fin. → **runa** (*Kalevala*). Sakupljači 20. v. izneli su na videlo, u potpunijem obimu no njihovi prethodnici, pesme, legende i bajke kavkaskih, srednjooazijskih, sibirskih i dalekoistočnih naroda, kao i afričkih, australskih i okeanskih plemena. Dobivši prve osnove u prošlom stoleću, nauka o *n. k.* razvila se u 20. v. kao zasebna oblast.

Lit.: V. Jagić, »Građa za slovensku narodnu poeziju«, *Rad JAZU*, 37, 1876; В. Буринь, *Књижевности старог Истока*, 1951; G. Cocchiara, *Storia del folklore in Europa*, 1592; *Histoire des Littératures*, sous la direction de R. Queneau, I, II, 1955, 1956; В. Буринь, *Постанак и развој народне књижевности*, 1956; *Историја западноевропских књижевности*, u redakciji V. M. Žirmunskog, 1956; V. Pora, *Od zlata jabuka*, 1958; М. К. Азадовский, *История русской фольклористики*, I, II, 1958, 1963; *Słownik folkloru polskiego*, red. J. Krzyżanowski, 1965; В. Латковић, *Народна књижевност*, I, 1967; H. Bausinger, *Formen der »Volksprosa«*, 1968; П. Г. Богатырев, *Вопросы теории народного искусства*, 1971; Б. П. Путилов, *Методология сравнительно-исторического изучения фольклора*, 1976; М. Bošković-Stulli, *Usmena književnost*, 1978; В. Недић, *Вукови певачи*, 1981. V.N.

## NARODNA LIRIKA → Narodna pesma

**NARODNA PESMA** — Usmena pesma koja nastaje i živi u narodu prenoseći se s pokolenja na pokolenje. Javila se davno, kada se ljudski govor počeo uobličavati. Traje sve dok u glavnom sloju koji je čuva, seoskom, pismenosti i civilizacija ne unište duhovnu vezu sa običajima predaka. Za *n. p.* važe zakoni koji su opšti za sva dela → **narodne književnosti**. Stvaraju je i prenose pojedinci u skladu sa ukusom sredine. Njima stoje na pomoći ustaljena stilska i kompozicijska sredstva, koja su nasledili od prethodnika i koja dalje obnavljaju. Slušaocima po pravilu ne saopštavaju

zatvorenu, nepromenljivu celinu, već improvizaciju. Ne ponavljajući prethodnike, → **pevači** ne ponavljaju ni sebe. Tako sazđaju → **varijante** i u okviru sopstvenog dela. U dugom razvoju obrazovali su se rodovi, vrste i oblici *n. p.* Kao najstariji rod, narodna lirika bila je najpre zastupljena → **obrednim pesmama** (→ **kalendarskim**, → **svadbenim**, → **tužbalicama**), → **posleničkim pesmama** i → **bajalicama**, zatim **verskim** (→ **mitološkim pesmama**), → **zagonetkama** i → **poslovicama**. Posle ovih vrsta razvile su se → **ljubavne**, → **porodične** i → **vojničke pesme**. Živeći uporedo, vrste su uticale jedna na drugu. Najstariji oblik porodičnih pesama, → **uspavanke**, primale su — prvi primer — neke pojedinosti iz bajalica. Obredne kalendarske pesme s vremenom su se — drugi primer — pretvarale u ljubavne i porodične. To su klasične vrste *n. p.* Osim njih, mogu se, sasvim na kraju i pod uticajem pisane književnosti, javiti kratke slikovane pesme, kao što su srhrv. → **bečarac**, rus. → **častuška** i ukrajinska *kolimijka*. Narodnu epiku sačinjavale su najpre → **mitološke pesme**. Kasnije su postale → **junačke** i → **pripovedne pesme**. Pre no što su nestale, mitološke pesme ostavile su traga u dvema drugim vrstama. Kao i ostali rodovi usmene književnosti, ni narodna epika nije živela odvojenim životom. Ona je prihvatala građu iz → **narodnih pripovedaka**, posebno iz → **predanja**, → **legendi**, → **bajki**. S druge strane, na njih je, opet, sama uticala. Dok su liriku imali svi narodi, epika se nije svuda razvila. Umesto nje, neki su narodi negovali junačke priče. Sjedinjujući u sebi epske i lirske elemente, → **balade** i → **romanse** javile su se kao pozniji sloj. Do njihovog izuzetnog procvata došlo je u Škotskoj, Engleskoj i Španiji. Balade i romanse imale su velikog odjeka u pisanoj književnosti, koja ih je, kao žanrove, prihvatila iz usmenog pesništva i negovala mnogo, naročito za vreme romantičarskog pokreta. Broj *n. p.* zapisanih u dalekoj prošlosti neznan je prema bogatstvu koje su otkrili 18, a još više 19. i 20. v., doba kada su prikupljane sa znanjem i sa sistemom. U 19. v. stečeno je ogromno iskustvo pri beleženju tekstova i melodija. Tehnički pronalasci 20. v. omogućili su da se *n. p.* fonografskim snimanjem uhvate u jedinstvu sa napevom. Na jugoslov. tlu prvi sačuvani zapisi potiču iz 16. v. U dubrovačkom zborniku N. Ranjine, iz 1507, uz nekoliko stotina umetničkih pesama, dobile su mesto i četiri narodne: tri počasnice i jedna svatovska. P. Hektorović je 1556. zapisao na Hvaru, a 1568. objavio u Mlecima, kao sastavni deo svog

*Ribanja i ribarskog prigovaranja*, tri počasnice, dve bugarštice (o Marku Kraljeviću i bratu Andrijašu, o Radosavu Siverincu i Vlatku udinskom) i jednu lirsko-epsku pesmu. Na isti način sačuvao je M. Držić u svojim dramama — u *Skupu* i *Plakiru*, iz 1555. i 1556 — dva primera ljubavne lirike. Iz ovog v. su, pored srpskohrv., i prvi maked., i slov. zapisi: dve ljubavne pesme u jednom rečniku kosturskog narečja (oko 1550) i početak jedne kalendarske pesme u *Katehizmusu z dvejma izlagama* P. Trubara (1575). Naredni v., 17. i 18., imali su više sakupljača, koji su pribrali na stotine pesama i na hiljade poslovia. Tada su nastali zbornici dubrovačkih i bokeljskih književnika, *Erlangenski rukopis*, zbornik Ayrama Miletića, dva požeska zbornika. U *Razgovoru ugodnom naroda slovinskoga* (1756) objavio je Andrija Kačić Miošić nekoliko usmene pesme. Godine 1774. štampao je Alberto Fortis »Hansanagicinu«. Prva zbirka *n. p.* sa jugoslov. tla ugledala je sveta 1814 (*Karadžićeva Mala prstonarodnja slaveno-serbska pjesnarica*). Te godine započeo je Vuk Karadžić da objavljuje, u antologijskom izboru, usmeno blago koje će sabirati pola veka, do same smrti. Rad slavnog sakupljača nastavili su S. Milutinović, P. P. Njegoš, S. Vraz, M. Mažuranić, S. Verko- vić, braća Miladinovci i nepregledan broj drugih poslenika. Do naših dana pribrano je preko sto hiljada pesama i preko četrdeset hiljada poslovia i zagonetaka. Svojim predgovorima uz prvu i četvrtu knjigu *Narodnih srpskih pjesama* (1824, 1833) V. Karadžić je zasnovao izučavanje jugoslov. usmenog pesništva, čemu će se zatim posvetiti mnoge naučne snage, naše i strane. Za proteklih sto pedeset godina ispitivana je poglavito epika — istorijske uspomene, motivi, stih — dok je lirika bila po strani. Između dva rata izlazio je u Beogradu, pod uredništvom R. Medenice i A. Šmausa, časopis koji se bavio isključivo usmenim pesništvom: *Prilozi proučavanju narodne poezije* (1934—1939).

Lit.: → **Narodna književnost**.

V.N.

**NARODNA PRIPOVETKA** — Tradicionalni, pre svega usmeni prozni oblik narodnog stvaralaštva prenošen s kolena na koleno izgovorenom rečju, ali i putem literarnih dela. Pripovedana još kod primitivnih naroda, ona je i značajan deo kulture i visokocivilizovanih sredina. Posmatrane kao deo rituala, kao verovanje ili istorija, pouka ili zabava, *n. p.* počinju da privlače pažnju nauke bogatstvom i opštom rasprostranjenošću svojih motiva tek u 19. v., neposredno posle otkrivanja sličnosti

indoevropskih jezika, proučavanja sanskrt, *Rig-Vede*, i uopšte razvitka komparativne filologije. V. Grim (Grimm, *Kinder und Hausmärchen*, III, 1856) obrazlaže *mitološku teoriju* ili teoriju o indoevropskom poreklu *n. p.*, objašnjavajući međusobne sličnosti širokog internacionalnog kruga *n. p.* zajedničkim poreklom indoevropskih naroda. Nastale iz razorenog mita, mogu se shvatiti samo pravilnim tumačenjem mita iz kojeg su nastale. Uticaji ove teorije ogledaju se kod nas u radovima I. Ruvarca, N. Nodila, I. Radetića, M. Valjavca, G. Kreka, delom i S. Novakovića. Njeni mnogobrojni sledbenici (G. Koks, A. de Gubernatis, M. Miler) preteruju u pronalaženju mitoloških značenja svim pojavama. Grimovo dopuštanje mogućnosti prenošenja pripovedaka iz jednog naroda u drugi i stvaranje *n. p.* iz jednostavnih i prirodnih, sveprisutnih situacija otvara, uz dalji razvitak nauke, put ka stvaranju *migracione i antropološke teorije* o nastanku *n. p.* Osnivač migracione teorije, T. Benfaj (T. Benfey, *Pantschatantra, Fünf Bücher indischer Fabeln, Märchen und Erzählungen*, 1859), nalazi poreklo *n. p.* u ind. literaturi, ukazujući na puteve njihovog daljeg rasprostiranja ka zapadu još od pre 10. v. n. e. Među najvažnije posrednike ubraja, uz stalno živu usmenu tradiciju, persijsku knjigu *Tuti Nameh*, ar. i jev. knjige. U našoj nauci najvažniji predstavnik ove teorije je V. Jagić i delimično R. Strohal. Za paralelama naših *n. p.* u stranoj književnosti tragaju T. Martić, Đ. Polivka, P. Popović, A. Gavrilović. Predstavnik druge, antropološke teorije, E. Lang (A. Lang, M. R. Cox, *Cinderella*, 1893), pozivajući se na otkrivanje egipatskih bajki iz 13. v. pre n. e. i na pomene pripovedaka kod Herodota i Homera, ističe veliku starinu mnogih osnovnih elemenata pripovedne tradicije i smešta je još u period divljaštva. Antropološka škola (začetnik eng. naučnik E. B. Tejlor, *The Primitive culture*, 1871) sa svojim mnogobrojnim poklonicima (Dž. A. Frejzer, Dž. A. Makalok) i brojnim studijama o primitivnim narodima Australije, Afrike i Amerike polazi od pretpostavke o direktnoj razvojnoj liniji kulture svih naroda i insistira na ostacima kulturnog nasleđa iz nižih stupnjeva razvitka (*survivals*). Na antropološkim istraživanjima zasnivaju se i druga proučavanja porekla *n. p.* A. van Genep (*La formation des légendes*, 1910) smatra kazivanje pripovedaka neophodnim ritualom u primitivnom društvu. H. Nauman (*Primitive Gemeinschaftskultur*, 1921) ističe da se razne pripovedne forme zasnivaju na primitivnim verovanjima koja se izražavaju

u religijskim obredima. Moderna, *neomitološka škola*, siže mita uglavnom svodi na reprodukciju najvažnijih momenata magije i obreda (J. de Vries, »Betrachtungen zum Märchen«, *FF Communications*, 1954, 150). Geografsko-istorijska, ili tzv. finska metoda (začetnici K. Kron i A. Aarne, najverniji sledbenik S. Tompson), dolazi kao rezultat i antropoloških i komparativnih proučavanja. Njen cilj je da poredjenjem svih varijanata jednog pripovednog sižea, istraživanjem puteva njihovog geografskog rasprostiranja, utvrđivanjem njihovih regionalnih specifičnosti i opštosti, istorijske slojevitosti građe, odredi izvorni, prvobitni oblik (*Urform, Archetyp*) svake pojedine *n. p.*, vreme i mesto njenog nastanka i puteve širenja. Ova škola utvrđuje pojam tipa i motiva *n. p.* (A. Aarne, »Leitfaden der vergleichenden Märchenforschung«, *FF Communications*, 1913, 13; isti, »Verzeichnis der Märchentypen«, *FF Communications*, 1910, 3; K. Krohn, *Die folkloristische Arbeitsmethode*, 1926; S. Thompson, *The Folktales*, 1946). Ova metoda je postala najusvojeniji prilaz proučavanju *n. p.* pre svega konkretnim sredstvima sporazumevanja koje pruža istraživaču: međunarodnim indeksom tipova pripovedaka, međunarodnim katalogom motiva, nacionalnim katalozima radnim po istom sistemu, nizom značajnih monografija o pojedinim tipovima priča. Kod nas, na klasifikaciji *n. p.* najviše je radio V. Čajkanović (*Srpske narodne pripovetke*, 1927); uz izvesne modifikacije, na izradi monografije M. Matičetova (*Sežgani in prerajeni človek*, 1961) i M. Bošković-Stulli (*Narodna predaja o vladarevoj tajni*, 1967). Strukturalistički metod u folkloru se posebno razvija pod uticajem strukturalne lingvistike: radovi Jakobsona, Bogatireva, Sibeka Stendera-Petersena, L. Strosa, A. Dandsa, I. Gremasa. Jedan od prvih strukturalističkih prilaza pripovednoj građi je onaj V. Propa. Njegova opšta narativna shema i posmatranje svih bajki kao »jednotipskih« ima dalekosežnog uticaja. Pre pojave V. Karadžića objavljivanje i sakupljanje naših *n. p.* ima uglavnom »slučajan ili prigodan karakter« (zapisni predanja iz 12. v., u *Letopisu Popa Dukljanina*, zatim i pripovedaka u putopisnoj, hroničarskoj crkvenoj literaturi, srednjovekovnim spisima, hagiografijama, biografijama, brevijarima i »prilikama«, besedama i bosanskim fratarskim knjigama, delima dubrovačkih i dalmatinskih pisaca, u popularnoj književnosti 18. v.). Sa V. Karadžićem, romantizmom i svim pojavama koje su mu prethodile, *n. p.* se počinje smatrati značajnim usmenim književnim oblikom, zahvaljujući pre

svega radu braće Grim. (Pripovetka »Medvedović«, prevedena je 1818. na nem.). Uz nekoliko štampanih pripovedaka u Davidovićeveim novinama 1821. Karadžić daje uvod, koji će u obimnoj zbirci 1853. proširiti svojim osnovnim postavkama o terminologiji i klasifikaciji, načinu beleženja, o pripovedačima i slušaocima, pa i o stilu *n. p.* Pre Karadžičeve obimne zbirke pojavila se zbirka A. Nikolića (1842, 1843) i niz pripovedaka Đ. K. Stefanovića u *Letopisu Matice srpske*. Vuk Vrčević sakuplja građu za Karadžića. Kasnije izdaje niz svojih zbirki. Kod Hrvata u prvoj polovini 19. v. objavljuju se pripovetke J. Volčića iz Istre, Kukuljevićeve u *Arhivu za povjesnicu jugoslavensku*, a u drugoj polovini 19. v., autentične dijalekatske zbirke M. Valjaveca. Posle Karadžičeve smrti nastavlja se intenzivan skupljački rad po časopisima (*Letopis Matice srpske*, *Vienac*, *Karadžić*, *Vila*, *Bosanska vila*, *Behar*, *Kića*, itd.). Sistematsko beleženje preduzima *Srpski etnografski zbornik*, *Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena*, *Glasnik Zemaljskog muzeja*, *Bilten Instituta za proučavanje folkloru* u Sarajevu. Pojavljuje se niz zbirki (v. bibliografiju P. Popovića u *Pregledu srpske književnosti*, 2. izd. 1913, 312–316; M. Bošković-Stulli, u zbirci *Narodne pripovijetke*, 1963, 27–29). Već prikupljena i objavljena građa sređuje se u antologijama, u kojima se raspravlja i o različitim problemima narativne proze (V. Jovanović, V. Čajkanović, J. Prodanović, V. Đurić, M. Bošković-Stulli). U različitim časopisima pokreću se teorijsko-istorijska pitanja iz ove oblasti (u *Srpskom književnom glasniku*, *Javoru*, *Književnom severu*, *Prilozima za književnost*, *Prilozima proučavanju narodne poezije*, *Zborniku za narodni život i običaje*, *Srpskom etnografskom zborniku*, *Glasniku Etnografskog muzeja*, *Narodnom stvaralaštvu*, *Radu kongresa folklorista Jugoslavije*, *Narodnoj umjetnosti*). Pojavljuju se i odvojene studije i monografije o narodnim pripovetkama: P. Popovića, *Pripovetka o devojci bez ruku*, 1905; *Iz književnosti*, I, II, 1906, 1919; M. Kneževića, *Naša narodna proza*, 1934; S. Stefanovića, *Studije o narodnoj poeziji*, I, 1937; B. Rusića, *Nemušiti jezik u predanju i usmenoj književnosti južnih Slovena*, 1954; V. Đurića, *Postanak i razvoj narodne književnosti*, 1956; V. Latkovića, *Narodna književnost*, 1967. Klasifikacija *n. p.* jedno je od pitanja kojim su se bavili gotovo svi istraživači, pre svega sa ciljem da se narativna građa učini preglednom i dostupnom, ali su pri tom morali zadirati i u suštinske osobine

vrsta da bi ih mogli izdvojiti. Već Grimova podela narativne građe na *Märchen* i *Sagen* (*Kleinere Schriften*, I, 324), podvlačenje njihovih razlika, predstavlja i osnovu daljeg teorijskog raspravljanja o ovim dvema kategorijama. Karadžičeva podela pripovedaka na »ženske« (fantastične) i »muške« (realistične) upotunjena je njegovim oznakama ovih vrsta. U okviru »muških« – realističkih on izdvaja »smiješne i šaljive«. U prepisci s Grimom (V, 717) pominje predanja (*Sagen*) o mudrom Solomonu i priče o životinjama. Posle Karadžića pojavljuje se niz pokušaja podela građe, od kojih u Hrvatskoj najviše uticaja ima podela A. Radića u I knjizi *Zbornika za narodni život i običaje (pripovijetke, → priče, → gatke, → basne, → šaljive pripovijetke)*; u Srbiji, podela P. Popovića na I *ozbiljne*: 1) *ženske pripovetke → gatke, → bajke*; 2) *muške pripovetke → novele*; 3) *pripovetke koje se vezuju za ličnost – biblijske, istorijske – i mesta (→ legende → skaske, → kaže)*; 4) *→ basne*; i II na *šaljive*: I *→ šaljive novele*; 2) *→ anegdote*, priče. Slična je i podela V. Latkovića na: 1) *→ priče o životinjama* i *→ basne*; 2) *→ bajke*; 3) *→ skaske i legende*; 4) *→ novele*; 5) *šaljive priče*; 6) *ratničko patrijarhalne → anegdote*. V. Čajkanović (*Srpske narodne pripovetke*, 1927) primenjuje međunarodnu klasifikaciju A. Arnea na našu građu, deleći pripovetke na 1) *priče o životinjama (basne)*; 2) *bajke*; 3) *novele* (muške pripovetke) i 4) *šaljive priče*. Od njih izdvaja: 1) *skaske*, 2) *legende*, 3) *verovanja* i 4) tzv. primitivne priče, što predstavlja kategoriju *→ predanja* (po Grimovoj terminologiji – *Sagen*). Arneova klasifikacija je opšteusvojena međunarodna klasifikacija *n. p.* (poslednje izdanje tipova pripovedaka 1961 – A. Aarne – S. Thompson, *The Types of the Folktale*, 1961) i prema njoj je izrađen niz nacionalnih indeksa pripovedaka.

Lit.: A. Aarne, »Leitfaden der Vergleichenden Märchenforschung«, *FF Communications*, 1913, 13; S. Thompson, *The Folktale*, 1946; C. W. v. Sydow, *Selected Papers on Folklore*, 1948; M. Lüthi, *Das europäische Volksmärchen*, 1947; A. Jolles, *Einfache Formen*, 1956<sup>2</sup>; L. Röhrich, *Märchen und Wirklichkeit*, 1956; K. Ranke, »Betrachtungen zum Wesen und zur Funktion des Märchens«, *Studium generale*, 11, 1958; L. Schmidt, *Die Volkserzählung*, 1963; K. Ranke, »Einfache Formen«, *Internationales Kongress der Volkserzählforscher in Kiel und Kopenhagen*, 1961; H. Bausinger, *Formen der »Folkspoesies*, 1968; В. Я. Пронн, *Морфология сказки*, 1969<sup>2</sup>; В. Турин, *Антология народных притчедака*, 1977; M. Drndarski, *Narodna bajka u modernoj književnosti*, 1978.

**NARODNE EPSKE PESME** → **Narodne pesme** u kojima se opeva neka radnja, događaj (gr. *ἔπος* – reč, govor, pripovetka). Termin *n. e. p.* utvrđen je krajem 18. v. pojavom Herderove zbirke *Volkslieder* (1778). *N. e. p.* nastajale su već prilikom uspostavljanja prvih oblika društvenog života. Pesme o ratničkim i lovačkim pohodima, kao i → **tužbalice** posvećene ratnicima, sadržavale su u sebi najviše epskih osobina. Posvuda razvijeni kult predaka uslovio je da se osećanja na minule događaje i značajne pojedince čuvaju usmenim putem, u raznim oblicima epskih usmenih hronika, potonjim *n. e. p.* i velikim → **epovima**. *N. e. p.* javljaju se u društvenim sredinama u kojima su se stekli sociološki, istorijski i psihološki uslovi neophodni za njihov nastanak, uspon, održavanje i trajanje. Najčešće teme ovih pesama jesu mitološke ili istorijske ličnosti, junaci neobične snage ili snalažljivosti, doživljaji iz njihovog života, istrajnost, megdan. Prema tome da li se u *n. e. p.* javljaju mitološke ili istorijske ličnosti, još od V. Karadžića uobičajena je podela ovih pesama na *neistorijske* i *istorijske*, kao i njihov zajednički naziv → **junacke pesme**. Istorijske pesme, nastale neposredno posle događaja na koji se odnose i u toku života ličnosti o kojoj se u njima peva, nazivaju se → **hroničarskim** (ili, zbog neposredne blizine pevača događajima o kojima peva, *terenskim pesmama*). Zbog delimičnih tematsko-sadržajnih sličnosti i podudarnosti, takve se pesme nazivaju → **varijantama** (*inacicama*). Trajući uporedo, uticale su jedne na druge preuzimajući pojedinosti, motiva, likova, pojedinih događaja; povezivale su se, stapale postupkom *kontaminacije*. *Odabiranjem* i *tipiziranjem* izdvajale su se najvrednije, → **motivske pesme**, u kojima su se izgubile konkretne istorijske pojedinosti, a zadržali se motiv i siže, oblikovani na osobit narativno-epski način. Pesme koje se nisu našle u pogodnoj *epskoj sredini* (*epskom miljeu*, *epskom ambijentu*), ili odgovarajućoj stvaralačkoj klimi, kvarile su se i nestajale. Kazuju se ritmičkim govorom, doteranim recitovanjem ili se pevaju sa ili bez muzičke pratnje. Kod južnih Slovena obično ih prate gusle, gajde ili tambure, a poseban način izvođenja, u kojem je naglašen lagani tremolo u glasu (podrhtavanje glasa) jeste *grotkanje*. Pevači *n. e. p.* nazivaju se → **guslari** (kod južnih Slovena), → **skaldi** (staroislandski), → **truveri** (stfr.), → **žongleri** (fr.), → **skazitelji** i **skomorosi** (rus.) *asugi* (kavkaski), *bakši* (srednjoazijski), *skopi* (zapadnogermanski), → **špilmani** (nem.), → **huglari** (šp.) itd. Najstariji zapisi naših *n. e. p.* su

zapisi → **bugarštica** (15. v.), pesama dugoga stiha, ispevanih u stihovima od 15 ili 16 slogova, sa cezurom posle sedmog, odnosno osmog sloga, i pripevima od 5 do 6 slogova, posle svakog dvostiha. Prve *n. e. p.* u desetercu objavili su A. K. Miošić (1756) i A. Reljković (1762). Najstarije sačuvane zbirke su pesme iz *Erlangenskog rukopisa* (početak 18. v.), bugarštice i deseteračke pesme iz rukopisnih zbirki Juraja Betondića i Đura Matijaševića, koje je objavio V. Bogišić. U 19. v. najznačajniji su zapisi V. Karadžića i njegovih saradnika, koje je Vuk objavio najpre u posebnim zbirkama (1814. i 1815), a potom u antologijskim knjigama *Srpskih narodnih pjesama* (knj. II i III, Lajpcig, 1823. i knj. IV, Beč, 1833). Od potonjih sakupljača i zbirki, po vrednosti zapisa, izdvajaju se P. P. Njegoš i Sima Milutinović (Crna Gora), Ilija Jukić, Grga Martić, Bogoljub Petranović i Kosta Herman (Bosna i Hercegovina), četiri knjige *Slovenske narodne pesmi* Slovenske matice, u redakciji Karela Štrekelja i J. A. Glonara, braća Miladinovi (Makedonija), deset knjiga *Hrvatskih narodnih pjesama* Matice hrvatske itd. Osnovni stih naše *n. e. p.* jeste nesimetrični epski → **deseterac** trohejskog karaktera. Po pravilu, deseterac je sintaksička ili rečenička celina. Smatra se da je *osmeračka epika*, pesme pevane u osmercima i izvođene u kolu, starijeg porekla i da je, umetanjem dvosložnog epiteta, iz nje nastao klasični deseterac. *Epski stil* (*epska tehnika*), *struktura epske naracije*, određuje više opštih odlika *n. e. p.*: junak je opevan u trećem licu, javljaju se → **stalni epiteti**, **stajalice reči**, → **opšta mesta** i utvrđene → **epske formule**; pesme počinju stereotipnim (uobičajenim) uvodnim stihovima i *početnim prizorima* (uvođenjem u radnju → **in medias res**), a završavaju se takođe stereotipnim završnim stihovima. Epske scene temelje se na *epskom dijalogu*. Njime se postiže živost, uverljivost i neposrednost *epskih izveštaja* sa početka pesama (upoznavanje s mestom radnje, s likovima i pretihodnim zbijanjima) i *epskih opisa*. Dijalog se, često, zamenjuje monologom u upravnom govoru, a uobičajen je i dijalog *borba rečima*. Svi ovi elementi, u isti mah, primeri su tzv. *epske opširnosti*, → **epske širine**. Razvijanje i usporavanje epske radnje pevač ostvaruje stilskim postupcima → **retardacije**; → **digresijama**, unošenjem u glavno zbijanje niza detalja i pojedinosti, → **epizodama**, uvođenjem u glavni tok radnje samostalnih zaokruženih celina, *epskim poređenjima*, čime ističe i naglašava osnovni motiv u pesmi, a naročito → **epskim ponavljanjima**, koja su osnova mehanizma

usmenog prenošenja i života *n. e. p.* Prvu klasifikaciju naših *n. e. p.* načinio je V. Karadžić, svrstavajući ih u tri posebne celine: *junačke pesme najstarijih vremena*, *junačke pesme srednjih vremena* (od kraja 14. do kraja 18. v.) i *junačke pesme novijih vremena o vojevanju za slobodu*. Za princip klasifikacije po ciklusima (*ciklizacija*), zasnovanom na istorijskim i hronološkim činjenicama, najviše se zalagao P. Popović, a sledili su ga B. Vodnik, V. Đurić, S. Nazečić i drugi, ali, u poslednje vreme, ovaj je princip napušten i prevladava motivska (ili motivsko-tematska) podela, pri čemu književne, umetničke vrednosti pesama dolaze u prvi plan. Među *n. e. p.* o događajima i ličnostima do dolaska Turaka izdvaja se sloj mitoloških pesama, koje su najbliže → **bajkama** i, pretežno, → **legendama**, te bi se mogle nazvati *legendama (pričama) u stihu* (pesme: »Zmija mladoženja«, »Jovan i divski starješina« i druge). Posebne celine čine pesme o srednjovekovnim vladarima i vlasteli (Nemanja, Sava, Milutin, Stefan Dečanski, Mrnjavčevići) i o kosovskoj bici i kosovskim junacima (Banović Strahinja, Miloš Obilić, knez Lazar, Jug Bogdan, Musić Stevan). Od *n. e. p.* o događajima i ličnostima iz vremena turskog gospodstva značajno mesto zauzimaju krugovi pesama o Marku Krajeviću, o despotima, banovima i vojvodama do kraja 17. v. (Brankovići, Jakšići, Crnojevići, Ugričići), kao i o hajducima (→ **hajdučke pesme**) i uskocima (→ **uskočke pesme**). U muslimanskom delu našeg naroda, ponajviše na području Bosanske krajine, već u 16. v. razvija se *krajinska epika* (→ **krajiške pesme**), dok je u krajevima Vojne granice, naročito u 18. i prvim decenijama 19. v., rasprostranjena *srpskohrvatska graničarska epika*, koju čine deseteračke epske hronike o borbama graničara za račun bečkog dvora. Pesme novijih vremena obuhvataju ciklus pesama o crnogorskim i hercegovačkim borbama za oslobođenje i pesme o oslobođenju Srbije. Ove pesme su, u velikoj meri, istorijski autentične, mada je, ponajviše zaslugom Filipa Višnjića, Vukovog pevača, krug pesama o prvom srpskom ustanku dosegao najviše vrhove epskog usmenog izraza. Kraj 18. i početak 19. v. bili su period cvetanja, zlatnog doba usmenog epskog stvaralaštva, ali i doba poslednjeg autentičnog talasa epskog usmenog pevanja. Od sredine 19. v., *n. e. p.* se putem štampanih knjiga prenose i šire, što prouzrokuje proces povratnog (knjiškog) uticaja na pevače, kao i poplavu pisanih epskih hronika i tzv. modernih epskih pesama, (V. i → **narodna književnost**, → **narodna pesma**).

Lit.: J. Tomić, *O srpskim narodnim epskim pesmama*, 1907; J. Tomić, *Istoriska istraživanja*, 1909; T. Marčetić, *Naša narodna epika*, 1909; J. Bedier, *Les Légendes épiques — Recherches sur la formation des chansons de geste*, I — IV, 1926—1929; *Književni sever*, 1928; J. Prodanović, *Naša narodna književnost*, 1932; H. Кварцов, *Сербский эпос*, 1933; D. Kostić, *Starost narodnog epskog pesništva našeg*, 1933; *Prilozi proučavanju narodne poezije*, 1934—1939; B. Lazarević, *Tri naše najveće vrednosti*, 1938; M. Murko, *Tragom srpskohrvatske narodne epike*, I, II, 1951; V. Đurić, *Antologija narodnih junačkih pesama*, 1954; S. Nazečić, *Iz naše narodne epike*, I, 1969; B. M. Жирмунский, *Эпическое творчество славянских народов и проблемы сравнительного изучения эпоса*, 1960; isti, *Народный и героический эпос*, 1962; B. Я. Пропп, *Фольклор и действительность*, 1963; S. Matić, *Naš narodni ep i naš stih*, 1964; R. Medenica, *Banović Strahinja u krugu varijanata i tema o neveri žene u narodnoj epici*, 1965; V. Nedić, *Narodna književnost*, 1966; T. Čubelić, *Epske narodne pjesme*, 1970; N. Milošević-Đorđević, *Zajednička tematsko-sižejna osnova srpskohrvatskih epskih pesama i prozne tradicije*, 1971; S. Matić, *Novi ogledi o našem narodnom epu*, 1972; N. Kilibarda, *Poezija i istorija u narodnoj književnosti*, 1972; S. Koljević, *Naš junački ep*, 1974; M. Maticki, *Srpskohrvatska graničarska epika*, 1974; V. Latković, *Narodna književnost*, knj. I., 1975; M. Bošković-Stulli, *Usmena književnost kao umjetnost riječi*, 1975; R. Medenica, *Naša narodna epika i njeni tvorci*, 1975; V. Jagić, *Grada za slovinsku narodnu poeziju*, 1976; V. Nedić, *O usmenom pesništvu*, 1976; N. Kilibarda, *Legenda i poezija*, 1976; R. Samardžić, *Usmena narodna hronika*, 1978; T. Саздов, *Студию за македонската народна књижевност*, 1978; M. Urošević, *Narodna književnost*, 1980; B. Недић, *Вукови певачи*, 1981; S. Koljević, *Ka poetici narodnog pesništva*, 1982. M. Mat.

**NARODNE LIRSKÉ PESME** — Po razdeobi V. Karadžića → **ženske narodne pesme**, jedan od tri književna roda u → **narodnoj književnosti**, žanrovski veoma razučeni i složeni. *N. l. p.* su jedan od dva glavna oblika naše → **narodne pesme**, poetski izraz svakidašnjeg čovekovog života i rada, slika zbilje postojanja i stvarnosti osećanja i mišljenja. Pojmovi *lirsko*, lično i individualno, kao glavne oznake lirskog izraza, po kakvoći i značenju razlikuju se od značenja u pisanoj književnosti. »Subjektivno« je u *n. l. p.* šire i obuhvatnije budući da »lirsko ja« ne podrazumeva određeni subjekt već moguću ljudsku situaciju, tj. sadrži stanovitu meru zajedničkog i opšteljudskog. Ono što je unutarne i lično ostvaruje se, po pravilu, posredno, u *drugom*, najčešće u slikama iz sveta prirode u najširem smislu, dovedenim u paralelan položaj, pri čemu se ostvaruje uzajamno emocionalno prožimanje po srodnosti, unutaranjem dodiru, kvalitativnoj saglasnosti



ili kontrastu pojava koje su dovedene u isti niz: »Maruše, Maruše, jasna mesečino, / jasna mesečino, ne stoj sproti mene! / Ne stoj sproti mene, izgoreh za tebe, / kako len za voda, bosilek za rosa, / bosilek za rosa, čebrika za senka, / čebrika za senka, junak za devojka!« (V. Nedić, *Antologija narodnih lirskih pesama*, 1969, br. 173). Obračanje suncu i mesecu, zvezdama i vodama, gorama, pticama i cvetovima uobičajeni su postupci raznoobraznih oduhovljenja pejzaža kojima se otvara velik broj *n. l. p.* Te slike, neretko kosmičkih razmera, slivaju se i svode na fiksiranje i poentiranje jedne ljudske emocije ili situacije u harmoniji sa spoljašnjim svetom ili u disonanci koja dramatiizuje ljudsku sudbinu. Naše *n. l. p.*, po pravilu, nisu »čisto« lirske, već su oblikovane oko jednog isečka događaja, oko jedne »sižejne situacije« po Propovoj terminologiji. Stanovit element naracije podređen je duboko unutarnjem, emocionalnom, lirskom odnosu prema pojavama i događajima. Naučno je dokazana sinkretičnost *n. l. p.* i njeno obredno poreklo, jedinstvena praosnova iz koje su se postepeno diferencirale posebne poetske forme. I do danas se očuvalo, mada ne uvek potpuno, negdašnje svojstvo kada su reč i melodija, pokret i mimika, prilika i način izvođenja bili organsko, nedeljivo iškonsko jedinstvo. Tekst pesme-pratilice bio je samo jedan od izraza drvnog paganskog osećanja jedinstva čoveka i sveta. Taj osobiti, prisni odnos prema svetu i čoveku kao delu prirodne celine stvorio je i određene stilske postupke i sredstva lirskog izraza. U toj sferi presudnu ulogu ima poetika slika. Kompozicione sheme *n. l. p.* osnivaju se na raznim kombinacijama, oblicima i primenama → **poredjenja**, na paralelizmima slika (tzv. psihološki paralelizam), na njihovom lančanom nizanju i spajanju, najčešće u formi dijaloga i monologa, rede samo opisno i pripovedno. Klasičan stilski postupak te vrste je veoma omiljena i bogato razvijena → **slovenska antiteza**, potom → **alegorija** i → **metafora**, naročito česte tamo gde je potreba za posrednim izrazom najjača, u → **svadbenim pesmama** i u → **ljubavnim pesmama**. Klasifikacija *n. l. p.* ne može se izvesti po svaku cenu na osnovu jedinstvenog načela koje bi se potvrdilo i pokazalo u većini raznovrsnih zapisa, ponajpre zbog neprekidne improvizacije, dinamike koja obuhvata i siže i žanrove, zbog mešanja, menjanja, preliivanja jednih u druge, zbog prodiranja novih elemenata u stare sižejne i kompozicione sheme, rečju, zbog sveukupnog dejstva zakona usmenog književnog stvaranja. Postoji mnoštvo pristupa i modela

po dele u našoj i stranoj folkloristici (po socijalnoj pripadnosti, po kriteriju sadržine ili forme, po muzičkim ili koreografskim svojstvima, po tematskim usmerenjima, po žanrovima, po poetici, po različitim tehnikama izvođenja itd.). Osnovu klasifikaciji naše *n. l. p.* položio je V. Karadžić rukovodeći se istorijskim načelom, kombinujući potom sva značajna obeležja neposrednog života pesme koja objedinjuju pojedine rukoveti (vreme, mesto i način izvođenja, izvođači, tj. uloga i primena pesme u životu, potom tematski krugovi, itd.). Potonje podele modifikovale su, sazele i saobrazile modernoj terminologiji osnovne kategorije Karadžićeve razdeobe, sledeći njegov hronološki princip od najstarijih prema mladim pesmama (npr. podele A. Šenoa, N. Andrića, P. Popovića, V. Đurića, K. Penušskog, V. Latkovića, V. Nedića i dr.). Prema dovoljno obuhvatnim i važnim obeležjima što određuju sudbinu pesme, uobičajena je podela na najstarije → **obredne pesme** (ponekad označene i kao običajne ili obredno-običajne), i **neobredne pesme** (→ **porodične pesme** jednim delom, potom **ljubavne pesme** itd.). Obredne pesme imaju dva ogranka: → **kalendarske pesme**, potom one što su vezane za uže porodične obrede koji prate značajne događaje u ljudskom životu: **svadbene pesme**, i → **tužbalice** kao najvažnije. Razne vrste verskih i pobožnih pesama, koje mogu biti ispevane i u epskom i u lirskom stilu (→ **mitološke pesme**, → **religiozne pesme**), prožete su hrišćanskim duhom u kojem se, neretko, razaznaju i elementi »narodne veze« (narodnog verovanja). Najbogatiji tematski krug neobrednih pesama čine **ljubavne**, koje se dalje mogu razvrstavati prema vremenu i načinu izvođenja. Iskustvo skupljanja i proučavanja *n. l. p.* potvrdilo je u više navrata da su naše »najjače lirske oblasti... Makedonija i Bosna i Hercegovina... istočna i južna Srbija (sa Kosovom i Metohijom), oblast koja je dala Stevana Mokranjca i Borisa Stankovića« (V. Nedić, *Antologija narodnih lirskih pesama*, 1969, str. 225). Po Gezemanovom mišljenju, koje je potom novim argumentima osnažio Pojkert, južnoslovenska lirika je najbogatiji basen lirskog folkloru u Evropi. Od 15. v. otkad datiraju najstariji zapisi, naš lirski folklor je relativno kontinuirano beležen i do danas je to jedno ogromno književno delo neprocenjive kulturnoistorijske vrednosti, mitsko-istorijske, metričke i poetske slojevitosti, spomenik kulture osećanja i »radosti stvaranja« (V. i → **književni rodovi i vrste**, → **narodna pesma**).

Lit.: V. Jagić, »Grada za slovinsku narodnu poeziju«, *Rad JAZU*, 37, 1876; В. М. Жирмунский, *Композиция лирических стихотворений*, 1921; Ю. М. Соколов, *Народная лирика*, 1938; А. Н. Веселовский, *Историческая поэтика*, 1940; В. Попа, *Од злата јабука*, 1958; Н. Peukert, *Serbokroatische und makedonische Volkslyrik*, 1961; В. Я. Пронн, *Народные лирические песни*, 1961; O. Delorko, *Narodne lirске pjesme*, 1963; K. H. Pollok, »Studien zur Poetik und Komposition des balkanlawischen Lyrischen Volksliedes, Das Liebeslied«, *Opera Slavica*, 1964, V; V. Latković, *Narodna književnost*, I, 1967; V. Nedić, *Narodna književnost*, 1972<sup>2</sup>; M. Bošković-Stulli, *Usmena književnost*, 1971; M. Pantić, »Rad na proučavanju predvukovske tradicije kod Jugoslavena«, *Naučni sastanak slavista u Vukove dane*, I 1971; V. Nedić, *O usmenom pesništvu* 1976; S. Koljević, *Ka poetici narodnog pesništva*, 1982. H.K.

## NARODNI EP → Narodna epika

**NARODNI JUNAČKI EP** — Uže određenje → **epa** (epopeje) — obuhvata najstarije vidove ove najrasprostranjenije epske forme. Mnogi od *n. j. e.* sežu u daleku prošlost preistorijskog vremena (asirskovavilonski *Gilgameš*, staroind. *Mahabharata* i *Ramajana*, strg. *Ilijada* i *Odiseja*), dok su drugi zapisani u sr. v. i kasnije (anglosaksonski *Beovulf*, islandski *Starija Eda*, nem. *Pesme o Nibelunzima*, rus. *Slovo o pohodu Igorovu*, fr. *Pesma o Rolandu*, šp. *Pesma o Sidu*, kirgiski *Manas*, uzbečki *Alpamiš* itd.). Ali svi oni, u oblicima bajki, predanja i pesama, živeli su pre zapisanog oblika u usmenoj tradiciji i po njenim specifičnim zakonima menjajući se neprekidno u uslovima usmenog stvaranja i prenošenja. U *n. j. e.* spadaju i ciklusi kraćih → **narodnih epskih pesama** (Karadžić ih označava *junačkim*), usredsređenih na jedan istorijski događaj (bitka na Kosovu), ili pojavu (hajdučija), koje nisu dostigle celovitost *n. j. e.* (→ **junačka pesma**, → **hajdučke pesme**, → **uskočke pesme**, → **biljina**). Neke od tih samostalnih pesama, mada po građi i načinu pripovedanja veoma drevnih, objedinjene su u formu *n. j. e.* u novije vreme. Najpoznatiji finski *n. j. e.*, *Kalevala*, načinio je učeni E. Lenrot od karelo-finskih narodnih pesama → **runa** 1835. god. *N. j. e.* je genetički vezan za »prvobitni obredni sinkretizam« umetničkog izraza (Veselovski), pa su u njegovu formiranju znatnu ulogu imali → **mit** i → **legenda**, takode usmene forme, koje su s generacije na generaciju prenosile drevne priče o precima i herojima, o postanku sveta i života, o osvajanju korisnih znanja i dobara neophodnih za život. Dva glavna izvora iz kojih se oblikovao

*n. j. e.*, na razne načine očuvana i u mladim *n. j. e.* i u pisanim, jesu mitska i istor. grada (prvostepena i drugostepena u hronološkom i vrednosnom smislu po Meletinskom), podređene opštem načelu idealizacije epske prošlosti, oblikovane u stilske i kompozicione forme nasleđenih modela i shema. Na planu odnosa i srazmere mitske i istorijske grada *n. j. e.* pokazuju veliku i istorijsku nužnu raznoobraznost: paganstvo u drevnim epovima i elemente hrišćanstva u sr. *n. j. e.*, »mitologizam« *Gilgameša* i »istorizam« *Pesme o Sidu* i *Pesme o Rolandu*; folkloru svojstvena pojava *dvovertja* u jednom delu pokazuje se i ovde: u *Beovulfu* se sa osudom govori o mnogobožskim obredima, molitvama idolima, ritualu prinošenja žrtve, kao o suprotnostima prema »jedinom« hrišćanskom bogu, ali ta osuda ostaje na razini »deklarativnog hrišćanstva«; jer, s druge strane, umrlog Beovulfa žale i oplakuju po obredu koji priliči mitskom junaku: lože pogrebnu vatru i prave lomaču na kojoj gori telo i »srce« junakovo; jedna starica tuži pevajući pogrebnu obrednu pesmu; oproštajno ritualno pevanje oko Beovulfovog groba izvođe odani vojnici izgovarajući pohvale junaku koji je voleo svoj narod i žudeo »večnu slavu«. Beovulfov smrt prate drevne pogrebne svečanosti poput onih koje se izvođe posle Patroklone ili Hektorove smrti u *Ilijadi*. — *N. j. e.*, a to je svojstvo svih usmenih formi, nije bio namenjen čitanju već *slušanju* i *pamćenju* onoga što su kazivali ili pevali → **pevači**, → **aedi**, → **guslari**, obraćajući se izravno svojim slušaocima. Iz tih uslova postanka i trajanja oblika usmenog knjiž. izraza proistekla su bitna obeležja poetike i stilsko-kompozicionih postupaka. Predmet *n. j. e.* je događaj iz pradavne prošlosti, (»apsolutne prošlosti« po Geteu), iz »herojskog doba« koje oličavaju podvizi zaslužnih predaka i junaka, čudesnog ili božanskog (polubožanskog) porekla, čarobnjačkih moći i nadljudske snage. »Apsolutna prošlost — to je specifična vrednosna (hijerarhijska) kategorija. Za epski pogled na svet, 'početak', 'prvi', 'rodonadžnik', 'predak', 'bilo je to nekad' itd. — nisu čisto vremenske već vrednosno-vremenske kategorije.« (M. Bahtin, *Ep i roman*, 1970). Ponekad su junaci obeleženi posebnim ličnim oznakama, neposlušnošću, srdžbom, inatom (Ahilejev gnev, inat Marka Kraljevića, svađa I. Muromca s knezom Vladimirom), koji se ispoljavaju poglavito prema pretpostavljenim. Po pravilu, epski junak, mada najčešće deli megdan pojedinačno, nikad nije sam: on istupa u ime svih kao ovaploćenje jedinstvene zajednice i kao nosilac zajed-

ničkih težnji boreći se za opšte dobro s dostojnim protivnikom. Njegova slava meri se epškom veličinom neprijatelja. Kazivanje o događajima i junacima koji ih ostvaruju oblikovano je po zakonima epske naracije i poetike: razudena, celovita i jedinstvena radnja predložena je postupno, hronološkim nizanjem događaja, s povremenim inverzijama i odstupanjima od glavnog plana (po Aristotelu, dva glavna postupka, »prosta i prepletana« radnja, ostvarena su u dva vrhunska obrasca — prva u *Ilijadi*, druga u *Odiseji*). O prošlom, zauvek završenom vremenu, pripoveda se odmereno i svečano u trećem licu i sa »epske distance«, iz stalne perspektive pevača koji zna celinu zbivanja i koji se postavlja kao nepristrastan i objektivni pripovedač »istine« (poštovanje junaštva neprijatelju u Homerovim epovima; pohvala viteškom protivniku u *Pesmi o Rolandu*, pohvala M. Kraljevića »od sebe boljem«, tj. neprijatelju, itd). Objektivna naracija prekida se ponekad glasom samog naratora, uzvikom (kazivanje muza u Homera), osudom ili odobravanjem i pohvalom junačkog čina (»Pomalo je takijeh junaka / kâ što bješe Strahiniću bane«, završni stihovi pesme »Banović Strahinja«, skladno odgovaraju početnim: »Netko bješe Strahiniću bane!«). — Drevni mitski junaci bore se s neprijateljem iz sfere mitskih čudovišta, sa htoničnim bićima (poput Gilgameša i Enkidua, poput Beovulfa; u našoj narodnoj poeziji javlja se krilati junak Zmaj-Ognjeni Vuk; troglavo čudovište vojvoda Balučko u *Ženidbi Dušanovoj*). Osim fizičke snage junaci dejstvuju i svojim čarobnjačkim moćima (Vejnemejnen u *Kalevali*; u odsudnom času poziva Marko Kraljević u pomoć »vilu posestrimu« itd.). U istorijskom razvoju i transformisanju *n. j. e.*, tj. u razvoju ljudske zajednice, arhaične junake potisnuli su »kulturni heroji« koji su zadužili čovečanstvo svojim pronalascima (vatra, oruđa, ustanovljenje određenih društvenih institucija), plemenski prvaci, vođe i ratnici, zaštitnici »svog« plemena, potom i naroda. Herojski podvizi ne ostvaruju se isključivo u sferi mitskih suprotnosti i sukoba jer prvobitno »mitsko predanje« ustupa mesto »istorijskom predanju«, »epsko vreme« ne podudara se s »mitskim vremenom« (Meletinski). Istorija *n. j. e.* oertava put od božanskog junaka do čoveka, čemu odgovara i smena slojeva od mitskog prema istorijskom fonu zbivanja (istorijski autentična imena i događaji, lokaliteti, vreme zbivanja). Epsko jezgro čini dramatična suprotnost, sukob etničkih zajednica (Ahejci i Trojanci u Homerovim epovima, Finci i La-

ponci u *Kalevali*, što je uopšteno do simbola i oličenja borbe između svetlosti i tame), ili borba s tuđinom zavojevačem, pri čemu se nekad javlja još jedna, konfesionalna suprotnost (Tureci i Tatari u slov. folkloru, Francuzi i Saraceni u *Pesmi o Rolandu*, Španci i Mavari u *Pesmi o Sidu*). Po pravilu, *n. j. e.* oblikuje se na fonu krupnog istor. događaja od opšteg značaja (Trojanski rat, Kosovski boj), a ponekad on prerasta vlastite granice i postaje epsko uopštavanje celog jednog istor. perioda i iskustva, sinteza mnogih oslobodilačkih ratova. No i nezatan sukob može dobiti razmere rata i značenje uzvišenog i srčanog patriotizma (u *Pesmi o Rolandu* istorijski je događaj jedan prepad Baska na zaštitnicu francuske vojske Karla Velikog po povratku s uspešnog pohoda na Španiju; zamenivši Baske »istočnjacima«, Saracenicima, »neznabošcima«, usmena tradicija dala je ovom događaju znatno šire dimenzije glorifikujući oličenje junačke vrline i patriotizma, viteza Rolanda, koji je u ovoj bici slavno poginuo; u snažnoj epskoj fresci koju je razvio Starac Milija u pesmi »Ženidba Maksima Crnojevića« naziru se klice razdora i propasti celog jednog društvenog sistema i kobne posledice gubitka slobode). Epska »istoričnost« nije istorija već posledica složenog procesa, što suštinski obeležava sve usmene forme, amalgamiranja istorijski verodostojnog sa onim što je na planu građe i poetike u usmenoj tradiciji zapamćeno (otuda karakteristična pojava anahronizama); sve to podleže opštem načelu idealizacije epskog sveta i njegovog skladnog i višeznačnog ovapločenja — junaka. Otuda nesrazmer između skromne istorijske biografije Marka Kraljevića i njegove bogate, dugoveke epske biografije, koja se stvarala naslojavanjem i novije istorijske i starije mitske, motivske građe (već u najstarijem zapisu bugarštica iz 16. v. Marko Kraljević vezan je za biblijsku temu bratoubistva). I mnogi drugi junaci, stvarne istorijske ličnosti, poneli su u svojim epskim biografijama, katkad i nasuprot istorijskoj istini i nezasluzeno, obeležja za koja nema dokaza da su im i pripadala (vezivanje kosovskog poraza za izdaju Vuka Brankovića). Stil *n. j. e.* odlikuju → stalni epiteti, epska poređenja, i različite ustaljene → epske formule pesničkog izraza, nasledeni iz daleke prošlosti. Epska tehnika podrazumeva uvođenje u radnju postupkom → *in medias res*, povremeno usporavanje (→ *retadracija*) radnje i odlaganje nekog otkrića ili raspleta, naglašavanje određenih momenata, → epska ponavljanja, počev od »opštih mesta« pa do trostrukog ponavljanja

radnje. Retardacija se ostvaruje epizodama i digresijama izvan toka glavne radnje (prepoznavanje prurušenog Banović Strahinje do vodi do »priče u priči«, do ispovesti starog Derviša, koja, mađa izvan opevanog događaja, ima duboku psihološku zasnovanost; prepoznavanje Odiseja po brazgotini na nozi razvija se na planu glavne radnje, ali priča o zadobijanju rane digresivna je). Epska naracija je nekad ukrštena sa lirskim elementima koji nemaju sporedan značaj; klasična je scena oproštaja Andromahe i Hektora; lirskim i tragičnim osećanjem nadahnuti je epizoda o Kulervu u *Kalevali*; poznata je »lirska slabost« velikih epskih junaka prema ženi-lepoti: »Kad je vide silan Jankoviću, / živo mu je srce poigralo, / a za pojas svijetlo oružje, / u njedrima sahat zakucalo, / na prsima toke zakucalo...« (V. Karadžić, *Srpske narodne pjesme*, III, br. 23); okosnicu *Ilijade* i razlog dugog odlaganja ahejske pobeđe čini »nejunaka« srdnja i uvređenost Ahilejeva na Agamemnona zbog robinje Briseide. *N. j. e.* je osnova iz koje se razvio ep u pisanoj književnosti, nasledivši, u građi, strukturi i stilu, značajna svojstva usmenih modela (Firdusijeva *Šahnama*, Vergilijeva *Eneida*, Danteova *Božanstvena komedija*, Rustavelijev *Vitez u tigrovoj koži*, Gundulićev *Osman*, Mažuranićeva *Smrt Smail-age Čengića*, epska poema S. Kulenovića *Stojanka majka Knežopoljka* itd.) (V. → Narodna književnost, → Narodne epske pesme, → Epska književnost, → Književni rodovi i vrste).

Lit.: T. Maretić, *Naša narodna epika*, 1909; G. Gesemann, *Studien zur südslavische Volksepik*, 1926; N. Banašević, »Le cycle de Kosovo et les chansons de geste«, *Revue des études slaves*, 1926, VI; A. H. Веселовский, *Историческая поэтика*, 1940; С. М. Вовра, *Heroic Poetry*, 1952; В. Я. Пропп, *Русский героический эпос*, 1955; V. Đurić, *Srpskohrvatska narodna epika*, 1955; Isti, *Postanak i razvoj narodne književnosti*, 1956<sup>3</sup>; A. B. Lord, *The Singer of Tales*, 1960; В. М. Жирмунский, *Народный героический эпос. Сравнительно-исторические очерки*, 1962; Е. М. Мелетинский, *Происхождение героического эпоса*, 1963; Isti, »Народный эпос«, *Теория литературы. Роды и жанры*, 2, 1964; V. Latković, *Nardna književnost*, I, 1967; С. М. Chadwick, N. K. Chadwick, *The Growth of Literature*, I—III, 1968; М. М. Бахтин, *Эпос и роман*, 1970; G. Dumézil, *Mythe et épopée*, 1—3, 1968—1973; Б. Н. Путилов, *Русский и южнославянский героический эпос*, 1971; S. Matić, *Novi ogledi o našem narodnom epu*, 1972; S. Koljević, *Naš junački ep*, 1974; В. М. Жирмунский, *Сравнительное литературоведение, Восток и Запад*, 1979; В. Недић, *Вукови певачи*, 1981; Б. Н. Путилов, *Героический эпос Черногорцев*, 1982.

H. K.

## NARODNO GLUMOVANJE → Narodna drama

**NARODNOST KNJIŽEVNOSTI** — Termin sovjetske estetike koji podrazumeva da književna dela svojim unutrašnjim patosom treba da služe narodu i njegovim interesima, identifikovanim sa interesima ostvarenja socijalističkog i komunističkog društva. Kao jedno od osnovnih obeležja književnosti → **socijalističkog realizma** uveden je u nauku o književnosti u drugoj polovini 30-ih godina, u procesu borbe protiv jednostranog tumačenja principa klasnog karaktera književnosti, s jedne, i protiv formalističkih i naturalističkih tendencija, s druge strane. Prvim tumačima principa *n. k.* u početku su smatrani V. G. Bjelinski (članci o Puškinu), N. Dobroljubov i V. Lenjin (razgovori s K. Cetkin); kasnije je u ovom smislu naglašavan doprinos J. Herdera, nem. i eng. romantičara, Stendala (*Rasin i Šekspir*) i dr.

Lit.: Л. К. Тимофеев, *Теорија књижевности*, 1950 (prev.). M. J.

**NARODNJIKI** (rus. »prijatelji naroda«) — Pristalice književnog i u isto vreme političkog pokreta, koji je postojao u Rusiji od šezdesetih godina 19. v., pa sve do smene stoleća. Proučavajući život na selu i socijalna i etička shvatanja rus. seljaka, *n.* su izgradili program kojim se predviđa izgradnja novog društvenog poretka uz naslanjanje na snagu i tradicije rus. seljaštva, po strani i neometano od sistema zapadnog kapitalizma. Pri tome su polazili od agrarnog komunizma kakav je predstavljala rus. seoska opština (»мир«). Politički program *n.* nastavila je Partija socijalnih revolucionara (Mihajlovski). U romanima i pripovetkama *n.* su opisivali život običnog naroda (G. J. Uspenski, V. A. Slepkov, N. N. Zlatovratski).

Lit.: F. Venturi, *Il populismo russo*, 1952; J. H. Billington, *Mikhailovsky and Russian populism*, 1958; Б. С. Игнєв, *Движение революционного народничества*, 1965. Z. K.

**NASLEĐE, KNJIŽEVNO** — Celokupno literarno blago koje se u jednom narodu predaje iz generacije u generaciju čini njegovu *k. n.* i nerazdvojno je vezano za opstanak toga naroda. Istorijsko iskustvo pokazalo je da su za ovakav opstanak jezik i književnost neophodno potrebni. Ovo pravilo se potvrdilo i na primeru svih malih naroda sa našeg područja, što čini osnovu nacionalnog preporoda. Bilo je slučajeva da su neki narodi, npr. Cincari, u 19. veku uspeali da kodifikuju svoj jezik (postojale

su cincarske crkvene i školske knjige), no kodifikaciju jezika nije pratila određena književnost; zato je tada i došlo do brzog opadanja Cincara. *K. n.* čini značajan element i u shvatanju tradicije nekog naroda i u čuvanju tih tradicija. U trenucima velikih društvenih preokreta, revolucija, pred nove strukture političke vlasti redovno se postavlja i pitanje odnosa prema literarnoj tradiciji (posle Oktobarske revolucije, u Nemačkoj Demokratskoj Republici itd.). U tom slučaju pitanje šta će se očuvati od literarnog nasleđa ujedno je i pitanje vrhovne političke odluke i daljeg duhovnog razvoja. Uz to, u razvoju pojedinih literatura bilo je pokreta koji su u principu odbacivali svako *k. n.* (Marinetti ga u svom *Manifestu* proglašava kao trulež kome je mesto na dubrištu i sve pesnike i pisce pre → **futurizma** smatra kao sifilističare ljubavi). U našoj socijalističkoj stvarnosti postavljalo se posle rata također pitanje vrednovanja i određivanja mesta pojedinim književnicima iz književnog nasleđa prošlosti.

Lit.: → **Tradicija**.

Z.K.

**NATPIS** (prema gr. ἐπιγραφή) — Tekst ispisan na predmetu od čvrstog ili mekog materijala, najčešće na kamenu, zidu ili drvetu, ali i na tkanini u vezu. Svojim sadržajem srodan je → **zapisu**. Pretežno istorijske prirode (biografske kada je reč o nadgrobnim natpisima), tekst natpisa je ponekad obeležen umetničkim svojstvima pa se u tom slučaju, uslovno, može govoriti i o posebnom književnom žanru. Kao istorijski i paleografski spomenik, *n.* je predmet izučavanja posebne pomoćne istorijske nauke, *epigrafike*.

Lit.: Г. Томовић, *Морфологија хириличних натписа на Балкану*, 1974.

D.B.

**NATPRIRODNO** — Sve ono u svetskim zbivanjima i čovekovu životu što bi prelazilo granice prirodno mogućeg, a ipak se, zahvaljujući fantaziji religioznog porekla ili halucinaciji, doživljava kao nešto stvarno. U stvari, granice onoga što se smatra za prirodno i moguće istorijski variraju i mnoga zbivanja koja nauka nije u stanju da objasni izgledaju natprirodna, sve dok napredak saznanja ne otkrije njihove prirodne uzroke. Otud je za određenje *n.* bitan upravo karakter svesti koja ga doživljava i objašnjava. Kao *n.* pojave vernici i sujeverni ljudi opisuju razna božanska otkrovenja, čudotvorstva, preobražavanja, vaskrsavanja i sl. U sferi umetnosti *n.* gubi svoj osnovni karakter; ono se tu javlja kao motiv predanja i slika naivne svesti. Primena

motiva *n.* u pesništvu označava se kao → **čudesno**, tajanstveno, mitološko (→ **mit**) ili mistično, i spada u oblast → **fantastike**.

Lit.: G. W. F. Hegel, *Philosophie der Religion*, I—II, 1840; L. Feuerbach, *Das Wesen der Religion*, 1845; В. Я. Пропп, *Исторические корни волшебной сказки*, 1946; L. Henry, *Portjeko religije*, 1947 (prev.); O. Mandić, *Od kulta lubanje do kršćanstva*, 1954; K. L. Stros, *Divlja misao*, 1964 (prev.). E.T.

**NATURALIZAM** — Stil u umetnosti karakterističan po težnji da realno odrazi stvarnost odbacujući svaku stilizaciju i sve duhovne činioce; u evropskoj književnosti pokret oko 1880—1900. Njegove osnove u istoriji razvoja ljudskog duha počivaju na → **pozitivizmu** (O. Kont, I. Ten), koji polazi od saznanja prirodnih nauka i odbacuje svaku metafiziku. Čovek, koji se nalazi u svetu činilnih pojava, shvata se kao i taj svet, sa stanovišta prirodnih nauka, kao proizvod tri činioaca: *nasleđa* (rase), *sredine* (milje), i *istorijske situacije*. Dužnost je pesništva, prema tome, da iz prirodnih nauka preuzme metod eksperimenta (Zola, *Le roman expérimental*, 1880). Termini *naturalist* i *naturalizam* upotrebljavani su od 16. v. u različitim oblastima: prirodnim naukama, filozofiji, umetničkoj kritici, estetici. U literarnoj terminologiji pre Emila Zole upotrebljavani su da označe postupak onih pisaca koji su prirodni način izražavanja suprotstavili retoričkom izrazu, kao i onih koji su se, opisujući karaktere, instinkte, navike i ponašanja svojih ličnosti, služili metodama *opservacije*, *analize* i *klasifikacije*, preuzetim iz prirodnih nauka. E. Zola je prvi upotrebio reč *n.* da bi označio književni pokret (*Le naturalisme*, »Figaro«, 17. jan. 1881), koji je definisao kao teoretičar i pisac. »Naturalizam u književnosti je kakav-takav povratak prirodi i ljudima, neposredna opservacija, egzaktna anatomija, primanje i slikanje svega što jeste. »Realne ličnosti i njihova istorija, relativnost svakidašnjeg života, dokumenti o ljudima u njihovom »logičkom redu« postaju tema naturalističke književnosti (*Le roman expérimental*). Posebno u romanu spajaju se i prožimaju dokumenti u viđenu i rezimiranu sliku ljudske vrste ostvarenu u realnim i trajnim delima (*Le naturalisme au théâtre*, 1881). Zola, koji je Didroa, Balzaka i braću Gonkur smatrao kao svoje prethodnike, daje ovu definiciju: »Umetnost je deo prirode viđen kroz nečiji temperament«, čime ipak dopušta postojanje subjektivnog momenta. Činjenicom da ideja *n.* okuplja pisce različitih i često suprotnih temperamenata i ostavlja polje slobode za sve

stvaralačke individualnosti, Zola potkrepljuje svoje mišljenje da *n.* ne može da bude škola u pravom smislu te reči (*Le rom. expér.*). Za njega je »naturalizam samo jedan metod, ili, još manje, jedna evolucija« (*Une compagne*, 1882). I Zolin sledbenik Gi de Mopasan takođe naglašava individualno-psihološki momenat u stvaralačkom procesu. U raspravi *Le roman* (predgovor romana *Pierre et Jean*, 1887) on ukazuje na nemogućnost prenošenja u književnost »potpune istine«, kao i na potrebu izbora građe iz sveta realnosti. »Svako od nas nosi svoju vlastitu realnost u vlastitoj misli i organima«. »Svaki od nas stvara dakle sebi naprosto svoju iluziju o svetu... već prema svojoj naravi.« No, zadatak pesnika jeste da otkrije nadindividualne istine i kauzalne povezanosti, koje Zola u svom glavnom delu *Les Rougon-Macquart* (1871–1893) naučnom egzaktnošću izvodi iz materijalističke teorije sredine i iz teorije nasleđa. Još doslednije *n.* definišu Nemci (konzerventni naturalizam). Poznata formulacija A. Holca glasi: »Tendencija umetnosti jeste da ponovo postane priroda; ona će to postati zavisno od datih uslova reprodukcije i njene primene«, čime se isključuje u potpunosti subjektivna fantazija. U nemačkoj književnosti predstava o istorijskom pokretu pod imenom *n.* najdoslednije je sprovedena. No i tamo nastaje pod snažnim stranim podsticajima: Zolinih romana u Francuskoj, na čiji su značaj M. G. Konrad i O. Velten već zarana ukazivali; u Rusiji — pod uticajem romanâ Tolstoja i Dostojevskog; u Skandinaviji — naročito dramâ H. Ibsena, koji je svojim komadima iz društva otkrivao krhkost građanskog pokreta sveta, Bjernsonovog vedro-religioznog pesništva i Strindbergovih drama. Također i nemački realizam, koji zatim hipertrofira u *n.*, daje u Hebelovim i Bihnerovim dramama, kao i u Fontaneovim romanima, prve začetke *n.* — Oštra kritika epigonstva onoga doba u časopisu *Kritische Waffengänge*, koji su izdavali braća H. i J. Hart, u časopisu *Die Gesellschaft* (1885), koji je uređivao M. G. Konrad, i u spisu *Revolution der Literatur* od K. Blajbtroja, raščićava sa prošlošću i otvara put za programske spise nemačkog *n.*: V. Belše, *Naturwissenschaftliche Grundlagen der Poesie* (1887), A. Holz, *Die Kunst. Ihr Wesen und ihre Gesetze* (1891) i antologija *Moderne Dichtercharaktere* (1885), koju su objavili Konradi i Henkel. Formalna teorija, međutim, manje naglašava sadržajnu stranu *n.* U ovom pogledu socijalno osećanje, sažaljenje za siromašne i ugnjetene iz redova radništva u uslovima sve jače industrijalizacije

pokazuje se kao odlučujući ne samo za izbor građe — (»stvarnost« se najupečatljivije dala oblikovati na primeru spoljašnje i moralne bede u velegradskim naseljima sirotinje, bolesnih ljudi, poremećena uma, alkoholičara i prostitutki) — već i za socijalno revolucionarne tendencije i za ljudsku etiku pesništva, kao i za stil *n.*, koji precizno oblikovanje stvarnosti zaoštava do mucanja, do → **anakoluta**, gramatički pogrešnog svakodnevnog jezika, izbegavanja neprirodnog → **monologa** i reprodukcija najtananih detalja iskustva u vidu egzaktno sredene neposrednosti (→ **Sekundenstil**). Preciznošću svoje spisateljske tehnike pisac se približava → **reportaži**, dokumentarnom filmu i naučnom metodu rada, a ujedno se uzdržava od tumačenja prikazanih prilika, te je u slučaju ovakvog unapred određenog metoda rada moglo da dođe i do saradnje dva književnika na istom delu (Holc-Šlaf). No, krajnja istinitost i neposredna blizina života ne obezbeđuju umetničko savršenstvo. Najveći uspeh *n.* predstavljaju drama i njene inscenacije (*Freie Bühne*). Drama pre svega treba »da crta likove, a radnja je samo sredstvo za to« (A. Holc). Otuda se objašnjava i sklonost da broj likova bude što manji, da uputstva za scenu (→ **didaskalije**) budu što opširnija, da kompozicija radnje bude analitička, da se očuva jedinstvo mesta i vremena radi verodostojnosti, a da se pri tome ipak zatvoren oblik drame rastvori u slike koje daju štimung. Zola, Gonkur i A. Bek, u Rusiji Tolstoj (*Moć tmine*) i naročito skandinavski naturalisti prednjače sa drastično-mračnim opisima stanja. Pod uticajem A. Holca i Johanesa Šlafa, njihovih skica za novele *Papa Hamlet*, G. Hauptman stvara svoje drame *Vor Sonnenaufgang* (1889) i *Die Weber* (1899), najznačajnija dela nem. *n.* — Glavni predstavnici naturalističkog romana jesu Zola, Dostojevski, Tolstoj. Roman je većinom psihološki po tipu, a po temi zahvata kritiku društva u velegradu i trudi se da minucioznim opisivanjem zahvati nove socijalne strukture. — Raskid sa tradicionalnim oblicima najjasnije se zapaža u lirici. Njeni sadržaji također su tehnika i velegrad. Dok kod Nemaca Liljenkron u ovom slučaju prelazi u → **impresionizam**, A. Holc u svome delu *Phantastus* teži za formom »koja se odriče svake muzike posredstvom reči, jer ova bi bila svrha samoj sebi, već bi lirika trebalo isključivo da nosi neki čisto formalni ritam, koji jedino živi od onoga što izražava«. Holc se odriče rime, strofe i slobodnih ritmova i prelazi na proznu liriku usredsređenu oko ritmičke osovine. Umereniji i delom

tradicionalni ostaju V. Arent, K. Henkel, braća J. i H. Hart i H. Konradi. Kao protivstruja velegradski-internacionalno usmerenom naturalizmu (sa sedištem u Minhenu i u Berlinu) kod Nemaca se, počev od 1890. godine, javljaju, s jedne strane, »zavičajna umetnost«, a s druge strane, »neoromantizam«, dok se *n.* nastavlja u drugim društvenim slojevima kao *radničko pesništvo*. Literarno-istorijski značaj *n.* počivao je u otkrivanju novih objekata i područja doživljavanja za književno prikazivanje, u razvoju novih mogućnosti oblikovanja i u ogromnom obogaćivanju jezika pregnantnim izrazom za kompleksne psihičke strukture. Približavanje književnog jezika običnom govornom jeziku i stil prikazivanja koji podražava prirodu nalaze posebnu primenu van vremenski uslovljenog pokreta *n.* naročito u modernoj am. umetnosti pripovedanja (Drajzer, Teodor Vulf, Norman Mejler). Ital. neorealizam (Đovani Verga, Luidi Kapuana, Renato Fičini, Gracija Deledda i dr.) razlikuju se od neorealizma drugih književnosti; svet realnosti posmatra se sa uzdržanom skepsom i pesimizmom, a posebnu boju književnom izrazu daju veoma naglašena regionalna obeležja (→ *verizam*). U jugosl. književnostima *n.* se javlja 80-tih godina prošloga veka, u delima realistički orijentisanih pisaca. Kao dominantan stil produžava se u prvoj deceniji 20. v., a kao sastavni deo novih pravaca može se pratiti sve do naših dana (u dokumentarnoj prozi, npr.). A. Barac tvrdi da je »E. Kumičić... kod nas prvi opširnije upozorio na naturalizam« (1883. godine, u članku »O romanu«). Izraziti predstavnici su: E. Kumičić, J. Kozarac, S. Ranković, A. Kovačić, I. Čipiko, dok se elementi *n.* mogu naći i u delima niza pisaca 19. i 20. veka: J. Ignjatovića, V. Novaka, B. Stankovića, S. Matavulja, M. Crnjanskog, I. Andrića, I. Sekulić, F. Govekara, kao i M. Krleže i I. Cankara, u nekim od njihovih dramskih dela.

Lit.: F. Brunetière, *Le Roman naturaliste*, 1895<sup>2</sup>; V. Valentin, *Der Naturalismus*, 1891; O. Doell, *Die Entwicklung der naturalistischen Form 1880-90*, diss. 1909; O. F. Walzel, *Die Geistesströmungen des 19. Jahrhunderts*, 1924; J. Bab, »Der Naturalismus«, *Das deutsche Drama*, 1925; H. Röhl, *Der Naturalismus*, 1927; L. Delfoux, *Le Naturalisme*, 1929; F. Mehring, *Literaturgeschichte von Hebbel bis Gorki*, 1929; L. Fischer, *Kampf um Naturalismus*, diss. 1931; R. Hartogs, *Theorie des Dramas im deutschen Naturalismus*, 1931; R. König, *Die naturalistische Ästhetik in Frankreich*, 1931; I. Günther, *Die Einwirkung des skandinavischen Romans auf den deutschen Naturalismus*, diss. 1934; W. R. Gaede,

»Zur geistesgeschichtlichen Deutung des Früh-Naturalismus«, *Germanic Review* 11, 1936; H. Kasten, *Die Idee der Dichtung des Naturalismus*, diss. 1936; L. Delfoux, *Le Naturalisme*, 1939; J. Weno, *Das Theaterstil des Naturalismus*, diss. 1951; D. Živković, *Francuski realizam*, 1952; P. Cogy, *Le Naturalisme*, 1953; R. Dumesnil, *Réalisme et naturalisme*, 1955<sup>2</sup>; C. C. Walcutt, *American literary naturalism*, 1956; L. Ahnebrink, *The beginnings of naturalism in American fiction*, 1961<sup>2</sup>; *Literarische Manifeste des Naturalismus 1880-1892*, ed. E. Ruprecht, 1962; D. Milačić, *Emil Zola*, Bgd. 1958; I. Frangeš, *Stilističke studije*, 1959; M. Dimić, *Naturalizam*, 1965; W. T. Pattison, *El naturalismo español*, 1965; P. Martino, *Le Naturalisme français*, 1966<sup>6</sup>; R. Josimović, *Naturalizam*, 1967; R. Hamann, J. Hermand, *Naturalismus*, 1968<sup>2</sup>; U. Münchow, *Deutscher Naturalismus*, 1968; V. Žmegač, »Stilske epohe«, *Uvod u književnost*, ed. F. Petre - Z. Škreb, Zgb. 1969<sup>2</sup>; D. Živković, *Teorija književnosti sa teorijom pismenosti*, Bgd. - Sarajevo 1970; G. Voswinkel, *Der literarische Naturalismus in Deutschland*, diss. 1970; W. R. Maurer, *The naturalistic image of German literature*, 1972; R. C. Cowen, *Der Naturalismus*, 1973; S. Hoefert, *Das Drama des Naturalismus*, 1973<sup>2</sup>; Z.K.

**NATURALNA ŠKOLA** (rus. натуральная школа) — Književni pravac koji je u rus. prozi nastao 40-tih godina 19. v. i neposredno je vezan za književni rad N. V. Gogolja. Teoretičarem *n. š.* i njenim utemeljačem smatra se poznati rus. književni kritičar V. G. Bjelinski. Grupa pisaca (N. A. Njekrasov, A. I. Hercen, I. S. Turgenjev i dr.) objedinila se u časopisu *Отечественные записки* i uz teorijsku podršku Bjelinskog objavivala prozne radove u kojima se odslikavao život i psihologija nižih slojeva u tadašnjem Petrogradu. Oni su 1845. objavili dve knjige *Fiziologije Peterburga*, u kojima su dali snimak, »fiziologiju života velikog grada«. U svom *Pogledu na rusku književnost 1846. godine* Bjelinski ističe da ovaj književni pravac nije posve samorodan, nego da je nastao pod uticajem fr. književnosti. U osnovi, to je orijentacija ka realističkom slikanju života (→ *realizam*), koja se javlja u svim velikim evropskim književnostima toga doba. Posle smrti Bjelinskog (1848) i pod pritiskom vlasti ova se škola raspala i uglavnom je ostala poznata kao »Gogoljev pravac«. Značajno je napomenuti da je u okrilju ovoga pravca formiran i F. M. Dostojevski, čiji su se *Jadni ljudi* i pojavili kao delo koje pripada *n. š.*

Лит.: Белинский, *Избранное*, кн. I, II, 1955; В. В. Виноградов, *Эволюция русского натурализма*, 1929; В. И. Кулешов, *Натуральная школа в русской литературе*, 1965. N.P.

**NAUČNO-FANTASTIČNA KNJIŽEVNOST** (engl. *science fiction*) – Naziv označava pripovedna književna dela (gotovo isključivo u prozi) u kojima se opisuju izmišljena naučna dostignuća i njihove blagotvorne ili pogubne posledice za čovečanstvo. Radnja je smeštena ili u budućnost ili u neku izmišljenu zemlju, na drugu planetu, i sl. *N. f. k.* je često kombinovana sa → **robinzonadom** ili → **utopijskim romanom**, a po svom književnom karakteru najčešće se može uvrstiti u → **avanturistički roman** ili **pripovetku**. *N. f. k.* se najbogatije razvila u 19. i 20. v., ali njena istorija počinje još u → **antici**. Među prvim autorima je poznaantički satiričar Lukijan (2. v. p.n.e.), koji u svojoj *Istinitoj istoriji* opisuju putovanje na Mesec; Lukijan je, međutim, parodirao popularne *euhemerističke spise*. Elementa *n. f. k.* ima i u arap. pričama *Hiljadu i jedna noć*. U 17. v., u vezi sa započetim poletom nauke, pojavljuje se više dela *n. f. k.*; poznata je Bekonova *Nova Atlantida* (1627) i fantazije fr. pisca S. de Beržeraka o putovanjima na Mesec i Sunce (*L'Autre Monde, ou les Etats et Empires de la Lune*, 1657), koje imaju i satiričnu primesu. U 18. v. Svift je napisao prvu parodiju na projekte *n. f. k.* u trećoj knjizi *Guliverovih putovanja*. Elementa *n. f. k.* sadrže i Volterove filofske pripovetke, kao i pripovetka S. Džonsona *Rasselas* (1759). Moderna *n. f. k.*, koja se i danas široko čita, počinje sa romansiranjem Ž. Vernom (1828–1905). Njegova serija naučno-fantastičnih romana počela je 1862, objavljivanjem dela *Pet nedelja u balonu*, i otad je on nizao dela koja već sto godina spadaju u omiljenu lektiru omladine i odraslih: *Putovanje na Mesec*, *20.000 milja pod morem*, *Deca kapetana Granta*, *Put oko sveta za 80 dana*, itd. Vern vešto vodi radnju, ume da drži čitaoca u napetosti, začinjava svoja pričanja ovlašnim skicama karaktera i blagim humorom, a uz to je i njegova naučna podloga bila solidna; on je sasvim tačno predvideo neke kasnije pronalaskе, ili bar njihov princip. Krajem 19. v. pojavio se drugi klasik *n. f. k.* H. Dž. Vels (1866–1946); njegov poznati roman *Time Machine (Vremeplov)* izišao je 1895, i zatim veliki broj romana i pripovedaka koji su postigli ne manju popularnost od Vernovih: *Prvi ljudi na Mesecu*, *Rat svetova*, *Nevidljivi čovek*, itd. Naučno spremniji od Verna, Vels raspolaže i modernim stilom; ali su njegove fantazije često pesimistične, što odbija neke čitaoce. Danas je *n. f. k.*, naročito u vidu pripovetke, preplavila popularne časopise, a i romani su postali omiljen vid komercijalizovane i lake zabavne *n. f. k.* Poseban

podstrek tom procvatu dala je *kosmonautika*. Međutim, ta dela mahom nemaju ozbiljnije književne vrednosti, i zasad se ne vidi da je neko na tom polju dostigao Verna ili Velsa.

Lit.: B. Davenport, *Inquiry into Science Fiction*, 1957; C. Kornbluth, *The Science Fiction novel*, 1959; K. Amis, *New maps of hell*, 1961; V. Groof, *Homo futurus. Eine Analyse der modernen Science Fiction-Literatur*, 1970; J. Hienger, *Literarische Zukunftphantastik – Eine Studie über Science-Fiction*, 1972; J. Sadoul, *Histoire de la Science Fiction moderne*, 1973; B. Schleusner, *Science Fiction als Gegenstand der Literaturwissenschaft*, 1975; J. Weigand, *Die triviale Phantasie*, 1976; R. Mc Kinney, *Science Fiction as Futurology*, 1976; R. Scholes, *Science Fiction*, 1978. D.P. – S.K.

**NAUKA O KNJIŽEVNOSTI** – Prijevod njem. termina *Literaturwissenschaft* koji poput adekvatnoga rus. termina *литературоведение* tačno odgovara neobičajenom izrazu »literaturologija«. Veliki uspjesi prirodni nauka i na njihovoj osnovi razvijene tehnike u 19. st. doveli su do toga da se na anglosaksonskom području izraz *science* (nauka), a pogotovu pridjev *scientific*, upotrebljavaju samo za prirodne nauke, koje se služe matematičkim dokaznim postupkom i eksperimentom. Zato R. Velek misli da se izraz *n. o. k.* ne bi mogao udomačiti kod Engleza i Američana, pa predlaže da se ostane kod izraza *literary theory* i *literary criticism*, pri čemu na engl. jeziku termin *criticism* često uključuje u sebe i *literary theory* i *poetics* (→ **poetika**). U njem. jeziku izraz *Literaturkritik*, kako ističe Velek, redovito se upotrebljava za dnevnu, → **novinsku** ili časopisnu **kritiku**. Ne postoji nikakva zapreka da se termin *n. o. k.* zadrži u nas za čitavo područje metodičkoga naučnog studija književnosti, koji »obuhvata sve oblasti, pitanja i načine ispitivanja umetničkog književnog stvaranja« (D. Živković). D. Živković veli, kao i Velek, da *n. o. k.* ima tri »osnovna« odn. »sastavna« dijela → **teoriju književnosti**, → **književnu kritiku** i → **istoriju književnosti**. Te tri discipline treba da budu najuže povezano, jer nijedna ne može uspješno djelovati bez najtješnje suradnje s drugima. Zato bi bolje bilo gledati u njima samo tri usmjerenosti opće *n. o. k.* nego tri odjelite discipline: danas je urgentna potreba uzajamne povezanosti tih triju dijelova *n. o. k.* u naučnom radu stručnjaka tako očita da prije treba naglašavati jedinstvo *n. o. k.* nego njezinu podrazdiobu. Za povijest njem. *n. o. k.* H. Majer naglašava da se u studiju književnosti u Nijemaca o tešniji za naučnošću može govoriti tek od druge polovice 19. st. a to vrijedi općenito za



*n. o. k.* Prvi povijesni manifest naučnosti u studiju književnosti bio je opširan uvod fr. povjesničara i mislioca I. Tena (1828—1893) u njegovoj *Povijesti engleske književnosti (Histoire de la littérature anglaise, 1863)*. Treba istaći kako ova prva značajna pojava svjesne naučnosti u studiju književnosti nerazlučno povezuje teoriju i povijest književnosti. Zavidljen golemim napretkom prirodnih nauka svoga doba, Ten je smatrao da i u proučavanje povijesti treba uvoditi prirodonaučna gledišta i prirodonaučne zakonitosti. I u povijesti kao i posvuda drugdje »radi se samo o problemu mehanike: konačni efekt je sastavina potpuno determinirana veličinom i smjerom sila koje ga proizvode. Jedina razlika između moralnih i fizičkih problema sastoji se u tom što se smjerovi i veličine kod prvih ne mogu ni procijeniti ni precizirati kao kod drugih«. »Svejedno je«, nastavio je, »da li su činjenice fizičke ili moralne, one uvijek imaju neki uzrok... Porok i krepost isto su takvi proizvodi kao šećer i vitriol«. »Otkrilo se dakle«, zaključio je, »da književno djelo nije pusta igra fantazije, osamljen hir usijane glave, nego kopija običaja koje ga okružuju i izraz određena duhovnog stanja (*état d'esprit*). Odatle se zaključilo da se iz književnih spomenika može pronaći način kako su ljudi osjećali i mislili prije mnogo stoljeća. Vidjelo se da je taj način mišljenja i osjećanja vezan uz najvažnije događaje, da ih on objašnjava, kao što i oni objašnjavaju njega. Središte će povijesnih nauka biti čovjek, koji kao stvaralac determinira književno djelo, a sam je determiniran onim dobom u kojem živi: »Sve postoji samo zaslugom individua; treba, dakle, upoznati individuum... Prava se povijest javlja tek onda kad historičar, preko vremenskoga razmaka, počinje nazirati živoga, aktivnog čovjeka, s njegovim strastima i njegovim navikama, s njegovim kretanjima i njegovim ruhom, izrazitoga i potpunoga, kao što je onaj s kojim smo se maločas rastali na ulici« — pa »dok oči historičara čitaju tekst, njegova duša i njegov duh slijede stalno odvijanje i promjenljiv niz osjećanja i uvjerenja iz kojih je nikao tekst; historičar izgrađuje psihologiju teksta« jer »povijest je zapravo psihološki problem«. Najdalje se Ten proučio formulom kojom je nastojao definirati kauzalnu determiniranost ličnosti pisca, stvaraoca književnoga djela: »*La race, le milieu, le moment*« (rasa, sredina, doba). Rasa se očituje u urođenoj prvotnoj duhovnoj i duševnoj dispoziciji piševoju, sredina — bilo u geografskom, bilo u društvenom utjecaju; povijesno doba određuje kakve

pretpostavke društvenog razvoja i umjetničke tradicije determiniraju piševo stvaranje određenoga doba. Ubedljivost Tenova izlaganja, jasnoća misli i sjajan stil njegove su nazore toliko popularizirali da su im se tragovi sačuvali do današnjega dana. Početkom našega st. u *n. o. k.* stalo se buditi nezadovoljstvo s dotadašnjim pozitivističkim smjerom u proučavanju književnosti, osjetila se težnja da se *n. o. k.* osamostali i oslobodi tutorstva prirodnih nauka. U njem. je nauci filozof V. Dilta već prije bio postavio zahtjev da *n. o. k.* stane na vlastite noge: književnost se ne može »tumačiti« prirodnonaučnim zakonitostima, već intuicijom, kojom se služe i prirodonaučni stručnjaci i koja igra mnogo veću ulogu nego u prirodnim naukama. U doba poslije prvoga svjetskog rata stala je *n. o. k.* u raznim zemljama uvoditi u istraživanje široke opće filozofske, kulturnohistorijske i mitske pojmove. Pogotovu se u to doba *n. o. k.* ozbiljno zabavila pitanjem kako da se povijest književnosti oslobodi spona sa političkom povijesti, te da se razdoblja književnosti ograniče i odrede po književnim kriterijima. Od toga doba problem → **periodizacije** književne povijesti ne prestaje izazivati zanimanje književnih stručnjaka. Međutim najveći napredak postigla je *n. o. k.* u drugom i trećem desetljeću ovoga st. u Sovjetskom Savezu, gde su mladi književni stručnjaci, u oštroj opoziciji prema starijoj generaciji svojih učitelja, iznijeli učenje da je glavni predmet *n. o. k. književno djelo*. Želeći predstaviti njem. književnim stručnjacima radove njihovih mladih rus. kolega, nazvanih »formalnom školom« (→ **ruski formalizam**), V. Žirmunski je 1925. izjavio: »Po mišljenju zastupnika mlade generacije predugo su se književna djela smatrala kao građa za istraživanje psihologije pojedinih pisaca ili društvenih, moralnih, vjerskih i metafizičkih *povijesnih ideja*, tj. kao kulturnopovijesni dokument. Književni povjesničar ne treba da se u prvom redu zanima vrednovanjem filozofskoga nazora o svijetu ili životnoga osjećaja, ni povijesnim razvojem i mijenama socijalne psihologije i ideologije u uzajamnu odnosu prema individualnoj, nego specifičnim osobinama književnoga spomenika kao pjesničke umjetnine«. Takvo je naziranje u toku idućih decenija naučnilo → **interpretaciju** kao poseban oblik izučnoga prikazivanja pojedinih pjesničkog djela. U njoj vidimo prvi trajan doprinos našega st. *n. o. k.*, dok je drugi → **marksistička kritika**, koja je od tridesetih godina najprije zavladała u Sovjetskom Savezu, a onda se u raznim modificiranim obli-

cima proširila svijetom. Treći je značajan doprinos *n. o. k.* → **teorija recepcije**, kako ju je naročito naglasio H. R. Jaus, koja uči da se književna djela prošlosti u naučnom pogledu ne mogu pravo ni razumjeti ni prikazati ako se ne uzme u obzir u kakvom su književnom horizontu nastala i kako su ih suvremenici, a onda i kasnija pokoljenja, shvaćala i primala. Ta različita gledišta koja u različitoj mjeri dominiraju suvremenom *n. o. k.* dovela su stručnjake do svijesti da bi naučnost njezinu trebalo izgraditi na mnogo čvršćim temeljima nego što ih je imala do sada: trebalo bi mnogo tačnije, pouzdanije i opširnije definirati predmet nauke s mnogo više naučne preciznosti i jednoznačnosti izgraditi njezin pojmovni aparat. Tek onda bi se u pravom smislu moglo rješavati pitanje → **metodologije nauke o književnosti**.

Lit.: V. Žirmunski, »Formprobleme in der russischen Literaturwissenschaft«, *Zeitschrift für slawische Philologie*, 1925, 1, 117; D. Živković, *Teorija književnosti*, 1957; isti, *Teorija književnosti*, *Čitanka*, 1964; A. Flaker-Z. Škreb, *Stilovi i razdoblja*, 1964; R. Velek i O. Voren, *Teorija književnosti*, 1965 (prev.); Das Fischer Lexikon, *Literatur II*, 1, 2, 1965; R. Velek, *Kritički pojmovi*, 1966 (prev.); H. R. Jaus, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, 1970; V. Žmegač-Z. Škreb, *Zur Kritik literaturwissenschaftlicher Methodologie*, 1973; Z. Škreb, *Studij književnosti*, 1976. Z.Š.

**NAVOD** – Slično → **citatu**, *n.* je uvođenje jednog teksta u drugi kao rečenice ili čitavog odlomka. Za razliku od književnog teksta, *n.* u stručnom i naučnom tekstu mora biti objašnjen (poreklo, podaci o preuzimanju i dr.). Književni tekst se može služiti i fiktivnim *n.*, radi postizanja različitih efekata – parodijskog, dokumentarnog, i sl. U antici su bile poznate i književne forme, zapravo igrarije sastavljene isključivo od *n.* (→ **kenton**). *N.* u stručnom ili naučnom tekstu mora biti veran originalu, čak i u greškama koje je ovaj imao: one se navode sa oznakom *sic!* (lat. – tako!) da bi se znalo kako nije reč o štamparskoj grešci. S.S.

### NEČISTA RIMA → Rima

**NEGATIVNI JUNAK** – Jedan od glavnih likova u romanu, drami ili epu kod koga je snažno naglašen neki moralni nedostatak, obično ispoljen u prestupničkom činu koji zauzima vidno mesto u fabuli. *N. j.* može biti, kao u klasičnoj komediji, nosilac poroka koji se satirično šiba ili, kao u *Magbetu*, dželat i žrtva u isti mah. No često je on zamišljen i

kao nosilac poroka, koji, u umetničkoj obradi, otkriva duboku moralnu dvosmislenost pa i neka veoma pozitivna svojstva: otpadništvo Miltonovog Satane dobija obeležja herojstva, preljuba Ane Karenjine smisao ličnog morala. Štaviše, *n. j.* može biti i počinitelj prestupa koji se, prkoseći moralnoj logici stvarnog života, umetnički pravda: Raskolnikov u *Zločinu i kazni*. Među razlozima zbog kojih *n. j.* često imaju izuzetnu privlačnost N. Milošević ističe sledeće: pisac može da nađe i izvesna moralna opravdanja za počinjeni prestup, može da opisuje kavanje prestupnika ili da negativno slika njegovu žrtvu, može da dá celokupnu genezu moralno negativnog čina i da ga predstavi iz unutrašnje perspektive, može da obdari *n. j.* pozitivnim intelektualnim i vitalnim osobinama, može da – majstorskim oblikovanjem ili otkrivanjem istine – zadovoljava čitaočeve duhovne potrebe koje su isto tako snažne kao i moralno osećanje života, itd. Način na koji *n. j.* može da fascinira čitaoca ukazuje na zanimljiv i suštinski aspekt paradoksalne transpozicije životnog materijala u umetničkom delu.

Lit.: N. Milošević, *Negativan junak*, 1965. S.K.

### NEGRO SPIRITUALIS → Crnačke duhovne pesme

**NEJASNOST** – Supr. → **jasnost**. U književnom delu može biti prouzrokovana i stilom i sadržajem. U prvom slučaju pjesnički se jezik radikalno udaljuje od saobraćajnoga; to može biti posljedica i piščeve nesposobnosti, a može biti i svjesni stilski postupak. U drugom slučaju uzrok je *n.* većinom okolnost da je pisac izgubio pregled zbivanja; ali može biti i taj da on time želi prikazati raspadanje ljudske ličnosti ili logičnosti zbivanja. I u jednom i u drugom slučaju radi se, kada je riječ o uspjelim književnim djelima, o funkcionalnom (simboličnom) značenju koje pisac hoće da postigne ovom *n.* Z.Š.

**NEKROLOG** (gr. νεκρός – mrtav; λόγος – govor) – 1. Govor ili članak povodom nečije smrti. Izlaže zasluge, život i rad umrlog. Blizak je → **besedi** i → **biografiji**. *N.* sa preteranim pohvalama je → **panegirik**. U gr. književnosti *n.* je bio podsticaj borbenosti (npr. Perikle: »Pohvala vojnicima izginulim u 1. god. Peloponeskog rata«; Demosten: »Vojnicima poginulim u Heroneji«; i dr.), u srednjem veku njim se utiče na izazivanje religioznih osećanja i moralnih poriva (npr. nekrolozi sv. Ambrozija). Proslavljeni sastav-

ljač *n.* je Bosie (1627–1704). *N.* je najčešće u prozi, no ima ga i u stihu (npr. Ljermontovljeva pesma povodom smrti Puškina). Često je dat i u formi sećanja (v. »N. A. Dobroľubov u sećanjima savremenika«, *Zbornik nekrologa*, 1961; ili brojne nekrologe-sećanja o Stevanu Sremcu u *Brankovom kolu* za 1906). — 2. Knjiga, zvana još i *Nekrologij*, u koju su upisivani dani smrti svetaca, biskupa, dobrotvora i zaštitnika crkava i manastira. Najstariji sačuvani *n.* je iz 860. iz opatije Saint-Germain-des-Près.

Lit.: *Biogr. Jahrbuch und deutscher Nekrolog*, hgg. A. Betleheim, 18 Bde, 1897–1917, Villemain, *Essai sur l'oraison funèbre*; Dussault, *Discours préliminaire aux Oraisons funèbres de Bossuet*. I.U.

### NEMUŠTI (NJEMUŠTI) JEZIK (GOVOR)

— Zajednički, drugima nečujni, govor životinja, bilja, nijemih ljudi i svega što nema moć uobičajenoga govora. *N. j.* čest je motiv u predajama, kazivanjima, pripovijetkama svih kontinenata (uporedi i našu nar. pripovijetku »Nemušti jezik«). Poligenetsko ga je podrijetlo. Sposobnost *n. j.* uglavnom stječu muški likovi za učinjena dobra djela. Smatra se da mu je izvor u animizmu. J.K.

### NENIJA → Tužbalica

**NEOKLASICIZAM** — Termin koji najčešće predstavlja sinonim termina → **klasicizam**. Budući da je umetničko stvaranje od vremena → **humanizma** i → **renesanse** prožeto težnjom da se obnovi antička klasika, književnost stvorena po ugledu na grčko-rimsku klasiku nazvana je neoklasičnom, a pravac *n.* Upotreba ovog termina je dosta raširena u eng. nauci o književnosti u drugoj polovini 19. i s početka 20. v. U Francuskoj književnost iz doba Korneja, Molijera, La Fontena, Boaloe i Rasina uvek se naziva *klasičnom*. *N.* katkada označava kasnije pokušaje obnove klasicizma, bilo da je reč o neposrednijem vraćanju helenskim izvorima krajem 18. v., ili o težnji konzervativnih tradicionalista 19. i 20. v. da se vaskrsnu najviše vrednosti nacionalnog duha, najpotpunije izražene u remek-delima klasičara 17. v., ili o stvaralačkom oživljavanju nekih suštinskih načela poetike klasicizma u okvirima jednog istinski modernog umetničkog izraza. Kod Nemaca se *n.* (Neuklassik) javlja kao pravac oko 1905. g., kao otpor protiv → **naturalizma**, i ističe značaj → **forme** i vrednost prikazivanja idealnih poređenja. Predstavnici su V. F. Šolc i P. Ernst.

Lit.: K. A. Kutzbach, *Die neuklassische Bewegung um 1905, 1972*. S.V.

### NEOLATINSKI JEZIK → Novolatinski jezik

**NEOLOGIZAM** (gr. νέος — nov, λόγος — govor, govorenje) — Novotvorina, novostvorena riječ prema postojećim uzorcima i od raspoloživih jezičkih tvoriva; često se *n.* ne stvaraju, već se gotovi uzimaju iz drugih jezika kao → **pozajmljenice** ili → **tudice**. Purizam se odnosi prema *n.* s oprezom i nepovjerenjem; u pravilu dopušta stvaranje novih riječi samo stručnjacima i »dobrim piscima«. *N.* moraju biti u skladu s pravilima tvorbe odnosnoga jezika, npr. *obrt, dvoboj, pustolovina, drvored*. Loši *n.* smatraju se nedopustivim → **varvarizmima**, ali ih praktične potrebe katkad ipak nametnu, npr. *kolodvor, mesopromet, samoposluga*. U nekim se jezicima u *n.* ubrajaju i → **kovanice**.

Lit.: A. Herberth, *Neue Wörter*, 1977. M.Kr.

**NEOROMANTIZAM** — Naziv za glavni pravac u nem. književnosti između 1890. i 1910. *N.* je nastao kao reakcija na → **naturalizam**, sa prvim delima Š. Georgea, H. f. Hofmanštala i R. Huh, sa člancima H. Bara »Kritika Moderne« (1890) i »Preodolevanje naturalizma« (1891), kada novi pravac počinje da vlada u nem. književnosti. I G. Hauptman, dotle eminentni naturalistički pisac, sa »Hanelinim vaznesenjem« (1893) počinje da napušta naturalizam. *N.* se i tematski i formalno okreće protiv dotadašnje književnosti i slike sveta koju ona pruža. Dugo suzbijani subjektivizam ponovo je dominantan. Namesto slikanja grube svakidašnjice, socijalnih problema i bioloških sila u čoveku, dolazi okretanje sopstenoj duši, predelima sna i mašte, egzotičnim i istorijskim ambijentima. Namesto govornog jezika, često i dijalekta, dolazi stilizovan i biran izraz. Prozu smenjuje stih, rafinirane melodije, sa neobičnim slikama i novim rima. Umetnost se shvata kao služenje uzvišenoj i plemenitoj lepoti. Demokratske tendencije ustupaju pred aristokratskim. Preovladavaju umor, rezignacija, pesimizam. Stvarnost se više ne slika, nego se produhovljava, preoblikuje u simbol. *N.* je zapravo samo deo opšteevropskog pokreta poznatog pod imenom → **simbolizam**, i znatan broj nem. književnih istoriografa ne upotrebljava naziv *n.*, nego ga svrstava pod simbolizam. I u omeđivanju prema tri paralelne književne struje, prema → **impresionizmu**, → **zavičajnoj književnosti** i → **neoklasicizmu**, postoje teškoće zbog ukrštanja i prelivanja stilskih crta. Naziv *n.* je delimično nepogodan i zbog toga što suviše naglašava vezu sa → **romantizmom**, koja

nesumnjivo postoji (udaljevanje od stvarnosti, traganje za tajnim, dalekim i čudesnim, kretanje u područje bajke, predanja i mita, predavanje mistici i »zaumnosti«, religioznost itd.), ali sa druge strane *n.* niti ima zajednički program kao romantizam, niti je toliko radikalno iracionalan, niti u njemu ima toliko ekstaze i tragike, niti razara oblik i izraz. Naprotiv, vlada kult forme; → **larpurlartizam**, najtananiji detalji i nijanse igraju presudnu ulogu. *N.* izražava sasvim specifičnu klimu duha krajem prošlog i početkom ovog v.; visok, ali često dekadentan artizam omogućava iskazivanje najbizarnijih, preutancanih osećanja. Svet se vidi samo kao estetska tvorevina. — Nem. *n.* je bitne podstreke primio iz Francuske (Bodler, Verlen, Malarme, Rembo); iz Belgije (Verharen, Meterlenk); iz Italije (D'Anuncio), Engleske (Vajld) i Amerike (Po, Vitman), Skandinavije (Ibzen, Strindberg) i Rusije (Dostojevski). Važni uticaji su došli i iz Šopcnhauerove i Ničeove filozofije i iz muzičkog dela R. Vagnera. — Glavni časopisi neoromantičara su *Blätter für die Kunst* (Georgeov krug, 1892–1912). Pored najvažnijih liričara ovog razdoblja — Georgea, Hofmanštala i Rilkea, čija se dela ne iscrpljuju pojmom *n.*, u lirici su se istakli: Rikarda Huh, koja je pisala i romane i književne studije, i pesnik balada B. fon Minhausen; na području drame, pored Hauptmana, E. Hart, K. G. Fohmeler i H. Ojlenberg; u romanu E. Štuken, rani Hese i rani Vaserman.

Lit.: A. Soergel: *Dichtung und Dichter der Zeit*, 1928; E. Seillière: *Le néoromantisme en Allemagne*, III, 1928–31; P. Kluckhohn: »Die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert in der deutschen Dichtung«, *DVJ*, 1955; A. Mann, *Die Neuwomantik*, 1966; W. Paulsen, *Das Nachleben der Romanik*, 1969. B.Ž.

## NEOSIMBOLIZAM → Simbolizam

**NEOTERICI** (gr. νεοτερικοί — mladenački, moderni, lat. *neoterici, poetae novi*) — Grupa »novih« pesnika koji su se javili u Rimu polovinom I. v. pre n.e. Najpoznatiji predstavnik je Katul, čija su dela sačuvana, a krugu su pripadali Katon, Cina, Gal, Kalv i dr. od kojih su sačuvani samo oskudni fragmenti. *N.* se nalaze pod jakim uticajem → **aleksandrijske škole**, pre svega Kalimaha i Euforiona. Osnovne teme su im erotske, a odlikuje ih artizam u izrazu i rafinovana psihologija. Negovali su i politički → **epigram**, kao i mali učeni ep po aleksandrijskim uzorima. Zbog odsustva poštovanja za starinsko rim. nasleđe, *n.* su bili u sukobu sa Ciceronom (koji ih je omalovažavajuće nazvao »cantores

Euphorionis«) i Horacijem. Zasluga *n.* za razvoj rim. pesništva je nesumnjiva, a njihova poezija se, u najboljim primerima, odlikuje visokim artizmom. U 2. v. n. e., u doba cara Hadrijana, delovala je druga grupa *n.* (*poetae novelli*), kojoj su pripadali Anijan, Septimije Seren, Anije Flor i dr., pa i sam Hadrijan. Povodeći se za aleksandrijskim uzorima, oni su naročito negovali sitne oblike i unosili mnoge novine u rim. metriku. Za njih je karakterističan artistski odnos prema jeziku (rečeno je da su s jezikom mogli da urade sve, sem da ga pretope u poeziju), kao i izvanredna tehnička spretnost.

Lit.: A. Baehrens, *Fragmenta Poetarum Romanorum*, 1886; H. Bardou, *La littérature latine incertaine*, I, 1952; C. L. Neudling, *A Prosopography to Catullus*, 1957; K. Quinn, *The Catullan Revolution*, 1958; Будимир-Флашар, *Прелег римске књижевности*, 1963. V.Ž.

**NEPARNOSLOŽAN** — 1. U srphrv. versifikaciji stihovi sa neparnim brojem slogova (najčešće 5, 7, 9, 11 i 13). Mogu da budu i → **troheji** i → **jambi**. Up. → **emparisilabičan** u fr. → **silabičkoj versifikaciji**. — 2. U srphrv. versifikaciji → **polustihovi** ili »članci« sa neparnim brojem slogova, tj. sa → **cezurum** iza petog, ređe sedmog sloga. Po pravilu su jambi, izuzev »lirskog« deseterca, koji tradicionalna metrika ubraja u → **daktilotroheje**, a najnovija u → **deoni stih**. Ž.R.

**NEPOROČNI** (prema gr. ἀναμάρτητος) — 1. Naziv Psalma 117 (odn. 118) ili sedamnaeste → **katizme**, sa početkom »Blaženi neporočni«. — 2. Naziv tropara i drugih pesama koje su sastavljene na temu ovog psalma i koje se pevaju uz ovu katizmu.

Lit.: Л. Мирковић, *Православна литургија*, I, 1965. D.B.

**NEPOSREDNOST** — U primitivnoj umetnosti i narodnoj književnosti je isto što i → **izvornost** izraza u smislu naivne → **spontanosti** i **iskrenosti**, jer nije posredovan svešću o stilu, žanru, tehničkim postupcima, metodi, dok u umetnosti i književnosti jedne razvijenije kulture, naročito u modernoj umetnosti i pesništvu, *n.* predstavlja samo utisak, koji je u stvari posredovan umetničkom refleksijom i specifičnim umetničkim mišljenjem, pa se zato negativna forma ovog izraza, tj. »ne-posrednost«, može smatrati adekvatnom, dok joj ne odgovara pozitivni oblik »izvoran«, »iskonski«.

M.D.

## NEPOTPUN STIH → Katalektičan

NEPRAVA, NEPRAVILNA RIMA → Rima

NESIMETRIČNI DESETERAC → Deseterac

NESIMETRIČNI OSMERAC → Osmerac

**NESVESNO** — Psihološki: doživljaji koji se ne apercipiraju, koji protiču bez refleksije i znanja, bez svesti u aktivnom smislu reči; znatan deo duševnog života protiče nesvesno; u filosofiji: sve ono što direktno ne pada u saznanju svest, što je u relativnom ili apsolutnom smislu transcendentno. — Po Lajbnicu svest nastaje iz diferencijala svesti, iz malih opažaja, koji sami za sebe nisu svesni, ali svojim sadejstvom i uzajamnim pojačavanjem konstituišu svest. — Po Fihteu pradelatnost *Ja*-a predstavlja nesvesno opažanje stvari, dok je za Šelinga »večno nesvesno« apsolutna osnova svesti. Hartman smatra da je duhovna delatnost, posmatrana iz aktivnog subjekta, nesvesna. Po njemu, u osnovi svega i iza svake svesti nalazi se nesvesno kao apsolut. U tom smislu može se govoriti o metafizičkom *n*. Ima autora, kao što su Rasel, Šlik i dr. koji poriču sam pojam *n*. u svim njegovim odredbama i za koje je »nesvesna predstava« samo nemoguć spoj reči, jedan oksimoron poput »drvenog gvožđa«. Već je Dekart bio uveren da duša uvek misli i da je svest nerazdvojno povezana s dušom. Ali i u psihologiji ima protivnika pojma *n*., jer nije uvek jasno da li je u pitanju samo neapercipirano *n*. ili pak apsolutno *n*. Za Rorahera *n*. je jedna izlišna hipoteza, jer se svodi na kortikalne fiziološke procese. Time se odbacuje Frojdova hipoteza. Frojd izvodi pojam *n*. iz svog učenja o potiskivanju (→ **psihoanaliza**). »Potisnuti« sadržaji svesti su latentni i u stanju da ponovo stupe u svest.

M.D.

**NEUME** (gr. νῆμα — znak) — Srednjovekovni znaci za beleženje muzičke melodije. Izvedene su iz starih akcenatskih i drugih nadrednih znakova (→ **ekfonetski znaci**) i sastojale su se od kuka, zarez, tačaka, crtica i njihovih kombinacija, a zamenile su antički grčki način beleženja nota slovima. *N*. na početku nisu određivale tačnu visinu tona ni njegovu ritamsku vrednost, već su samo podsećale pevača na poznatu mu melodiju, odnosno upozoravale ga na njen uzlazan ili silazan karakter, ali su se u toku vremena razvile u složen sistem koji je omogućavao razmerno potpun opis crkvenog pojanja. Na evropskom Zapadu *n*. su posle 12. veka zamenjene menzuralnom notacijom, dalekim prethodni-

kom današnje notne, ali su se sve do 19. veka zadržale na pravoslavnom Istoku, i koristile se tada koji put čak i u beleženju narodnog pevanja. Razmerno rano *n*. nalazimo i u slovenskim rukopisima; najstariji poznati srpskoslovenski tekstovi sa vizantijskom neumskom notacijom potiču s kraja 14. veka, ali je najveći deo stare srpske crkvene poezije zabeležen bez neumске notacije, i melodije su joj se prenosile usmeno (→ **krojenje**). Ispravno čitanje vizantijskih i starih slovenskih neumskih zapisa jedan je od rezultata nauke u našem stoleću.

Lit.: Д. Стефановић, »Извори за проучавање старе српске црквене музике«, *Српска музика кроз векове*, 1973. Takode → **crkvena pesma**. M.M. — S.P.

**NEVEZAN GOVOR** — Za razliku od → **vezanoga govora**, svaki govorni i pisani oblik koji nije sputan → **ritmom**, → **metrom**, → **strofom** i drugim obilježjima što se tradicionalno pripisuju poeziji; obično se naziva → **prozom** (od lat. *prorsa oratio* — govor koji ide »ravno naprijed«, a ne vraća se u novi redak, na početak novoga stiha kao u pjesništvu, *poezija*). Ipak se *n*. g. može svojim vanjskim likom više ili manje približiti vrsti vezanoga govora; tada nastaju mješoviti oblici kao ritmička ili metrička proza, lirska ili pjesnička proza (→ **pesma u prozi**). M.Kr.

**NIBELUNŠKA STROFA** → **Strofa** junačkog epa o »Nibelunzima« od četiri rimovana sedmoiktusna stiha (→ **tonska versifikacija**), koji se raščlanjavaju na polustihove čiji su poslednji slogovi akcentovani. U prvom polustihu se nalaze četiri akcenta, u drugom tri, osim u poslednjem, završnom polustihu, u kome se takođe javljaju četiri akcenta. Rima u *n. s.* je parna, a nastala je evolucijom ranijeg → **aliterativnog stiha**. Ipak se zaključuje da je ona, pod uticajem romanske rime, regulisanija nego u prvobitnoj verziji epa. Dinamičnost strofe je doprinela da je prihvaćena i od nekih pesnika čak u 19. veku. Kod nas je nalazimo u Prešerna.

Lit.: A. Heusler, *Nibelungen Sage und Nibelungennot*, 1921; В. М. Журмуникий, *Рифма, ее история и теория*, 1923; *Вягение в метрику*, 1925 (str. 198). Z.R.

**NO DRAMA** — Vrsta jap. lirske drame koja je nastala verovatno krajem 12. v. Zasnovana je na stavovima budističke religije, životnim iskustvima, tradicionalnim jap. mitovima i

istoriji. *Nō* izraz najpre je upotrebljavan u pojmovima *Sarugaku no Nō* (*Nō Majmunskih Zabava*), *Dengaku no Nō* (*No muzike i zabave u poljima*), *Kjogen no Nō* (*Nō muzičkih farsī*) itd. Docije, *Sarugaku Nō* predstave nazvane su jednostavno imenom *Nō*, a posle Edo ere (1600—1867) zadržale su dugo samo taj naziv. Pored *Nō*, danas se takođe široko upotrebljava i izraz *Nōgaku*, koji potiče od najstarijih vrsta predstava na carskim dvorovima. Tvorac usavršene *Nō* drame je Kanami Kijocugu (1333—1384). Od 300 najpoznatijih komada koji se danas još uvek prikazuju, više od polovine napisao je Zeami Motokijo (1363—1443), njegov sin. Postoji »jedinostavni stil *Nō*«. Prvi je bez »umetnutih komada«, dok je drugi podeljen na dve scene, između kojih su interpolirane komične farse *kjōgen*. No bez obzira na kompleksna scena i izmenu ambijenata u rečitativu, pozorišna pozadina je ista (obično slika starog borovog drveta), dok se ostale promene mesta radnje dekorom ne obeležavaju. Materijalizacija dramskog podteksta ostvaruje se u mašti gledalaca. Time se postiže jedinstvena stilizacija i pojednostavljenje *Nō* predstave, čemu doprinosi i uvek isti redosled fragmenata u rečitativu: *Sidai* (Uvod), *Nanori* (Objavljivanje imena), *Miçijuki* (Putovanje), *Cukizarifu* (Govor po dolasku), *Issei* (Prvi glas), *Ni no ku* (Drugi stih), *Kouta* (Mala pesma), *Montō* (Pitanja i odgovori), *Kakeri* (Dozivanje), *Šedō* (Prvo sretanje), *Kuri* ili *Djō* (Predgovor), *Saši* (Označavanje), *Kuse* (Rečitativi uz igru), *Rengi* (Rasprava), *Maçiutaji* (Pesma čekanja), *Deba* (Izlazak) i *Kiri* (Kraj). Glavni glumac se zove *Šite* (protagonist), a njegov pratilac *Waki* (detragonist). Pomoćnici i drugi asistenti se zovu *Zure* i *Tomo*. Npr. *Šite-Zure* (pratilac protagonist), *Waki-Zure* (pratilac detragoniste), *Kokata* (dečak), *Tomo* (pratnja), *Tacišu* (grupa stajalaca) itd. Pored toga, postoje horski pevači, orkestraciona pratnja, glumci umetnutih farsī *Kjōgen*, nadgledači, scenski pomoćnici, kostimski pomoćnici itd. Prema sekvenci predstave, *Nō* komadi se dele: 1. *Šobamme-mono* (komadi o božanstvima ili pobožnim ritualima. Npr.: *Waki-Nō*, *Kamidji-mono*, *Raigi-mono*). 2. *Nibamme-mono* (rečitativi o preminulim ratnicima. Npr.: *Sura-mono*). 3. *Sanbamme-mono* (komadi o heroinama iz carskih dvorova čuvenim po otmenosti, fascinirajućoj prirodi ili nadprirodnoj lepoti. Npr.: *Kazora-mono*). 4. *Yonbamme-mono* (miscelanski i savremeni komadi sa dominantnom notom strasti i opsesija). 5. *Gobamme* (komadi sa temom o savlađivanju pomahnitalog duha. Npr.: *Kiri-Nō*). *Nō* je

svečana, strogo stilizovana drama sa fantastičnim i simboličnim elementima (npr. iz sveta snova i duhova), veoma tendenciozna, prožeta budističkim mislima. Rečitativi su veoma bogati poetskim aluzijama, »izvezeni« od čuvenih klasičnih poema i narodnih pesama sa mnogim stilističkim finesama. *Nō* predstave je u osnovi izraz *Jūgen* (misteriozna i duboko skrivena lepota), koja prožima svaki element celokupne *Nō* umetnosti. Zato se u *Nō* uvek teži ka lapidarnosti izraza i jednostavnosti bez obzira da li je u pitanju igra ili pesma. Na uprošćenoj sceni, dve ili više osoba igraju određene ceremonijalne uloge, dramska situacija se svodi na »unutarnju dramu«. Ponekad se na sceni pojavljuju i natprirodne ličnosti, kao, npr., duhovi, molitvene ličnosti, osobe nadahnute Budinim blagoslovima i druge. Principi na kojima počiva *Nō* predstava su: *Hana* (cvet): vrhunac glumčevog nadahnuća i savršene izvedbe. *Jūgen* (mistični izvor): duboko skrivena lepota religioznog nadahnuća. *Cujoi* (snaga): izraz koji se postiže ovladavanjem tehnike i krajnjom koncentracijom svih psihičkih i fizičkih energija.

Lit.: A. Waley, *The Nō Plays of Japan*. 1921; E. Pound—E. Fenollosa, *The classic Noh theatre of Japan*, 1959; I. Sekulić, *Japanska No-drama*, 1962; S. K. Lee, *Auswirkungen der Nō-Spiele*, 1976. D.R.

**NOBELOVA NAGRADA** (prema Alfredu Bernhardu Nobelu) — Nagrada koju dodeljuje Nobelova fondacija od sredstava koje je zaveštao šved. izumitelj dinamita i drugih eksploziva, Alfred Nobel. *N. n.* je dodeljena po prvi put 1901, na petogodišnjicu izumiteljeve smrti. Nagrada se dodeljuje za pet oblasti: za fiziku, hemiju, fiziologiju sa medicinom, literaturu i mir. Obuhvata novčani iznos koji zavisi od dobitka fondacije, ali je najveća svetska nagrada za ove oblasti, zatim zlatni medaljon i diplomu. Nagradu mogu deliti dva ili tri dobitnika. *N. n.* uživa ugled najznačajnije književne nagrade, i za tu oblast je dodeljuje Švedska akademija književnosti u Štokholmu. *N. n.* se dodeljuje bez obzira na nacionalnu pripadnost pisca i jezik kojim je delo pisano. Nije se dodeljivala za vreme prvog i drugog svetskog rata. Prvi dobitnik *N. n.* za književnost bio je fr. pisac Rene Sili-Pridom, a jugosl. pisac Ivo Andrić dobio ju je 1961. Nagrada se dodeljuje u Štokholmu, i podrazumeva i svečanu besedu nagradenog pisca: ona može biti objašnjenje sopstvene poetike i kulturne situacije (Ivo Andrić), prikaz određenog filozofskog sistema ili, zahvaljujući ogromnom publicitetu, obraćanje

pažnje na neki akutan svetski ili humani problem (Gabrijel Garsija Marques: o južno-američkoj situaciji): Zahvaljujući ugledu koji uživa, *N. n.* ima značaja i kad je odbijena (Žan-Pol Sartr) ili kad nije formalno dodeljena dobitniku (Boris Pasternak, Aleksandar Solženjicin). S.S.

**NOEL** (fr. *noël* od lat. *natalis* — dan rođenja) — Radosna → **božićna pesma** posvećena svetkovini Hristovog rođenja, pandan eng. božićnom → **kerolu**. U 15. v. *n.* je postao utvrđena poetska vrsta. S.K.—Š.

**NOKTURNO** (ital. *notturno* — noćni) — Termin koji se javio u 18. v. sa značenjem instrumentalne kompozicije koja se izvodila noću, na otvorenom prostoru, u parkovima i dvorskim vrtovima. Ovakva muzika često se zvala i → **serenada**. Kasnije je naziv *n.* prešao i u književnost sa značenjem lirске pesme meditativnog karaktera, čiji elegični tonovi nalaze odgovarajući ambijent u noćnoj tami i miru. *N.* su pisali mnogi veliki pesnici, a kod nas Dučić, Crnjanski, Matoš i Nazor. M.Di.

**NOMENKLATOR** (lat. *nomenclator* — kazivač imena) — U starom Rimu rob čija je dužnost bila da svome gospodaru pri susretu sa drugim osobama saopštava njihova imena, naročito u gospodarevoj predizbornoj agitaciji ili pri dolasku posetilaca. Kasnije *n.* označava čoveka koji se bavi → **nomenklaturom**, tj. koji određuje nazive i termine za neku naučnu ili drugu klasifikaciju. K.M.G.

**NOMENKLATURA** (lat. *nomenclatura* — označavanje putem imena) — Skup ili sistem imena, termina ili oznaka koje se upotrebljavaju u nekoj naučnoj oblasti ili u umetnosti, a isto tako i u drugim granama delatnosti (npr. industrijskih proizvoda ili trgovačkih artikala i dr.). *N.* može biti međunarodne važnosti, ili samo u pojedinim jezicima, odnosno samo kod jednog autora. V. i → **nomenklator**. K.M.G.

**NOMINALNI STIL** (lat. *nomen* — ime) — Stil koji je zasićen upotrebom substantivnih konstrukcija. Supr. → **verbalni stil**. Sl.P.

**NOMOKANON** (gr. νομοκάνων) — 1. Zbornik crkvenih pravila (kanona) i vizantijskih građanskih zakona o crkvi, kao što je npr. *Prohiron* iz 9. v. Kod Srba u srednjem veku je takav *n. Svetosavska krmčija*. — 2. Poseban zbornik propisa o pokajnoj disciplini, tzv.

*epitimijni* (od gr. ἐπιτιμία — kazna), na Zapadu je to »penitencijal« (liber *poenitentialis*). Osnovna redakcija ovog *n.* potiče od carigradskog patrijarha Jovana Posnika iz 6. v. (Κωνσταντίνου, Νομοκάνων). U sastavu ovih *n.* nalaze se ispovednički formulari ili upitnici, s bogatom kulturno-istorijskom građom, ali i sa književnog stanovišta veoma zanimljivo oblikovani.

Lit.: H. Милаш, *Православно црквено право*, 1926; H. G. Beck, *Kirche und theologische Literatur im byzantinischen Reich*, 1959. D.B.

**NOMOS** (gr. νόμος — prostor; pravno uređenje, zakon, red) — U antičkoj muzici označava *skalu* (bilo ih je pet — *frigijska, lidijska, jonska, eolska* i *dorska*). Dalje, *n.* je himnička melodija u gr. lirici, odn. početak samostalne instrumentalne deonice, najčešće izvodene na kitari (kitarodski *n.*). Od lirskog pesnika Terpandra (7. v. pre n. e.) označava kulturnu pesmu, → **himnu** božanstvu. Uopšteno, *n.* je muzička kompozicija promenljivog ritma, i bez podele na strofe. S.S.

**NON FINITO FENOMEN** (ital. *non finito* — nezavršeno) — Pojava i problem moderne umetnosti i književnosti, u vezi sa tzv. → »**otvorenim delom**« (U. Eko). Za razliku od klasične koncepcije umetničkog dela kao harmonične, dovršene i savršene celine što izražava jednu ideju, ovakvo delo ima karakter otvorene, nedovršene strukture, ali ne kao torzo ili kao zatečeni fragment, već kao celina koja se, po nameri autora, može postići tek u saradnji sa primaocem (čitaoцем, posmatračem) ili pak koja kao objektivna struktura, kao realno zbijanje u medijumu i u životu ostaje nedovršena, jer ne izražava prethodno postojeću ideju, već je pronalazi u jedinstvenom rešenju. M.D.

**NONA** (lat. *nona* — deveta) — 1. U širem smislu svaka → **strofa** od devet stihova (devetostih). Jedna od najredjih. Zbog dužine obično se oblikom rimovanja raslojava na petostihovni i četvorostihovni deo (*abab cdcd*: *ababa cdcd* i dr.). U francuskoj poeziji poznata je »romantičarska« trodelna *n.* (*aab ccb ddb*). U srpskoj poeziji veoma je retka. Ima je u Pačića i Zmaja. Pandurović u pesmi »Savremenik« upotrebljava tri *n.* uzastopce, pored jedne kvinte i dve oktave. — 2. U užem smislu *n.* je produžena → **stanca** drugom rimom (*b*) ispred završnih stihova, tako da se dobija shema *abababbcc*. Up. → **nonarima** i → **Spenserova strofa**, takode od devet stihova.

Lit.: → **Strofa**. Ž.R.

**NONARIMA** (lat. *nona* — deveta i → *rima*) — Produženje → **stance** devetim stihom, koji se rimuje sa drugom (*b*) rimom, tako da se dobija sledeća shema: *abababcb*.

Lit.: → **Strofa**.

Ž.R.

**NONSENS-STIHOVI** (engl. i fr. *nonsense* — besmislica) — Stihovi nelogične ili apsurdne sadržine, katkad i sa izmišljenim rečima, pravljeni za zabavu deci ili kao humoristička poezija. Postoje *n. s.* nar. porekla, kakve imaju svi narodi (kao dečje nabraljice, uspavanke, jezikolomne fraze, i sl.), a postoje i umetnički *n. s.*, kojima su najbogatiji Englezi. Najbolji su autori *n. s.* Luis Kerol (pravim imenom Čarls L. Dodžson, 1832–98), poznat celom svetu po *Alisi u čarobnoj zemlji*, i Edvard Lir (1812–88). V. i. → **klerihju**, → **limerik**.

D.P.

**NORMA**, lat. (pravilo, načelo) — 1. Do 18. st. pod *n.* se razumijevalo unaprijed postavljeno pravilo ili skup pravila koja su obavezivala pisca na određene književne postupke. Pjesničko izražavanje podliježe zakonitostima koje su oduvijek pobuđivale naučnu radoznalost i potrebu za deduciranjem i sistematiziranjem. Tako izvedena načela antičke grčko-rimske → **poetike** u evropskom su humanizmu shvaćena kao »vječni zakoni pjesništva«. Iz uvjerenja da se pisanje književnih djela dade naučiti, stvorena je *normativna poetika* koja je do u 18. st. propisivala pjesnicima pravila i tražila beziznimno potčinjavanje *n.* I konvencije društvenog života normirale su književno izražavanje. Trubadurski pjesnici nisu opjevali svoje individualno shvaćanje ljubavi, već društveno strogo određene osjećajne modele. Baroknog pjesnika obavezivao je motiv prolaznosti zemaljskih vrijednosti, bez obzira da li se radilo o misaonoj ili ljubavnoj lirici. Normirani književni izraz nije dozvoljavao puno razvijanje pjesničke ličnosti; individualno stvaralaštvo nije ni predstavljalo posebnu vrijednost u okvirima normativne poetike. — 2. *N.* mogu postati i djela velikih pjesnika. Šekspirov opus imao je upravo normativan karakter za mnoge mlade dramatičare njem. → **Sturm und Drang** pokreta, iako su se baš oni svom žestinom okomili na izvana nametnuta pravila i priznavali samo stvaralaštvo »originalnoga genija«. — 3. Rađanjem svijesti o povijesnom razvitku ljudskoga društva u drugoj polovini 18. st. stubokom se mijenja pojam *n.* Shvatilo se da svako književno razdoblje u sebi nosi svoje posebne društveno-povijesno uvjetovane *n.* Pojam *n.* postao je, dakle, historijskim, upravo

kako ga i danas upotrebljava nauka o književnosti. Promijenio se i odnos *n.* i stvaralaštva. Književno djelo izrasta, smatra se danas, u suglasnosti s *n.* ili u odstupanju od nje, ali ono u svakom slučaju na izvjestan način dijalektički prevladava *n.* svojom individualnošću i neponovljivošću. Nauka o književnosti više ne propisuje *n.*, već pokušava karakterizirati sustav formuliranih ili imanentnih poetoloških načela pojedinoga pisca ili književnopovijesnog razdoblja.

Lit.: H. Schirmbeck, *Die Formel und die Sinnlichkeit*, 1965. Lj.Sek.

**NOTACIJA** (lat. *notatio* — beleženje) — Pismena oznaka u tekstu, nastala u doba aleksandrijskih komentara antičkih spisa, radi obeležavanja falsifikovanih ili sumnjivih mesta u tekstu; u srednjem veku su takođe upotrebljavane kao oznake kojima su se markirala mesta u čiju se tačnost sumnjalo. V. i. → **interpolacija**. SL.P.

**NOVA KRITIKA** — 1. (eng. *the New criticism*) Književno-kritički pokret čije su osnovne ideje nikle u Engleskoj posle prvog svetskog rata, a koji je dobio većinu sledhenika u SAD sredinom 20. v. Spingarn prvi upotrebljava termin *n. k.* 1910. g., imajući na umu Kročeva estetička shvatanja. Međutim, opšte-prihvaćena upotreba potiče iz naslova knjige am. kritičara Rensoma (J. C. Ransom, *The New Criticism*, 1941). U toj Ransom razmatra Eliotove, Ričardsove i Empsonove kritičke ideje koje predstavljaju teorijsku osnovu *n. k.* ali i shvatanja Vintersa i Morisa, koji su ostali izvan njenih kasnijih tokova. Osim za dela pomenutih autora, ovaj pokret je vezan i za pristup Tejta, Vorena, Bruksa, a u manjoj meri i za poglede Blekmera i Berkja. Razvoju njihovih ideja na širem estetičkom planu poste 1950. g. najviše su doprineli Vinzet, Vajvas i Kriger. — Iako *n. k.* ne predstavlja izgrađen teorijski sistem, distinktivno obeležje daju joj nekolicke zajedničke ideje i interesovanja pomenutih autora. U tom smislu, Ričards je svojim ranim delima (naročito *Načelima književne kritike*, 1924) odredio kontekst *n. k.* težnjom da se dokaže i osvetli vrednost poezije s obzirom na intelektualne pretpostavke i metode savremenog naučnog pozitivizma. Cilj novih kritičara je »odbrana poezije« putem objektivnosti pozitivističkih metoda. U okviru takve osnovne namere i prihvaćene kritičke discipline nikla su njihova semantička interesovanja, budući da je jezik jedina pozitivno data realnost književnog fenomena. Zbog toga



su smatrali legitimnim samo ispitivanje književnog dela kao semantičke strukture, i u tom cilju stvorili su metod → **praktične kritike**. Teorijski, njihova »odbrana poezije« počiva na ideji → **organske forme**, kojom su se suprotstavili implikacijama naučnog pozitivizma kao i dualizmu kritičkih kategorija (forma – sadržaj, figurativno – bukvalno, piščeva namera – književna realizacija, delo – poruka, itd.). Za razliku od → **čikaških kritičara** nisu pridavali značaj specifičnostima književnih rodova i vrsta, već su »branili suštinski pojam pesme, dela jezičke umetnosti, i insistirali na uvek drugačijoj primeni tog pojma u neograničenom broju pojedinačnih primera (W. K. Wimsatt, *The Verbal Icon*, 1954).

Lit.: T. S. Eliot, *The Sacred Wood*, 1920; W. Empson, *Seven Types of Ambiguity*, 1930; J. C. Ransom, *The World's Body*, 1938; J. C. Ransom, *The New Criticism*, 1941; C. Brooks, *The Well Wrought Urn* 1947; I. Vidan, »Pozitivistička estetika I. A. Richardsa«, *Pogledi*, 1953; W. K. Wimsatt, *The Verbal Icon*, 1954; A. Tate, *The Man of Letters in the Modern World*, 1955; M. Krieger, *The New Apologists for Poetry*, 1956; S. Bičanić, »Nova kritika u Engleskoj i Americi«, *Umjetnost riječi*, 1958, II; S. Petrović, *Kritika i djelo*, 1963; I. A. Ričards, *Načela književne kritike*, 1964 (prev.); H. Кољевних, *Теоретичку основу Нове критике*, 1967; J. Hristić, »Nova kritika: uvod u čitanje tekstova«, *Izraz*, 1967; *Nova kritika*, zbornik (ur. J. Hristić), 1973. N.K.

– 2. (fr. *Nouvelle critique*) Najnoviji književno-kritički pravac u Francuskoj koji se karakteriše bitnim suprotstavljanjem tzv. univerzitetskoj (ili staroj) kritici. Oko 1960. u fr. književnoj kritici zapažene su izvesne nove tendencije i novi metodi interpretacije književnih dela, koji su, posle široke i temeljite polemike koju su pokrenuli predstavnici tzv. univerzitetske kritike, pokazali težnju ka konstituisanju u jednu novu kritičku školu, koja je nazvana *N. k.* Proizišla kao rezultanta kritičkih istraživanja 20. v., *N. k.* je tesno vezana za izvesne ranije kritičke orijentacije, čije ideje, u jednom zaoštrenom vidu, ona nastavlja. Radi se zapravo o različito shvaćenom i na različite načine primenjenom psihoanalitičkom postupku interpretiranja književnih dela, koji je nastavak čitave jedne serije nastojanja da se otkrivanjem piščevih podsvesnih motiva i njegovih psihičkih struktura rasvetli njihova funkcija u književnom stvaranju i u sklopu čitavog dela jednog pisca kao celine. Nasuprot tzv. univerzitetskoj kritici, koja se, iz bojazni da ne povredi princip objektivnosti, ne upušta u stvari koje ne može objektivnim i tačnim

metodama egzaktno da objasni, *N. k.* nastoji da delo otkriva iznutra, da vrši »immanentnu analizu«, osvetljavajući uzajamni odnos psihičkih i književnih struktura. Dok tzv. univerzitetska kritika nastoji da delo objasni piscem, njegovim prijateljstvima, ljubavima, sredinom, njegovim temperamentom, psihologijom (ali ne nesvesnom već svesnom) i da mu na taj način odredi pozitivan smisao, *N. k.*, otkrivajući unutrašnje strukture dela, traži da otkrije kompleks njegovih značenja. Jer, po njoj, delo nema jedno značenje već više, čitavu jednu atmosferu, multiplicitet značenja. Ona u njemu ne traži doslovni, vidljivi smisao, već ono što ono skriva u sebi, ono što ne kaže, a što se ipak nalazi u njemu; jer, kako kaže Sartr, »književnost se sastoji isto tako od čutnji kao i od reči; ono što ona kaže dobija svoj puni smisao kroz ono što ona ne kaže: a to je upravo ono što ona hoće da kaže«. *N. k.* nastoji u prvom redu da osvetli podsvesno pisca; ono što ona traži u delu nije svakodnevni čovek, već nesvesni, njegove opsesije, tajne, skriveni mitovi, koji njemu samom izmiču i kojih nije ni svestan. Ona delo shvata kao manifestaciju piščevog nesvesnog kroz koju se odlikava kolektivni duh vremena i sredine, kao manifestaciju simbolične prirode. Ispod svesti postoje fundamentalne pulsacije i konflikti koje piščeva svest ne poznaje ili ih potiskuje, a koje, takve, potisnute i nepoznate, utiču na tok misli i senzibilitet. Tako *N. k.* postaje »kritika dubina«. S druge strane, u svom istorijskom tumačenju dela, *N. k.* se javlja kao traženje svih mogućih značenja koje delo može da ima u svom trajanju kroz stoleća, neovisno od svoga tvorca, traženje svega onoga što delo može da kaže jednom vremenu. Budući da se preokupacije i saznanja čovečanstva kroz svaku generaciju menjaju, književna kritika, po njoj, treba da u skladu s tim pristupa istraživanju dela i da otkriva ono što ona mogu da kažu njenom vremenu. Delo se na taj način, u kontaktu sa svakom novom istorijskom situacijom, sa svakim novim duhom, transformiše i bogati, ono je u stalnom nastojanju i obnavljanju. *N. k.* obuhvata kritičare najraznovrsnijih orijentacija (marksiste, strukturaliste, psihoanalitičare i dr.). Njeni glavni predstavnici su: R. Bart, Š. Moron, Ž. Pule, S. Dubrovski, Ž. P. Veber, M. Blanšo, Ž. Ruso, Ž. P. Rišar, Ž. Ženet, Ž. Starobinski i dr.

Lit.: R. Picard, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*, 1965; J. Piatier, »La nouvelle critique est-elle une imposture«, *Le Monde*, 1965, 23. oct.; B. Pingaud, »La nouvelle critique et ses défenseurs«.

*Le Monde*, 6. 1965, 6. nov.; E. Guillon, »La querelle de la nouvelle critique«, *Le Monde*, 1965, 13. nov.; R. Barthes, *Critique et vérité*, 1966; J.-P. Weber, *Néo-critique et paléo-critique*, 1966; S. Doubrovsky, *Pourquoi la nouvelle critique*, 1966; R. Kanters, »La querelle des critiques«, *La revue de Paris*, 1966, jan.; D. Đuričković, »Još jednom, stari i novi«, *Putevi*, 1967, 2; *Delo* 1967, 8–9. *Mogućnosti* 1968, 5–6.

D.Đ.

**NOVA STVARNOST** (nem. *Neue Sachlichkeit*, — nova objektivnost, novi realizam) — Oznaka za književni pravac koji se u Nemačkoj počeo razvijati oko 1920, kao reakcija na → **ekspresionizam**, na njegove apstraktne, subjektivne, ekstatične i idealističke crte. *N. s.* pokušava da objektivno prikazuje gole činjenice svakodnevnog života, često sa socijalnom tendencijom. Glavni književni rod je roman. Stil je trezven, reportažni; deziluzionisanju pomaže ironija. Omiljena je biografija. U drami je karakterističan prelaz ka → **epskom pozorištu**.

Lit.: H. Kindermann: »Von Wesen der Neuen Sachlichkeit«, *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts*, 1930; H. Denkler, *Sache und Stil. Die Theorie der Neuen Sachlichkeit*, *Wirkendes Wort*, 1968, 3; H. Letzen, *Neue Sachlichkeit 1924–32*, 1970; K. Prümm, *Neue Sachlichkeit*, 1972. B.Ž.

**NOVELA** (lat. *novus* — nov; tal. *novella* — novost; od renesanse dalje literarni pojam) — 1) Teorija književnosti govori o *n.* kada neko književno djelo ispunjava slijedeće sadržajne i formalne kriterije: a) sažeto zbivanje u trenutku kad je došlo do krizne situacije; b) čovjek u događaju (povezanost sudbine i karaktera); c) odlučujući obrat ili kristalizacija koja može biti zorno uočljiva preko tzv. predmetnog simbola (→ **teorija o sokolu**); d) koncentracija pripovijedanja koja se koristi sličnom tehnikom kao → **drama** (ekspozicija, zaplet, obrat, rasplet i kraj); e) scenski isječak koji ne dozvoljava detaljnije predočavanje miljea, i f) dužina nije važna; postoje opširne *n.* i kratki → **romani**. »Novela je kratki i zatvoreni prozni oblik koji upravo zbog svoje kratkoće ima čvršću i postojaniju strukturu od romana. Ona je najviše i vezana za svoj praoblik usmenoga pripovijedanja u zatvorenu krugu, a Bokačov je *Dekameron* onaj novelistički uzor koji je kasnije rado nasljedovan i na kojemu se i u 19. st. često tumačila teorija *n.* Već sam termin kazuje da se radi o nečemu što se još nije čulo, ... o novoj pripovijesti o nekom događaju (tako je definirao *n.* i Gete), a njen kratki oblik ne daje mjesta za opširne opise i → **retardacije**. Apstrahiranje i koncentracija njen je osnovni način oblikovanja grade, a eko-

nomičnost postupka jedno od osnovnih načela izgradnje. Najčešće sadrži samo jedan događaj, jedan ili dva karaktera, a zbivanje je omeđeno u vremenu i prostoru. Jedan je njem. teoretičar isticao da *n.* zahtijeva »brzu intervenciju, skokovitu ali zanimljivu, uvjerljiv unutrašnji razvitak i sažet, ali značajan završetak« (R. Peč). Često je upravo u završetku sadržana zatvorenost novelističkog oblika. Raspleti fabularne intrige ne trpe ovdje mnogo motivacija, pa je autor često prisiljen da novelu završi vlastitom intervencijom, završnim komentarom ili apelom. Nekada je dovoljna samo jedna jedina rečenica da novelu zaokruži i dađe joj puni smisao« (A. Flaker, »Umjetnička proza«, *Uvod u književnost*, 1969). Budući da se *n.* najviše bavi pojedinačnom ljudskom sudbinom, ona je pretežno zatvorena za društvenu analizu. Njezin se sadržaj proširuje autorskim komentarima, lirskim iskazima, upotrebom → **simbola** i → **alegorija**. *N.* zbog svoje sažetosti ne dozvoljava raširenu → **motivaciju**. Ta činjenica pisca prisiljava da je zaokruži i dađe željeni smisao pomoću vlastitih zahvata. Takav kraj obično sačinjava jedna jedina rečenica kao što je to ovaj slučaj: »Ja je više ne mogu napisati, preda mnom je ocean mraka i beskrajna noć« (R. Marinković »Zagrljaj«). Iz pedagoško-heurističkih razloga *n.* se u priručnicima često dijeli na povijesnu, romantičku, realističku, impresionističko-naturalističku, psihološku, pustolovnu, detektivsku, utopijsku, satiričnu, egzotičnu, artistsku i tome slično. Takve podjele ne kažu ništa bitno, ali najavljuju problem koji ova prozna vrsta predstavlja za istraživanje. *N.* kao geneološkim problemom počeo se baviti romantizam. F. Šlegel zapaža njezino simboličko značenje i objektiviranje subjektivnih sadržaja. Po njemu, *n.* je po svojoj prirodi društvena forma, dok tematski služi zabavi. A. V. Šlegel i V. Tik upozorili su na neočekivanost obrata u psihološko nepripremljenom razvoju → **karaktera**. Gete definira *n.* kao »događaj koji se dogodio neočekivano«. Naglasio je vrijednost novoga, neuobičajenog i zanimljivog; sve to izaziva čuđenje, pokreće fantaziju, lagano dodiruje osjećaj, dok razum ostavlja posve po strani. U shvaćanju da je bitna značajka odlučujući obrat koje je zastupao i → **neoklasicizam** na početku 20. v. (npr. P. Ernst, *Der Weg zur Form — Put ka formi*, 1906), renesansna *n.* i njezina čvrsta unutrašnja struktura su prototip suvremenih književnih nastojanja. Počeci *n.* nalaze se u *mitelskim pričama*, pustolovnim i ljubavnim, čiji se motivi nalaze i u Petronijevom *Satirikonu*; ti

motivi bili su poticaj srednjovjekovnim trubadurima, a u sjevernoj Francuskoj živjeli dalje u *contes* ili *fablel* (od lat. *fabella* — pričica, u množini → *fablio*). Bez obzira na to, *n.* je postala literarni pojam tek od Bokača naovamo. Svojim djelom *Dekameron* Bokačo je dao u uokvirenoj tehnici doživljava desetero ljudi, koji se, sklonivši se od epidemije kuge, zabavljaju pripovijedanjem i time kratae vrijeme što su ga proveli u dobrovoljnoj karanteni. Bokačov je primjer mnogo nasljedovan: kod Engleza Čoser piše *Kenterberijske priče*, kod Francuza Margerit de Navar stvara *Heptaméron* (aristokratsko društvo koje se srelo u samostanu pripovijeda *n. Sedam dana*), dok su u Španjolskoj najpoznatije *Uzorne novele*, koje je napisao Servantes. Cikliziranje *n.* u veće prozne cjeline ostalo je i kasnije privlačno (npr. Turgenjevljevi *Lovčevi zapisi*, K. Š. Daškoga *Pod starim krovovima*, M. Krležu *Hrvatski bog Mars* i dr.). Mogu se ciklizirati i u *romane*, što je neke teoretičare navelo na misao da se ta prozna vrsta razvila upravo iz *n.* Neki primjeri iz književnosti morfološki su tome jako slični (Servantes, *Don Kihot*, Le Saž, *Žil Blaz* ili Gogolj, *Mrtve duše*), ali se teza povijesno ne može braniti jer je razvoj obiju proznih mogućnosti usporedan i neovisan jedan o drugome. Renesansna je *n.* svojim okvirom i društveno-zabavnom tematikom aktualna i u njem. rokokou: K. M. Viland i Gete, ali sve više obuhvata etička razmatranja; zabavni se karakter *n.* pretvara u problematsko i sudbomosno pripovijedanje. Taj je prelaz očit u djelu H. Klajsta. Klajstova je *n.* (npr. *Michael Kohlhaas*) opsjednuta neprevazidrenom protivurječnosti: kako da čovjek ispuni svoje božansko poslanje u svijetu koji mu se neprijateljski suprotstavio. Romantičari su *n.* iskoristili za unošenje motiva → *bajki* («umjetnička bajka»). V. Tik i E. A. T. Hofman Klajstovoj su psihologizaciji dodali čudesno i neobično, dok je K. Brentano najuspjelije spojio magijsko s profanim. Miješanje jave i sna, bajke i zbilje, vodilo je sve više u ekstrem; krajnji je tematski stupanj romantičke *n.* u somnambulizmu i osobenjaštvu. Preko prelaznog razdoblja od romantizma ka realizmu, u drugoj se polovici 19. v. *n.* najjače razgranala i postigla najveće umjetničke uspjehe. Prema svojstvima u to je vrijeme podijeljena u tri skupine: a) *n.* raspoložnja s temom sjećanja i jako razvijenim lirskim sastojcima, b) psihološka *n.* sa suvremenim problemom i c) tragična *n.* s temom pojedinačne sudbine (F. Grilparcer, A. Štifter, A. Droste, G. Keler, K. F. Majer, T. Storm, P. Hajze, V. Rabe i dr.). Istodobno *n.*

se razvija i u drugim sredinama. Fr. književnost ima vrzne noveliste među piscima kao što su P. Merime, Stendal, A. Dode, G. de Mopasan, P. Burže, P. Loti i dr.). *N.* se razvija u svjetskim razmjerima i u Danskoj (J. P. Jakobsen, H. Bang), dok rus. novelistika 19. v. čini posebno vrijedno poglavlje (A. S. Puškin, N. V. Gogolj, L. N. Tolstoj, N. S. Leskov, I. S. Turgenjev, A. P. Čehov i dr.). Naturalizam u razvoj *n.* ne unosi ništa bitno novo, značajnije inovacije dolaze tek s pojavom modernih strujanja na prelazu u 20. st. Pretječe moderne *n.* bili su Čehov i Mopasan. Od formalnih obilježja moderne *n.* među najznačajnije spadaju → **unutrašnji monolog** i → **tok svijesti**. Glavna je tema uništavajući prodor života u sudbinu osamljena čovjeka. Životu koji je banalan i siv od monotonije, suprotstavljena je smrt, koja je kraj patnje i bola, a istodobno i preduvjet za duhovno i umjetničko (u našim su književnostima tipični primjeri I. Cankar ili A. G. Matoš). Ekspresionizam je više oplodilo liriku i dramu, proza je ostala po strani. *N.* je u to vrijeme postala poprište svjesnoga bijega od psihologizma, njezine su vidljive osobine → **patos**, → **ekstaza** i → **groteska**. Za F. Kafku, kao najznačajnijeg predstavnika, ekspresionizam čak u jezičkom pogledu nije značio ništa, ali je donio njegovo umjetničko ostvarenje: ekspresivno preobražavanje predmeta u govorenju snova. Najnovije je vrijeme razbilo čvrstu strukturu *n.* koja s jedne strane postaje → **kratka priča**, dok se s druge sve više pretvara u mali → **roman**. U jugoslav. književnostima najznačajniji su novelisti: L. Lazarević, S. Matavulj, S. Sremac, B. Nušić, I. Andrić, V. Desnica, A. Isaković, A. Senoa, V. Novak, A. G. Matoš, M. Begović, M. Krleža, S. Kolar, R. Marinković, V. Kaleb, S. Novak, A. Šoljan, J. Kersnik, I. Tavčar, I. Cankar, S. Grum, I. Pregelj, P. Voranc, C. Kosmač, A. Hieng i P. Zidar, E. Koš, A. Tišma.

Lit.: H. Lilienfein, »Zur Geschichte und Theorie der Novellen«, *Literarisches Echo*, 1914, 17; R. M. Mitchel, *Heyse and his Predecessors in the Theory of Novel*, 1915; E. Auerbach, *Zur Technik der Frührenaissance-novelle in Italien und Frankreich*, 1921; H. Pongs, »Grundlagen der deutschen Novelle des 19. Jahrhunderts«, *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts*, 1930; H. Pongs, *Möglichkeiten des Tragischen in der Novelle*, 1932; R. Petsch, *Wesen und Formen der Erzählkunst*, 1943<sup>3</sup>; H. Rosenfeld, »Die Novelle als literarische Gattung«, *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 1951, 33; A. Mulot, »Die Novelle und ihre Interpretation«, *Deutschunterricht* 1951; B. von Wiese, *Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka*, 1956–1962; S. Trenkner, *The Greek Novel in the Classical Period*, 1958; F. Martini, »Die deutsche Novelle im bürgerlichen Realismus«, *Wir-*

*kendes Wort*, 1960, 10; E. K. Bennett, *A History of the German Novel*, 1961; K. R. Polheim, *Novellentheorie und Novellenforschung*, 1965; B. von Wiese, *Novelle*, 1967<sup>3</sup>; W. Kunz, *Novelle*, 1968; B. v. Wiese, *Novelle*, 1969<sup>4</sup>; D. LoCicero, *Novellentheorie*, 1970; H. Steinhauer, *Towards a Definition of the Novel*, 1970; J. Leibowitz, *Narrative Purpose in the Novel*, 1974. J.P.

2) Narodna pripovetka realističke sadržine, po strukturi većinom bliska → **bajci**. Termin je skorašniji, uslovan, pozajmljen iz pisane književnosti, zahvaljujući izvesnoj podudarnosti sa novelama Bokačovog tipa. Kod nas ga prvi put dosledno upotrebljava V. Čajkanović (*Srpske narodne pripovetke*, 1927). Karadžićev termin za novelu je »muška« pripovetka; u njoj »nema čudesa nego ono što se pripovijeda rekao bi čovjek da je zaista moglo biti« (*Srpske narodne pripovijetke*, 1853). *N.* kao tip kompleksne narodne pripovetke spada u područje međunarodne pripovedne baštine. Nekima od njih nalazimo traga još u ind. zbirkama, u ar. *Hiljadu i jednoj noći* ili persijskom *Hiljadu i jednom danu*, u antičkoj gr. i lat. književnosti, u svetačkim → **legendama** i → **egzemplima**. Renesansa obiluje zbirkama pripovedaka od kojih veliki broj predstavljaju novele (Bokačov *Dekameron*, Straparoline *Noći*, Bazilov *Pentamerone*). Kod nas beleženje *n.* počinje od V. Karadžića. Mnoge *n.* se od → **bajke** razlikuju samo po sadržinskoj suštini događaja, a ne po svojoj strukturi. Ista pripovetka može se pojaviti i kao bajka i kao *n.* već prema vrsti atributa njenih ličnosti i ambijenta. (U Karadžićevoj bajci »Kako su radile, onako su prošle« dobru i zlu devojkicu nagrađuje i kažnjava ala, a u *n.* iste sadržine obična baba, bez mađijskih svojstava.) Događaji u *n.* nemaju dimenzije fantastičnog, ali se *n.*, težeći zanimljivosti, drži neobičnog i uživa u iznenadnim, često duhovitim obrtima, koji se, nasuprot bajci, zasnivaju na izvesnom psihološkom razvitku likova, motivisanosti njihovih postupaka, na jednoj uzročnoj – posledičnoj povezanosti događaja, na jedinstvu epizoda. Jarko naglašene i preuveličane situacije u kojima se nosioci radnje kreću moraju biti verovatne, moguće i najčešće proisticati iz svakodnevnog života. Junak *n.* uvek uspeva da izbegne smrt (mnogobrojne *n.*, npr., o čoveku koji nosi pismo o svome smaknuću), ali ne zahvaljujući svojoj neranjiivosti, ili čudotvornoj pomoći natprirodnih pomoćnika, kao u bajci, pa čak ni samo zahvaljujući srećnom sticaju okolnosti, već zbog prividne mogućnosti junaka *n.* da kontaktima s drugim ličnostima pripovetke menja dalji tok događaja. Susreti ljudi u *n.* omoguća-

vaju njihove međusobne uticaje; lik se razvija, menja, nekada prerasta u svoju sopstvenu suprotnost, u okviru same priče. U tome je tajna dinamičnosti svakoga lika *n.*, nasuprot crno-beljoj tehnici slikanja bajke. U *n.* o oklevetanoj ženi, verna žena gotovo strada, jer na muža utiču reči spletke; u *n.* o opkladi u vernost žene, muž umalo ne gubi život, jer poveruje lažnom dokazu: *n.* o »ukroćenoj goropadi« predstavljaju fino psihološko nadigravanje; u poznatoj pripovetci »Dram jezika« mudra žena svojom dovitljivošću prevari sudiju, te spase muža. Junak se u *n.* izvlači iz nevolje, iz najčudnovatijih, gotovo bizarnih situacija sopstvenom snalažljivošću ili domišljatošću svojih »pomagača«. Predviđena shema događaja, »slučajni« sticaj srećnih okolnosti koji unapred daje rešenje potrebno za kasniji »iznenadni« doživljaj junaka – izvor su junakove moći. U mnogobrojnim *n.* momak kupuje, teško zarađenim novcem, one savete kojima će se kasnije usrećiti. Suprotnim pravcem od poslovice, koja formuliše savete na osnovu iskustva, *n.* zahteva da se saveti potvrde ličnim iskustvom. Ukoliko se saveti parodiraju (savet: – Triput razmisli pre nego što progovoriš; iskustvo – zapaljena kuća), *n.* prerasta u → **šaljivu priču**. Ova konstrukcija unapred pripremljenog izlaza iz teške situacije (u bajci pomoću čarobnih predmeta, natprirodnih, zahvalnih pomoćnika) dolazi do izražaja naročito u *n.* o ženidbi ili udaji s preprekama, koje, iako na ivici nesavladivog, ostaju u granicama ljudske moći. (Svinjarče unapred vidi tri belege careve kćeri koje treba da pogodi tokom takmičenja prosaca, »Careva kći i svinjarče«, Karadžić, 1870, br. 65; seljanka – carica traži od muža potvrdu da, ukoliko je ikad otera, može iz kuće poneti ono što joj je najmilije, te ponese cara, »Devojka cara nadmudrila«, Karadžić, br. 25.) Rešavanje zadataka-zagonetaka postaje u mnogim *n.* glavna poenta kojoj se podređuje čitava fabula. U prvi plan dolazi duhovito, često samo verbalno nadigravanje (čobanče zamenjuje kaluđera i uspešno odgovara na sva careva pitanja, »Šta car misli«, N. Šaulić, I, 3, br. 95); zatim nadlagivanje (dete uspešno niže laž za lažju te nadlaže i Cosu, »Laž za opkladu«, Karadžić, br. 44); ili takmičenje u podvaljivanju (»Dva novca«, Karadžić, br. 47); te se novela umnogome približava više-epizodičnoj šaljivoj pripovetci. Ukoliko pitanja i odgovori, zadaci i rešenja postanu sami sebi svrha, i gubeći svaku prethodnu motivisanost, prestaju da budu deo fabule – izdvajaju se kao posebna epizoda i podudaraju se sa

*pravom zagonetkom pitalicom*; s druge strane, svojom jednoepizodičnošću tendiraju ka *šaljivoj priči*.

Lit.: → Narodna pripovetka.

N.M.

**NOVELETA** (fr. *novelette*) — Po obimu i bitnim odlikama čini prelazni oblik između → *novela* i → *kratke priče*. Ima koherentnu strukturu → *kratke priče*, ali u većoj mjeri razvija karakter junaka, temu i radnju sa simboličnom porukom koja biva razrešena efektnom poentom. Danas *n.* označava kratku lirsku priču koja ima zaokruženi ali nedovoljno razvijeni siže. Klasični primeri su: H. Džejms *Okretaj zavrtnja* (*Turn of the screw*), Dž. R. Konrad, *Srce tame* (*Heart of Darkness*). V. → *kratka priča*. M.Mat.

**NOVI ROMAN** (fr. *nouveau roman*) — Fr. romansijerska škola nastala 50-ih godina 20. v. koja predstavlja najznačajniji vid novijeg evropskog → *psihološkog romana*, služi se tehnikom → *toka svesti*, aktualizuje Kafkino viđenje čoveka kao opredmećenog bića i u sprezi tih elemenata s vlastitim doživljajem moderne istorije i čoveka stvara svoj osoben umetnički svet. Najznačajniji *n. r.* su: *Portret nepoznatog* (1947), *Martero* (1953), *Planetarijum* (1959) Natali Sarot; *Gume* (1953), *U lavirintu* (1959), *Žaluzina* (1957) Alen Rob-Grijea; *Molaa* (1951) S. Beketa; *Raspored vremena* (1956) i *Izmenjena odluka* (1957) M. Bitora; *Moderato Cantabile* (1958) M. Dirasa; *Vetar* (1957) K. Simona i dr. Početkom *n. r.* može se smatrati 1953. godina kada je objavljen prvi Rob-Grijeov roman *Gume*, o kome je R. Bart već sledeće godine pisao s oduševljenjem u poznatom časopisu *Critique* (*Kritika*). Osnovna stvaralačka usmerenja pojedinih novih romansijera bila su dosta različita: za N. Sarot najvažniji je, po njenim vlastitim rečima, »sitan istiniti događaj« koji otkriva »beskrajno bujanje psihičkog života i velike, još nedovoljno rasvetljene oblasti nesvesnog«; nastojanje Rob-Grijea, po Bartovim rečima, »ima za cilj da zasnuje roman na površini«, da sagleđa svet »očima čoveka koji hoda gradom, koji nema drugog vidika do okolnog prizora, koji nema druge moći do one što mu daje očni vid«; Beketovo delo predstavlja »priču, koja se neprekidno ponavlja, o čoveku osuđenom na lutanje, u očekivanju sve problematičnijeg spokoja čiji bi najviši oblik bio uništenje«. Socijalna objašnjenja *n. r.* neki kritičari nalaze u pasivnom »karakteru 'posmatrača' koji ljudi kao pojedinci dobijaju u modernom društvu«, u onom što »moderne sociolozi nazivaju de-

politizacijom, a što je u stvari mnogo dublja i važnija pojava koja bi se, u rastućoj gradaciji, mogla označiti sledećim terminima: depolitizacija, desakralizacija, dehumanizacija, reifikacija« (L. Goldman). Otud se kao jedno od osnovnih obeležja *n. r.* određuje »strukturalno jedinstvo između lika i predmeta, izmenjenog u smislu više ili manje radikalnog iščekivanja lika i korelativnog isto toliko radikalnog jačanja samostalnosti predmeta« (*isti*). U *n. r.* pojedinac nije više najvažniji deo realnosti; on ustupa mesto svetu predmeta koji dobija samostalnu, od čoveka nezavisnu strukturu. Zato opis dobija središnje mesto u kompoziciji; u optici tog opisa nema epske retrospekcije i objašnjavanja nego se stvari naprosto fiksiraju u jednom trenutku svog trajanja. Pisac u takvom romanu nije više vodič i tumač, već neutralan *posmatrač* (kako se i zove jedan od ovih romana) koji objektivno beleži ono što lica u romanu vide i što se pred njima i s njima dešava. Jedina materija koja je za pisce *n. r.* vredna istraživanja jeste odnos čoveka sa stvarima koje ga potiskuju, odnos sa »postvarenim« svetom, i u njihovim delima taj *odnos*, a ne čovek, izbija u krupni plan. No iako je u svojoj tehnici pre svega predočavanje jednog takvog sveta, *n. r.* nije gola intelektualna konstatacija jednog stanja, nego — u svojim najboljim trenucima — pun umetnički izraz njegovog celokupnog ljudskog smisla i značenja, umetnost koja se ne nudi kao parafraza nego kao imaginativna realnost čiji smisao čitalac u krajnjoj liniji mora naći u svojim vlastitim reakcijama na nju.

Lit.: N. Sarraute, *L'ère du soupçon*, 1956; M. Karaulac, »Smerovi novijeg francuskog romana«, *Izraz* 1960, 1–2; A. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, 1963; J. Bloch-Michel, »Le présent de l'indicatif«, *Essai sur le nouveau roman*, 1963; R. Barthes, *Essais critiques*, 1964; L. Janvier, *Une parole exigeante — Le nouveau roman*, 1964; P. Matvejević, »Roman i novi roman u Francuskoj«, *Savremenik*, 1964, 7; isti: »Romansijer A. Rob-Grije i njegov mit«, *Savremenik*, 1964, 12; I. Đimić, »Nova koncepcija ličnosti u delu Natali Sarot«, *Književnost* 1966, 10; J. Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*, 1967; A. Rob-Grije, »Novi roman, novi čovek«, *Putevi*, 1967, 5; J. Čolović, »Da li novi roman donosi nova rešenja«, *Delo* 1967, okt.; L. Goldman, *Za sociologiju romana*, 1967 (prev.); M. Ilić, predgovor knj. L. Goldmana, *Za sociologiju romana*, 1967 (prev.); A. Rob-Grije, »Od realizma do realnosti«, *Književne novine* 1968, 339; A. Rob-Grije, »Vrijeme i opis u savremenoj priči«, *Putevi*, 1968, 6; M. Glovinjski, »Red, kaos, značenje«, *Izraz*, 1969, 2, 3, 4, 5–6; J. Sturrock *The French New Novel*, 1969; J. Ricardou, *Pour une théorie du nouveau roman*, 1971; S. Heath, *The New Roman*, 1972. S.K.—D.Đ.

NOVI SLATKI STIL → *Dolce stil nuovo*

**NOVINARSTVO** (ili novinstvo, žurnalizam, prema fr. *journal* – dnevnik, dnevne novine) – Sistem i proces informisanja o različitim promjenama empirijskog i duhovnog sveta; ili, uopšte, pisanje i izdavanje dnevnih i periodičnih novina. Strasno preokupirano događajima dana i totalitetom stvarnosti, *n.* ima kao osnovno sredstvo pisanu (štampanu) i govornu (radio, televizija) reč, a kao osnovnu svrhu vest, izveštavanje – i tumačenje – o najnovijim, najaktuelnijim pojavama i zbivanjima u društvu, što se objavljuje u dnevnim i periodičnim novinama, preko radija i televizije, a što piše *novinar* kao posrednik između onoga što se dešava i čitaoca, odnosno slušaoca-gledaoca. *N.* se u svojim rudimentarnim, razgovetnijim oblicima javlja u antičkom Rimu (→ *acta diurna*), da bi posle pronalaska štampe počela »Gutenbergova era« – sve intenzivniji razvoj *n.*, osnivanjem najpre periodičnih novina (u Nemačkoj 1609, u Engleskoj 1620, u našim krajevima pred kraj 18. v.), a zatim (u 18. v. i kasnije) i dnevnih listova, kada krajem 18. v., u Francuskoj, nastaje i pojam *n.* ili žurnalizma. Prvobitno u službi države, kao prenosilac zvaničnih odredaba i zakona, *n.* se potom razvijalo ka sve većoj (relativnoj) autonomnosti, kroz bezbrojne devijacije i zloupotrebe svoje moći i svrhe, bivalo prezirano i manipulirano, nastojeći ipak uvek da ostane što slobodnije u izboru i saopštavanju činjenica koje formiraju demokratski duh, javno mišljenje, kulturna, politička i društvena stanovišta kao elemente svesti, uticaja, kohezije među ljudima i socijalnim grupacijama. Posebno je značajna uloga *n.* u vremenima revolucionarnih akcija radničke klase i socijalističkih društvenih promena i preobražaja. Iz *n.* i njegove složenije, stalozemnije forme, → **publicistike**, potekao je znatan broj istaknutih državnika, političara, javnih i kulturnih radnika. Moderno, progresivno *n.* donosi nove, visoke političke, moralne i estetske kriterijume i odupire se vulgarnom, ispraznom senzacionalizmu, jednoobraznosti i površnosti, težeći ka sve privlačnijoj i otvorenijoj komunikativnosti u što istinitijem, tačnijem i objektivnijem obaveštavanju. Pisano živim, vibrantnim i sugestivnim stilom, *n.* doprinosi razvitku jezičkog izraza, a u ranim epohama stvaranja književnog proznog izraza (kod nas npr. u drugoj polovini 19. v.) imalo je značajnog udela u formiranju proznog stila. U svojoj kolektivnoj mozaičkoj formi i u mnogostrukosti svoga informativnog i anali-

tičkog materijala *n.* se razvrstava u različite oblike tehničke opremljenosti, rubrike, vidove i strukture izraza, vrsta i žanrova, koji se mogu grupisati po stepenu obuhvatnosti grade: (1) vest, izveštaj, (2) → **beleška**, **osvrt**, **uvodnik** i **komentar**, **društvena hronika**, **recenzija**, → **članak**, (3) → **intervju**, → **anketa**, i (4) **skica**, → **feljton**, → **reportaža**, s tim što od njih na radiju i televiziji nastaju i specifični, mešoviti oblici, – sve do uloge kompjutera u *n.* bliske budućnosti. Na ovoj tački istovremeno počinje i dodir i prožimanje *n.* sa knjigom i književnošću (→ **novinarstvo**, **književno**).

Lit.: J. Скерлић, *Историјски преглед српске утамне 1791–1911, 1911*; F. Pavešić, *Savremeni žurnalizam i javno mišljenje*, 1936; Dž. Sulejmanpašić, *Žurnalizam razarač čovečanstva i novinstvo sa najmanjom merom žurnalizma*, 1936; I. Hergešić, *Hrvatske novine i časopisi do 1848*, 1936; Ž. Stojković, »Bibliografija publikacija iz oblasti sredstava informisanja 1945–1965«, *Novinarstvo*, 1965, 2, i 1967, 1; С. Пауновић, *Новинари*, 1967; M. Makluan, *Poznavanje opštita – čovekovih produžetaka*, 1970 (prev.); Ž. Kamperelić, »Lenjin i novinarstvo«, *Novinarstvo*, 1970, 3–4; J. Božičević i grupa autora, *Izazov kibernetici*, 1971; D. Slavković, *Novinar i novinarstvo*, 1971; M. L. Johnson, *The New Journalism: The Underground Press, the Artists of Nonfiction, and Changes in the Established Media*, 1971; S. Vasić, »Psiholingvistika i novinarstvo«, *Novinarstvo*, 1972, 1–2; M. J. Arlen, »Notes on the New Journalism«, *The Atlantic*, 1972, maj i jul; Ž. Šulc, »Novo novinstvo – evanđelje po Wolfuu«, *Telegram* 28. VII i 4. VIII 1972; A. D. Ursul, »Informacija u savremenom društvu«, *Novinarstvo*, 1972, 3–4; U. Eko, *Kultura, informacija, komunikacija*, 1973 (prev.); M. Makluan, *Gutenbergova galaksija*, 1973 (prev.); D. Slavković, *Uvod u novinarstvo*, 1973. **M.I.B**

**NOVINARSTVO, KNJIŽEVNO** – Granično područje između literature i žurnalizma, određeno prisustvom i uticajem književnosti u novinarstvu. Tu spadaju neke književne teme koje su se više ili manje prilagodile novinarstvu (sažimanje pripovetke u → **kratku priču**, zatim → **roman u nastavcima** itd.) i manje ili više uspele da sačuvaju duh i umetničke osobenosti svoje prvobitne forme, prerastajući, posredstvom novih, elektroničkih tehnologija i medijuma, u nove književne oblike (→ **radio** i → **televizijska drama** itd.). Pod *k. n.* mogla bi se podrazumevati i novinarsko-reporterska → **proza** sa književno-umetničkim i dokumentarnim pretenzijama i rezultatima (→ **feljtoni**, → **putopisi**, → **reportaže**, **intervjui** i dr.). S tim u vezi *k. n.* je, najzad, i sve ono od književne vrednosti što je, objavljeno u novinama, pre-

štampano potom u knjige. Pokret književnosti prema → **novinarstvu** postaje izrazitiji početkom 18. v., kad R. Stil i Dž. Adison nastoje da u listovima *The Tatler* i *The Spectator* (koje je Stil pokrenuo), u napisima u kojima se kombinuje suptilni humor sa moralnim poukama, izvedu književnost i filosofiju iz kabineta i biblioteka među širu publiku. Sličnih pokušaja bilo je i ranije (Volter, Didro, Aretino – za koga je rečeno da je prvi novinar u književnosti). Povezivanje književnosti i *n.* u prvoj polovini 19. v. bilo je, navodi A. Hauzer, revolucionarni događaj (i korak ka demokratizaciji literature), događaj gotovo ravan nekim tadašnjim velikim naučnim pronalascima, sa podjednako značajnim kulturnim i sociološkim aspektima. No ta veza je, sa manipulacijama i zloupotrebom *n.*, čestim bojkotom knjige u novinama i jačanjem vulgarne, senzacionalističke, tzv. *žute štampe*, kasnije izazivala nesporazume, otpore i nedobrovoljanja, katkad skoro istovremeno i kod istih ličnostima. »Književnost je talenat, novinarstvo rutina«, apodiktički je difinisao A. G. Matoš, da bi ubrzo govorio o književnosti »koja se s boljim novinarstvom već poistovetila. Ovdje u Parizu svi su veliki pisci i veliki novinari«. Posle prvog svetskog rata *k. n.* počelo je intenzivno da se širi i razvija, pa je, npr., ideja o reportažnom romanu, romanu-reportu (izveštaju) podstakla ipak u Nemačkoj, Sovjetskom Savezu, Čehoslovačkoj mnoge žustre rasprave i donela niz dela kao živopisne dokumente tog doba. U najnovije vreme nastaju hibridni književno-novinarski žanrovi i pojavljuju se nove tendencije i metodi u izdavačkoj delatnosti, kao i sve veća neophodnost modernog, sistematskog informisanja; tako se nekadašnji razdor, predubeđenja i nepoverenje prema mogućnostima saradnje književnosti i novinarstva, i olako, preterano poverenje u te mogućnosti, postepeno prevladavaju staloženom kritičkom ravnotežom u razumevanju međusobnih veza, posebnosti i razlika. »Između književnosti i novinarstva razlika je ta što je novinarstvo nemarno, nepovezano, predmetno, a književnost je stvar izgradnje, zrelosti i izvagana na duže vremenske razmake. Pa ipak ima novinara koji ovdje-ondje daju barem odlomke najpotresnije, najživlje, najsavremenije književnosti«, pisao je T. Ujević. Ima pisaca koji su u književnost ušli iz novinarstva, kao reporteri (E. E. Kiš, E. Hemingvej, kod nas Z. Džumhur); čije su se knjige, u celini ili fragmentarno, najpre pojavile u novinama (O. de Balzak, E. Si, K. Čapek, A. G. Matoš);

koji su kao reporteri i feljtonisti stekli svetski ugled (Dž. Rid, K. Malaparte, J. Fučik, I. Erenburg); u čijem uzgrednom publicističkom i novinarskom radu ima neosporne duhovne, kreativne vrednosti koja nadrašta povode ili prigodnost takvog rada (V. Petrović, T. Ujević, I. Sekulić, I. Andrić); koji su pomoću novinarstva i → **publicistike** bitno dopunili svoju literarnu fizionomiju, angažovani smisao svog stvaranja (A. Cesarec, J. Popović, O. Davičo, D. Čosić) ili u *k. n.* pronašli svoj novi umetnički stil i lik i nov književni duh *n. k.* (A. Moravija, T. Kepot, N. Majler). Najčešći (difuzni, sinkretički) oblici *k. n. su* → **novinska kritika**, književni → **članak**, → **kozerija** i → **humoreska**, → **feljton**, književna i putopisna → **reportaža**; potom → **kratka priča**, → **roman u nastavcima**, → **putopis**, → **esej**, → **poezija**, → **pesma u prozi**, što sve privikava i uvodi i običnog čitaoca novina u književno stvaralaštvo.

Lit.: P. Fechter, »Dichtung und Journalismus«, *Welliteratur der Gegenwart*, 1924; S. Šimić, »Reportaža i report«, *Obzor* 6, XI 1934; F. Pavešić, *Suvremeni žurnalizam i javno mišljenje*, 1936; A. G. Matoš, *Naši ljudi i krajevi*, 1937; B. Ђоцић, *Кроз књиже и књижевност*, 1937; Đ. Lukač, »Pripovijedanje i opisivanje?«, *Savremenik*, 1937; A. G. Matoš, *Dojmovi*, 1938; isti, *Kritike*, 1940; T. S. Eliot, *Points of View*, 1951; S. Šimić, »Literarni žurnalizam«, *Krugovi*, 1952, 7; K. Čapek, *Pozněmký u tvorbe*, 1959; A. B. Šimić, *Djela, proza II*, 1960, M. Grygar, *Umění reportáže*, 1961; A. Hauzer, *Socijalna istorija umetnosti i književnosti*, 1962 (prev); T. Ujević, *Feljtoni I i Feljtoni II, Putopisi*, 1965; Đ. Živković, *Teorija književnosti*, 1971<sup>10</sup>; M. Makluan, *Gutenbergova galaksija*, 1973 (prev); П. Прорин, »Две врсте писане речи«, *Књижевне науке* 1, V 1974; F. F. Bond, *Introduction to Journalism*, 1961<sup>2</sup>; J. D. Dodge, *The Practice to Journalism*, 1962. M.I.B.

**NOVINSKA KRITIKA** — Specifična forma književnoumetničke kritike koja se pojavljuje u dnevnim i periodičnim (književnim) listovima ili u posebnim kulturnim dodacima novina, a bavi se knjigama, književnošću i drugim umetnostima, radiom i televizijom. Po spoljašnjoj formi *n. k.* je deo **novinarstva**, odnosno **književnog novinarstva** (→ **novinarstvo**, **književno**), a po suštini ona je deo književnosti, ukoliko je stvaralačkim književnoumetničkim duhom prožeta i osmišljena; funkcionalna je i svrsishodna kad postiže intelektualni i kritičko-interpretativni, analitički maksimum na onom minimumu prostora koji joj je u novinama određen; relativno ravnopravna sa ostalim oblicima ispoljavanja kritičke reči, postavlja estetske i dr. zahteve i dužna je da im i sama udovolji. Ona je aktuelna hronika, mozaik ili

serija mišljenja, informacija, deskripcija i sudova, za razliku od knjiga (→ **monografije**, obimne studije) koja pretpostavlja produbljenu studijsku odnos i sistematičnije i objektivizirano izlaganje. Počevši da se naglo razvija u 19. v., sa ekspanzivnim razvojem novinarstva, »novinska kritika ili kritika savremenika« (A. Tibode), »kritika iz dana u dan« (I. Sekulić) — usmerava se prema svome sadašnjem književnom vremenu i delima koja u njemu nastaju, otvorena prema duhu tog vremena i trenutka, čiji smisao treba da spozna i protumači, uvodeći stvaraoce i njihova dela direktno u sferu prvog razumevanja. Tako je ona u znatnoj meri doprinela da → **književna kritika** postane šira praksa i razvijena disciplina, pa čak, kao u nemačkoj nauci o književnosti, da bude izjednačena s književnom kritikom, tj. da ova poslednja bude svedena na *n. k.* Iako prema *n. k.* postoje otpori i predrasude, danas je pišu ne samo novinari nego i književni kritičari, pesnici i prozaisti. Predmet njihove pažnje je knjiga (ili književni problem) koji sami po sebi imaju vrednost i značaj vesti, ili je pak taj značaj u temi kojom se knjiga bavi, ili, iznad svega, u kulturnoj, književno-estetskoj novosti i vrednosti knjige. *N. k.* donosi uglavnom obaveštenje o delu i piscu, osnovnom problemu dela, kao i o poziciji i doprinosu dela ukupnom opusu njegovog tvorca, žanru, savremenim književnim kretanjima i književnoj umetnosti uopšte, služeći tako kao prvi posrednik između knjige i čitalaca. Orijentisana prema publici, knjigama, književnom životu i književnosti, *n. k.* se usredsređuje i na samu sebe: zasnivajući se na brizi i ljubavi prema pesničkoj reči i samoj knjizi, zastupajući savremenost i modernost, i težeći da bude animator za nova pesnička dela, ideje i vrednosti, ona istovremeno auto-kritički problematizuje i samu sebe i svoje teškoće da bi se odbranila od vlastite konvencionalizacije, impresionističke površnosti, samozadovoljstva i osione, netrpeljive isključivosti. — U svojoj dinamičnoj strukturi i operativnosti (brzini delovanja) *n. k.* se javlja pod raznim imenima i formama, različitog intenziteta i obuhvatnosti: u nekim svojim manjim oblicima — kao → **beleška**, osvrt, → **recenzija**, → **marginalija**; uzgred, kao → **intervju**, → **feljton**, → **kozerija**; i najzad, kao kritički **komentar**, → **prikaz**, → **članak** — što su sve raznoliki vidovi jednog manje-više istog, bitno kritičkog opredeljenja, mišljenja i rasuđivanja u kome se, ne potcenjujući unapred nijedan od navedenih oblika, malo ko od književnih kritičara nije ogledao.

Lit.: A. Thibaudet, *Fiziologija kritike*, 1944 (prev.): G. Krklec, *Pisma Martina Lipnjaka iz provincije*, 1956; A. Thibaudet, *Istorija francuske književnosti*, 1961 (prev.): H. Секулић, *Анастумуку мпенуу*, 1966; J. E. Drewry, *Writing Book Reviews*, 1966; »The Reviews«, *Newsweek*, 11. VIII 1969; O. Preskor, »O prikazivanju knjiga«, *Savremenik*, 1970. 11; L. B. Cebik, »A Note on Reviewing and a Review«, *The Georgia Review*, 1971, 1; E. Bardžis, »Stanovište prikazivača«, *Književna reč*, jun 1972; P. Protić, »Kritika koja ima uticaja i ona druga«, *Književne novine* 16. II 1974; Š. Jurišić, »Još jednom o novinskoj kritici«, *Književne novine* 1. VI 1974. M.I.B.

**NOVOLATINSKI** (jezik) — Naziv kojim obeležavamo novovekovni književni latinitet izgrađen u doba → **Preporoda** (oko 1500.) po ugledu na jezik najboljih pisaca rimske → **antike**, pre svega Cicerona. Humanistička reintegracija lat. jezika u njegov »klasični« oblik javila se kao reakcija na srednjovekovni latinitet, koji je proizvodno i nejednačeno odstupao od antičke književne norme zadržavajući sposobnost razvoja i prilagođavanja novim potrebama. *N.* je tu sposobnost izgubio, ali je, dostigavši visok stepen savršenstva u imitativnom smislu, ipak dugo služio kao internacionalno sredstvo sporazumevanja i kao jezik originalne umetničke proze i poezije. Pored uglednih humanista Italije, Španije, Francuske, Holandije, Nemačke, Engleske, Poljske, njime su se služili i naši stariji pisci (R. Bošković) i pesnici (I. Česmički, J. Šižgorić, I. Crijević, M. Marulić). Novolat. književnost doprinela je usavršavanju književnog izraza u nacionalnim jezicima, a novolat. poezija ima još i danas predstavnike na evropskom zapadu (Merone, Eberle) i u slovenskim zemljama (Borovski, Brožek, Smerdel).

Lit.: H. Hallam, *The Literature of Europe during the 15th, 16th and 17th c.* I—IV, 1837—1839; F. Nève, *La renaissance des lettres en Belgique*, 1890; *Lat. Literaturdenkmäler des XV und XVI Jhr.* I—XIX, ed. N. Hermann, 1891—1912; G. Manacorda, *Della poesia latina in Germania durante il Rinascimento*, 1906; J. E. Sandys, *History of Classical Scholarship* I—II, 1908—21; Fl. Gragg, *Latin Writings of the Italian Humanists*, 1927; D. Murarasu, *La poésie néolatine et la renaissance des lettres en France*, 1928; G. Ellinger, *Geschichte des neudt. Literatur im 16. Jhr.* I—III, 1929—1933 (preštamp. 1969); F. A. Wright, T. A. Sinclair, *A History of later Latin Literature*, 1931; M. Schuster, *Spätlat., Mittellater, Neulat.*, 1937; W. Mann, *Lat. Dichtung in England*, 1939; R. Weiss, *Humanism in England during the 15th c.*, 1941; P. van Tieghem, *La Littérature Latine de la Renaissance*, 1944 (preštamp. 1966); R. Weiss, *The Dawn of humanism in Italy*, 1947; L. Alfonsi, »Forme e caratteri dela



poesia latina moderna», u *Paideia* II, 1947; Fr. Trogranić, *Storia della letteratura croata dall'Umanesimo a. Rinascita nazionale* (s. XV–XIX), 1953; V. R. Giustiniani, »Die neultat. Dichtung in Italia 1840–1950«, *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 1961; *Viva Camena*, ed. I. Eberle, 1961; J. Ijsewijn-Jacobs, *Latijnse Poezie van de twintigste Eeuw*, 1961; M. E. Cosenza, *Dict. of the Italian humanists*, I–VI, 1962–67; И. Н. Голенищев—Курузов, *Итальянское Возрождение и славянские литературы XV–XVI в.*, 1963; K. O. Apel, *Die Idee der Sprache in der Tradition des Humanismus*, 1963; J. Tadić, *Dubrovački portreti*, 1948; D. Pavlović, *Dubrovačka poezija*, 1952<sup>2</sup>; M. Kombol, *Povijest hrvatske književnosti do narodnog preporoda*, 1961<sup>2</sup>; Š. Jurić, *Opera scriptorum Latinorum natione Croatarum*, 1968. M.F.

**MULTI STEPEN PISANJA** (fr. *degré zéro de l'écriture*) — Opšta norma jezičke upotrebe, od koje svaka socijalna grupa i svaki pisac zapravo odstupa u većoj ili u manjoj meri. Razlikujemo apsolutni *n. s.* (*degré zéro absolu*) — neki govor sveden na svoje esencijalne *seme* (osnovne jedinice značenja koje nije moguće zameniti: *sto jedara* nisu *sto jarbola*), i praktični *n. s.* (fr. *degré zéro pratique*), koji označava one iskaze koji obuhvataju sve esencijalne *seme* uz izvestan broj *sema* iz prakse, no koje po mogućstvu treba svesti na minimum.

Lit.: R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, 1965. Z.K.

# O

**OBGR LJENA RIMA** → Rima

**OBIČAJNE PESME** → Narodne lirske pesme, najčešće u paru s najstarijim → **obrednim pesmama**. Budući da čine sastavni deo obredno-običajne narodne kulture, razlika među njima često se gubi, a pojmovi *obred* i *običaj* uzimaju se kao sinonimi. V. Karadžić nije ih delio već ih je doneo kao jedinstvenu rukovet. V. Latković, međutim, izdvojio je u posebnu grupu *o. p.* podrazumevajući pod tom oznakom → **svadbene pesme**, → **zdravice** i → **tužbalice**, tj. krugove *porodično-obrednih* pesama koji se razlikuju od drugog ogranka, *kalendarsko-obrednih* pesama. Držeći se osnovnih načela ove podele, V. Nedić je ponovo objedinio obredne i *o. p.* u jednu celinu. Najlepsi zapisi *o. p.*, koji pripadaju krugu → **posleničkih pesama**, odnose se na običaje pri ubiranju letine i obavljanju drugih zajedničkih ili pojedinačnih poslova (→ **mobarske pesme**, → **žetelačke pesme**, → **prelice** itd.). H.K.

**OBJEKTIVNA LIRIKA** — Naziv ne posve jasan za lirske pesme u kojima se predmetnost ne odražava u stavu nekog subjekta već tako reći postaje glas za sebe. Otuda je upravo za liriku možda bolji naziv → **predmetna pesma** (nem. Dinggedicht). U tom smislu objektivna lirika često znači ponovno stvaranje pomoću jezika nekog već postojećeg umetničkog dela u likovnim umetnostima. No *o. l.* znači također i odbacivanje svega što je slučajno i nebitno i uživljavanje u suštinu i u unutrašnje zakone ovakvog dela likovne umetnosti, odakle zatim proizilazi i sklonost ka simboličkom tumačenju. Za Getea je *o. l.* najpotpuniji pesnički

izraz jer je inspirisana predmetom iz prirode, iz stvarnosti; to je »poezija koja sadrži svet« (Iz razgovora s Ekermanom). Otuda i uska povezanost *o. l.* sa likovnom umetnošću, što podrazumeva distancu prema predmetu, isključivanje vlastitih osećanja, kako bi se isključivo posmatrao predmet i iz predmeta svet. U tom smislu pažnju zaslužuju francuski → **parnasovci**, američki → **imažinisti** i Rilke. Oslanjajući se na iskustvo, objektivna lirika se razvila naročito u 16. i 17. stoleću kao propratni tekst uz pojedine letke i drvoreze, posebno u doba → **baroka** (→ **amblem**). Praoblik *o. l.* nalazimo već u epovima antike, npr. u Vergilijevom opisu Enejinog štita, što je Lesinga podstaklo da u svom *Laokonu* razradi razliku između pesništva i likovne umetnosti. Najzad, *o. l.* može biti svako opisivanje nekog stanja, predmeta ili lika sredstvima jezika, što znači utiscima do kojih se došlo posmatranjem nekog mirujućeg objekta. *O. l.* znači, prisutna je kao → **ekfraz** i u epici. U fr. književnosti, kao oblik *o. l.* razvijala se *reistička poezija*, čiji je najvažniji predstavnik F. Ponz. U našoj savremenoj poeziji primera *reističkih pesama* ima u poeziji V. Pope, kao i kod nekih mladih pesnika.

Lit.: И. Скерлић, *Школа «објективне лирике» и мирноћа чуства*, 1910; K. Oppert, »Das Dinggedicht«, DVJ, 4, 1926; H. Kunisch, *Rilke und die Dinge*, 1946; E. R. Curtius, »Gete kao kritičar«, *Eseji iz evropske književnosti*, 1964 (prev.): W. G. Müller, »Der Weg zum Symbolismus«, *Neophilologus*, 58, 1974. Z.K.

**OBJEKTIVNI KORELATIV** (eng. *objective correlative*) — Izraz skovan i objašnjavan u 19. v., ali tek nakon Eliotove definicije (T. S.

Eliot, *Hamlet and His Problem*, 1919) postaje popularan u književnoj kritici i teoriji, mada češće kao predmet rasprave nego kao usvojen kritički pojam. Eliot kaže: »Jedini način da se izrazi emocija u umetničkoj formi jeste da se nađe objektivni korelativ; drugim rečima, grupa predmeta, izvesna situacija, lanac događaja, koji bi predstavljali formulu te određene emocije; i to tako da kad su dati spoljni faktori, koji moraju da se završe u čulnom iskustvu, emocija se neposredno evocira.« (T. S. Eliot, *Izabrani tekstovi*, 1963). »Po Eliotovom mišljenju osnovna odlika svake velike umetnosti je komunikacija osećanja putem konkretnih slika, situacija ili konstelacija izvesnih događaja, dakle, putem onoga što je u neposrednom odnosu sa izvesnim emocijama, što ih izaziva u čoveku, što je njihovo konkretno uobličjenje, njihov puni i bogati nagoveštaj, njihov o. k.« (S. Koljević, *Trijumf inteligencije*, 1963). Eliotova definicija, s jedne strane, izražava njegove subjektivne pesničke preokupacije i time se uklapa u insistiranje imažista (→ **imažizam**) na dovršenosti i konkretnosti pesničke slike i jezika, a dobrim delom i u opštu težnju književnosti dvadesetih godina ka »objektivnoj« i »impersonalnoj« formi umetničkog izražavanja, oslobođenij otvorenog prisustva umetnikovih emocija. S druge strane, ova definicija je izrečena sa veoma obuhvatnim teorijskim implikacijama i u povodu dela iz druge epohe, pa je otud podložna kritici (Preminger, Vivas).

Lit.: F. O. Matthiessen, *The Achievement of T. S. Eliot*, 1947; E. Vivas: »The O. C. of T. S. Eliot«, *The American Bookman*, 1944, 1; R. Wellek: »The Criticism of T. S. Eliot«, SR, 1956, 64; S. Koljević, »Simbol kao zagonetka ili kao rasvetljenje — Eliotovi i Džojsovi mladalački eksperimenti«, u knjizi: *Trijumf inteligencije*, 1963. Lj.J.

**OBJEKTIVNOST** (lat. mediev. *objectivus*) — Razlikovanje i suprotstavljanje o. i subjektivnosti u pesništvu uopšte ima dugu tradiciju, pri čemu je prvenstveno bila isticana o. epske poezije. Aristotel je pohvalio Homera što zna da epski pesnik »veoma malo sme sâm da govori«. Osobito je u nemačkoj estetici često obrađivana o. epike (Gete, braća Šlegel, Šiler, Šopenhauer, Hegel). No konvencija o., shvaćena kao imperativ pripovednih književnih vrsta, dominira kod Flobera (određena kao *impassibilité*, to jest bezličnost, nepristrasnost, odsustvo pisca iz dela) i u teoriji romana H. Džejmsa. O. je, u stvari, jedna od osnovnih kategorija poetike realizma. U književnoj doktrini → **realizma** i → **naturalizma** težnja ka o. pripovedanja označava neprihvatnje lite-

rarnog subjektivizma, romantičarskog isticanja pišćeve ličnosti, kao i implicitnu nesklonost ka lirskim izlivima i ispoljavanju ličnog tona: pripovedanje treba da bude nezainteresovano, verno predmetu, bez pišćevih komentara i sudova, bez ispoljavanja osećanja i opredeljenja. Osobito kod francuskih naturalista, braće Gonkur i Zole (delom i kod Mopasana) ideal je nepristrasnost, tačno prikazivanje, pa i naučna objektivnost u posmatranju i beleženju društvene stvarnosti. Tako je i kod parnasovaca u poeziji, kao i kod pojedinih modernih pesnika, sklonost ka o. i bezličnost reakcija na naglašenu subjektivnost poezije romantizma. U → **novom romanu** se, takode, radi o o. ali, pre, o *objektivnosti*, npr., kod A. Rob-Grijea. V. i → **naturalizam**, → **parnasovci**, → **novi roman**.

Lit.: R. Velek, *Kritički pojmovi*, 1966 (prev.). → **Novi roman**. G.E.

**OBNOVA, KNJIŽEVNA** — Obnova književnosti je pre svega sastavni deo svakog nacionalnog preporoda. U istoriji književnosti malih naroda u poslednje vreme se zato umesto o → **romantizmu** sve više govori o epohi nacionalnog preporoda podrazumevajući da je u stvaranju nacionalne svesti pre svega učestvovala književnost. Pored ovog osnovnog shvatanja k. o. izraz se u svim književnostima upotrebljava da bi se istaklo neslaganje neke nastupajuće veće ili manje grupe sa do tada vladajućim stanjem u literaturi. Tako su se, na primer, svi predstavnici → **futurizma**, → **ekspresionizma** i drugih »izama« u evropskoj književnosti smatrali kao obnovitelji, a svoje poduhvate kao k. o. U našim književnostima, novija razdoblja koja su otvarala puteve o. su: početak 20. veka, vreme posle prvog svetskog rata i vreme posle drugog svetskog rata. Z.K.

**OBREDNE PESME** — Najstariji sloj → **narodnih lirskih pesama**, kod nas očuvanih u velikom broju dragocenih zapisa, a objedinjene su jednim dominantnim obeležjem: izvodenjem u sastavu drevne obredne celine, što je odredilo i njihovu sadržinu i oblik. Najstariji pomen o. p. dugujemo humanisti J. Šizgoriću (*De situ Illyriae et civitate Sibenici*, 1487), koji ih je stavio u red najviših poetskih ostvarenja, pomenuvši, među ostalim, → **tužbalice** i → **svadbene pesme**. V. Karadžić uočio je da su neke »ženske« pesme stare i do milenijuma, misleći na o. p., od kojih je neke i imenovao (→ **kraljičke pesme**, → **đodolske pesme**). No, prema očuvanim elementima iz mitske pro-

šlosti, arhaičnim predstavama (pre svega animističkim, ostvarenim u nizovima paralelnih slika iz sveta prirode i čovekovog života, u »psihološkim paralelizmima« – prema Veselovskom), i magijskim verovanjima oblikovanim u prvobitnoj svesti, *o. p.* sežu i u preistorijsko vreme. Po svom poreklu obred je neodvojiv od → **mita**, a u nauci do danas postoji spor o hronološkom prvenstvu obreda kao »inscenacije« mita ili, obrnuto, mita kao sustava verovanja i objašnjenja ritualne prakse. U tumačenjima prvostepenosti jednog ili drugog postojale su i postoje čitave »škole« i teorije (»mitološka« je dala primat mitu, »ritualna« obredu itd.). Razložna je pretpostavka da je odnos između ovih drevnih formi duhovnog i praktičnog života složen i da je dejstvo moralo biti obostrano. Kapitalan uporedni materijal engl. »etnografske« ili »antropološke« škole (Tejlor, Leng), pojedinačne antropološke i etnografske studije, religijske i folklorne rekonstrukcije, delotvorno su sintetizovane u »bibliji 20. veka«, Frejzerovoj *Zlatnoj grani*, gde je uverljivo utemeljena misao o presudnoj ulozi magije u folkloru naroda sveta, u *o. p.* posebno. Genezu i istorijski razvitak lirske poezije iz prvobitnog »obrednog sinkretizma« (gde reč, muzika i mimička igra čine jedinstvenu celinu), na geografskoj karti sveta, predočio je A. N. Veselovski, objedinivši iskustva i znanja suvremene svetske, posebno engl. nauke. Žirmunski je ocenio da je ova koncepcija Veselovskog, mada su pojedini njeni elementi već bili pripremljeni u tekovinama ranije svetske nauke, bila u pravom smislu istorijsko otkriće. Kao i drugi oblici mnogobožacke religijske svesti, tako su i *o. p.* bile vekovima na udaru crkvenih zabrana i progona, o čemu postoje mnoga dokumenta. Uprkos tome, vitalne lirske obredne forme, čuvane u porodici i u široj ljudskoj zajednici kao svetinja i amanet »predaka«, pratile su i dalje, tajno ili javno, svakidašnji ljudski život. Dobar deo naše lirske narodne tradicije u celini proželo je »pagansko osećanje života« (V. Nedić). Neke od *o. p.* unekoliko su hristijanizirane (→ **koledarske pesme** delom su preinačene u → **božićne pesme**; → **krstonoške pesme** su hrišćanska varijanta prastarih molitvi za kišu; **kraljičke pesme** prilagođene su hrišćanskom prazniku Duhova itd.). Najčešće su se očuvala praverovanja ili se naslojavanjem načinio amalgam »dvoverja«, prožimanje paganskog i hrišćanskog (→ **đurdevske pesme**, → **vodičarske, bogojavljenjske pesme**, → **lazaričke pesme**, → **spasovske pesme**, → **ivanjske pesme**). *O. p.*

obrazuju dva velika kruga pesama razdeljenih prema kriteriju vremena i prilika u kojima se izvode: *kalendarsko-obredne* i *porodično-obredne*. Prve su bile sastavni deo zajedničkih obreda koji se izvode u određeno vreme u godini prateći prirodne cikluse smene godišnjih doba; najbrojnije *o. p.* vezane su za drevnu zemljoradničku godinu, računatu prema solarnom kalendaru, tj. prema položajima sunca, a najvažniji su solsticiji i ravnodnevice (*koleda* o novoj godini ili o Božiću, ispred zimskog solsticija; *lazarice* o Lazarevoj suboti, nekad u početku proleća, ispred prolećne ravnodnevice; *kraljice* o Duhovima, nekad u početku leta, ispred letnjeg solsticija). Neke od njih nisu zavisile od kalendara već od prilika u prirodi (*dodolske* su se izvodile za vreme velikih suša). Drugi krug *o. p.* nije vezan za doba u godini već za najznačajnije događaje u ljudskom životu, koji ponavljaju prirodni kružni put: rođenje (→ **uspavanke** i pesme na babinama), ženidba i udabda (→ **svadbene pesme**) i smrt (→ **tužbalice**). Najvrednije su prolećne *o. p.* što slave jačanje mladog sunca i dolazak proleća, obnovu prirode i plodnost, dobar rod, setvu i žetvu. Mnogo magijskih verovanja u obrednu reč i čin, u njihovo plodorodno dejstvo na energije prirode sačuvalo se u *o. p.* Njih prožima vera u samostalno magijsko dejstvo reči i njenih nosilaca u okviru obreda (→ **basma**, → **bajalica**, → **gatka**), u moć vračara, koledara, dodola, u proročku moć rusalija posle mističnog, ekstatičnog »dodira« s dušama umrlih, itd. Na pogrešnim asociacijama ideja po sličnosti, dodiru ili prenošenju zasnivaju se osnovni oblici magijskih delovanja na stvari i ljude, na svet flore i faune. Devojačka gatanja na Đurdevdan primer su pozitivne, »bele« magije posredstvom *čini*, kojoj je suprotna negativna, »crna« magija *tabua* (Frejzer, *Zlatna grana*). *O. p.* pratile su, simbolizovale ili objašnjavale obred, kao što je slučaj u pesmama na Lazarevu subotu, u svadbenim i tužbalicama. Posvećene reči, radnje, predmeti i ljudi jedinstven su magijski kompleks. Katkad su *o. p.* u sastavu obredne igre, kola (»naopako« ili »mrtvačko« kolo u pogrebnom ritualu, uskršnja muška i ženska ora i sl.), a nekad su prirodne sile, promene, godišnja doba, dobijali određen antropomorfnik lik ili masku: »beli Vid« kao praslika božanstva svetlosti, »Zeleni Đorđe« kao duh probudene vegetacije; »Božić bata«; u jugoist. Srbiji koledari su nosili posebne maske i zvali su ih *lesnici*, šumski duhovi, nosioci blagoslova i berićeta; devojačke koleda pripjevaju »ubavu momu Koledu«, itd. *O. p.* su ne samo

od velikog kulturnoistorijskog značaja već i od velike umetničke vrednosti. U njima su očuvani iskonski simboli i kultovi, naročito u proletnjim i svatovskim ciklusima: »očišćenje vodom«, obredno kupanje i umivanje, hvatanje proletnje rose pre izlaska sunca, »svatovska umivaljka« neveste; drevni oblici narodne medicine zasnovane na kultu bilja, »majsko drvo«, uranak i odlazak »u bilje«, pevanje → **biljarskih pesama**, čudesna simbolika cvetova i trava; kult vatre i sunca, ivanjske »vatre radosnice«, kresovi, preskakanje ognja, ophodnje i okretanje prema izlazećem suncu, pletenje venaca i gatanja o devojačkoj sudbini, »pevanje prstenju«, obred kumstva itd. Od iskonski neodvojiv činilac univerzalnih obreda posvećenih kultu plodnosti jeste obredna funkcija erotskog kao načela životvornosti i samoobnavljanja suprotstavljenog prolaznosti i smrti. S razvojem ljudskog društva, civilizacije i kulture, sa osvajanjem novih naučnih znanja i životnih iskustava, i srazmerno svemu tome, slabi potreba za obredom, jer on zauvek gubi svoja prvobitna svojstva i značajnu ulogu koju je imao u ličnom i društvenom životu. Mnogi obredi nestaju ili se mešaju s drugim; a njihova tekstualna pratnja, tj. *o. p.*, primaju u sebe druge, najčešće ljubavne motive, ili postaju svojina dečjeg folklora i igara. Dragocene rukoveti ove poezije obreda zapisane su u pravi čas u zbirci V. Karadžića, njegovih sledbenika (veoma vredni primerci iz Makedonije sačuvani su u zbirkama Verkovića, braće Miladinov, Šapkareva, Ikonomova), i istraživača novijeg vremena, folklorista, filologa, etnografa, muzikologa — iz raznih krajeva naše zemlje (L. Ilić—Oriovčanin, V. Jagić, F. Kuhač, R. Đorđević, Lj. i D. Jančković, Vasiljević, Žganec i dr.).

Lit.: L. Ilić—Oriovčanin, *Narodni slavonski običaji*, 1846; V. Karačić, *Srpski Pječnik*, 1852; isti, *Живот и обичаји народа српскога*, 1867; A. Афанасев, *Поэтическая воззрения Славян на природу*, I—III, 1865, 1868, 1869; W. Mannhardt, *Wald-und Feldkulte*, 1875; V. Jagić, »Grada za slovinску narodnu poeziju«, *Rad JAZU*, 1876; M. Милићевић, *Киежана Србија*, 1876; A. H. Веселовский, *Разыскания в области русских духовных стихов*, II, 1880; isti, *Разыскания в области русского духовного стиха*. VI—VII, 1883; V. Vrčević, *Tri glavne narodne svečanosti*, 1883; N. Nodilo, »Religija Srba i Hrvata, na glavnoj osnovi pjesama, priča i govora narodnog«, *Rad JAZU*, 1885—1890; И. Ястребов, *Обычаи и песни Турецких Сербов*, 1886; E. Аничков, *Весенняя обрядовая песня на Западе и у Славян*, I—II, 1903, 1905; A. Потебня, *О некоторых символах в славянской народной поэзии*, 1914; Dž. Frejzer, *Zlatna grana*, (prev.) 1937; A. H. Веселовский, *Историческая поэтика*, 1940; V.

Popa, *Od zlata jabuka*, 1958; M. Vasiljević, *Narodne melodije leskovačkog kraja*, 1960; В. Я. Пронн, *Народные лирические песни*, 1961; С. Баранов, *Русское народное поэтическое творчество*, 1962; V. Latković, *Narodna književnost*, I, 1967; V. Nedić, *Antologija narodnih lirskih pesama*, 1969<sup>2</sup>; V. Čajkanović, *Mit i religija u Srba*, 1973; V. Nedić, *O usmenom pesništvu*, 1976; M. Bošković—Stulli, *Usmena književnost*, 1978. H.K.

OBUHVAĆENA RIMA → Rima

**OCENJIVANJE** — *O.* umjetničke vrijednosti književnoga djela nije prvenstven, ali je veoma složen i težak zadatak nauke o književnosti. Činjenica je, doduše, »da će kod svakog čitaoca, od neukog i poluobrazovanog sve do književnog stručnjaka, prva spontana reakcija na lekturu biti sintetički vrijednosni sud« (Petrè—Škerb, *Uvod u književnost*). Ali ovo je *o.* uglavnom emotivne prirode, neobrazloženo je i nestručno. Jednako je nestručno i *o.* koje na književno djelo primjenjuje isključivo neknjiževne → **kriterije** (etičke, religiozne, nacionalne, sociološke i dr.). Naučno *o.* pretpostavlja kod književnog stručnjaka izrazitu osjetljivost za književne vrijednosti, te odgovarajuću izobrazbu i uvježbanost, ali ne može posve isključiti ličnost ocjenjivača. Granice *o.* leže i u povijesnoj determiniranosti kako djela, tako i ocjenjivača, odnosno književnih kriterija koje zastupa. Jednoznačnom *o.* opire se, nadalje, i mnogoznačnost pjesničkoga svijeta i neizdvojivost umjetničkih od čisto umanih vrijednosti djela, pa se zbog toga nerijetko događa da mnoge generacije neko književno djelo smatraju umjetnički vrijednim, ali tu vrijednost veoma raznoliko sagledavaju i obrazlažu. Kao školski primjer takvog preocjenjivanja može poslužiti sudbina Šekspirovih djela. Danas prevladava mišljenje (Kajzer, Štajger, Velek, Škreb i dr.) da je naučno *o.* književne vrijednosti i starijih i suvremenih djela moguće putem → **interpretacije**: »Ako je interpretacija uspjela da pomoću apstraktnih pojmova nauke o književnosti okarakterizira pjesničko djelo, od pjesničkog jezika sve do slike čovjeka i njegova svijeta, i u pojedinostima i u strukturalnoj njihovoj povezanosti u cjelinu, onda je interpretacija izrekla ujedno i jedini sud o vrijednosti djela koji je i s naučnog gledišta opravdan« (Petrè—Škreb, isto).

Lit.: → **Interpretacija**, → **književna kritika**.

Lj.Sek.

**OČERK** (rus. очерк) — 1. Ruski termin za žanr pripovedne proze u kome se fabula temelji na nekom istinitom događaju i stvarnim ličnostima, a obrada tendira ka umetnič-

koj kreaciji. Već M. Gorki je isticao da je *o.* »veoma široka, kolebljiva i neodređena forma pripovedanja«. Po svojoj sklonosti ka faktografiji, on bi podsećao na → **reportažu** i → **portret**; a po konciznosti opisa i fragmentarnosti materijala na → **crticu**, po širini zahvata na → **pripovetku**, → **pripovest**, pa čak i → **roman** (M. Fadjejev. *Poraz*). *O.* je postao vrlo popularan žanr u ruskoj književnosti druge polovine 19. veka, kao i u sovjetskoj književnosti sa temama iz revolucije, kontra-revolucije i posleratne izgradnje sovjetske privrede i društva. U drugim književnostima i književnoj terminologiji ruskom *o.* odgovaraju termini: *skica, critica, slika*. — 2. Kraća rasprava, → **esej**.

Lit.: В. Канторович, *Заметки писателя о современном очерке*, 1962; М. Шеглов, «Очерк и его особенности», *Литературно-критические статьи*, 1962. D.Ž.

**OČUĐENJE** (rus. *остранение* — ortografski kriva izvednica prema *странный* — čudan, neobičan) ili 'začudnost' — Pojam što ga je uveo V. Šklovski i preko → **ruskog formalizma** — proširio se u znanosti o književnosti. Označuje odstupanje nekog elementa (obično tematskog) književnog djela od normi i konvencija književnih i neknjiževnih tekstova i njegovo predočivanje s neobične strane, u novim »sponama« (rus. *сцепление*) — kao da je »prvi put viđen«. Tako se npr. stanovita situacija ili predmet prikazuje kao da onome tko ga vidi nije poznat: npr. usvaja se gledište djeteta, stranca, psihički poremećene osobe, životinje umjesto čovjeka. Pojam se primjenjuje i u odnosu na druge (stilističke, kompozicijske) *postupke* — unutar književnog djela koji pridonose narušavanju »automatizma« percepcije; pa je u biti vezan za poetiku → **avangarde**. Pojam očudenja ne valja brkati s »efektima začudnosti« (*Verfremdungseffekte*) u Brehtovoj dramskoj poetici.

Lit.: В. Шкловский, *О теории прозы*, 1929<sup>2</sup>; V. Erlich, *Russian Formalism*, 1955; A. Flaker, *Z. Škreb, Stilovi i razdoblja*, 1964; V. Šklovski, *Uskrnuće riječi*, 1969 (prev.); *Poetika ruskog formalizma*, 1970 (zbornik); I. Ambrogio, *Formalizam i avangarda u Rusiji*, 1976. (prev.) A.F.

**ODA** (lat. *oda, ode*, iz gr. ὕδῃ — »pesma, lirski pesma«) — U antičkoj, gr. književnosti naziv ode obeležavao je: 1. Pesmu sastavljenu da bude pevana (Još i danas tako se obeležavaju horske pesme antičke drame, posebno one koje se, kao oda i → **antoda**, javljaju u → **parabasi** stare gr. → **komedije**). — U terminologiji novije evropske književnosti na-

ziv oda označava 2. Vrstu lirске poezije, i to, pre svega, svečanu i dostojanstvenu, pohvalnu pesmu, pisanu visokim stilom i posvećenu nekom uzvišenom predmetu. U umetničkoj lirici novovekovne Evrope takve pesme javljaju se, isprva, u strofičnom obliku. Zatim se pišu u raznim (čak i u slobodnim) stihovima. Odi je svojstvena afektivnost i patetičnost, polet mašte i uzvišenost izraza. Ali smeće slike i neobičan, (često namerno) ispreturan, »afektivni« redosled reči i misli, u odi je, najčešće, udružen sa pažljivim izborom reči i (racionalno) smišljenom kompozicijom. — *O.* ne pripada čistoj lirici osećanja, koju karakteriše sasvim lična nota i nepodvojenost lirskog subjekta i njegovog »predmeta« (tj. totalitet i punktualnost lirskog doživljaja). *O.* (sa srodnom → **himnom**) najviše pripada tzv. *lirici oduševljenja* (→ **vrste lirске poezije**). Pesnik (pohvalne) *o.*, najčešće, lično intonira i patetično povišava kolektivna osećanja. On stoji »naspram« svoga predmeta i svoje publike. Ovu oslovljava kao prorok, učitelj i tumač (često i jednim »ti«, koje je i bliže određeno, jer se *o.* upućuju i posvećuju pojedinim licima). — Pohvalnu *o.* teško odvajamo od *himne*. Ovim drugim nazivom teoretičari književnosti obeležavaju pohvalnu pesmu sa religioznom temom (slavljenje božanstva, *antičkog/ heroja-polubozanstva, svetaca, kulturnih mesta i svetkovina*). Termin *o.* zadržavaju za pesme koje slave neku značajnu (istorijsku) ličnost ili ideju (rodoljublje, humanost, prijateljstvo, ljubav, lepota, priroda i sl.). Ali, kao što se među himnama nalaze nacionalne i rodoljubive, tako je i među odama poznata i tzv. religiozna *o.* Treba dodati da termin *o.*, naročito u ranijoj upotrebi (u doba → **humanizma**, → **renesanse**, → **baroka**), obeležava još i druge lirске pesme, koje pevaju, manje svečano, ličnije i prisnije, o istim predmetima (ljubav, prijateljstvo, lepota, priroda) kao i pohvalne *o.* Ipak, i te manje svečane *o.* nemaju prisnost i prostodušnost narodne lirске pesme ili lirike neposredno proizašle iz narodne pesme. I one pripadaju umetničkoj književnosti. Srodne su i formalno i književno-istorijski sa pohvalnom odom, koja je u evropskoj literaturi nastala pod uticajem antičkih, grčko-rimskih uzora. — Nastanak i istorija *o.* kao poetskog oblika i kao naziva za određene vrste pesama najpotpunije objašnjavaju varijante značenja koje ima književni termin *oda*. Stgra. reč ὕδῃ prvobitno znači »pevanje, pesma«. U klasičnoj književnosti antičke Grčke (5–4. vek st. e.) najčešće obeležava pesmu (*trenos, religiozna himna ili epinikija, himenej,*

*ditiramb*), koje sistematizacije docnijih teoretičara ubrajaju u → **meliku**. Termin *o.* vezivan je, dakle, već srazmerno rano za antičku → **horsku** i → **monodijsku** liriku. Ova je, isprva, pevana uz muzičku pratnju, o javnim svečanostima ili pred manjim, privatnim skupovima (iz melike bili su isključeni → **jamb** i → **elegija**, jer u ovim pesničkim vrstama recitacija je rano zamenila pevanje). Od dela antičke, gr. melike sačuvana nam je, u potpunosti, jedino zbirka Pindarovih → **epinikija** (4 knj.), horskih pesama namenjenih proslavljanju pobednika u svehelenskim sportskim takmičenjima (olimpijske, pitijske, nemejske i istamske igre). Stvaralaštvo ostalih pisaca stare, gr. horske (Stesihor, Ibik, Bakhilid) i monodijske (Alkaj, Sapfa, Anakreont) lirike 6–5. v. st. e. neposredno nam je poznato samo iz fragmenata, među kojima se tek izuzetito javljaju i cele pesme (Sapfina *Himna Afroditii*). Sačuvana nam je, međutim, zbirka *Pesama (Carmina, 4 knj.)* rimskog pesnika Horacija (65–8. g. st. e.) — Te pesme nadahnute su primerom Pindarovog, Alkajevog, Sapfinog i Anakreontovog pesništva. Na lat. jeziku i u rimskom duhu, Horacijeve *Pesme* obnavljaju staru gr. meliku, već zaboravljenu u 1. v. st. e. Horacije i Pindar svoje pesme nisu nazivali odama. Naziv oda dali su Horacijevim *Pesmama* tek filozofi iz doba rimskog carstva (npr. komentator Porfirion, iz 3. v. n. e.). Od doba *humanizma* termin *o.* primenjan je i na Pindarove epinikije. Naporedo sa Horacijevim *Pesmama* Pindarove epinikije dale su, naime, kao uzori, glavni podsticaj za stvaranje umetničke lirске pesme koja se, u novovekovnoj evropskoj književnosti humanizma, počela obeležavati grčkim terminom *o.* (preuzetim iz poznog antičkog latiniteta). Na osnovu opštih (tematskih, stilskih i dr.) podudaranja sa ovom umetničkom lirikom, koja je integralni deo klasičnog, grčko-rimskog predanja evropske književnosti, odama se, docnije, nazivaju i svečane, pohvalne pesme koje nisu proizašle iz tog predanja (npr. *psalmi*) ili su nastale u razdobljima koja se veoma slobodno odnose prema klasičnom i klasicističkom predanju (npr. »ode« Majakovskoga). — Horacije je bio poznat učenim ljudima zapadne Evrope i u sr. v. Safička strofa, u kojoj je Horacije ispevao 25 »oda«, javlja se i u lat. hrišćanskoj himni sr. v. Ali, Horacijeva lirika tada još nije mnogo čitana i nije podražavana na nacionalnim jezicima. Pesma pevana na ovim jezicima (često združena sa plesom) pretvarala se, međutim, već u poznom srednjem veku u poeziju složenih

oblika (→ **kancona**, → **balada**, → **balata**, → **sirventes**, → **trubadurska lirika**). Tesno vezana za muziku, lirika na nacionalnim jezicima bila je već izgrađena, ili se potpuno razvijala (→ **sonet**), kada je, u literaturi humanizma, počeo snažnije da se oseća uticaj antičke, horske i monodijske lirike. — Izraz Horacijevih pesama stilizovan je u duhu starogrčke, svečarske i prigodne, lirike. Afuzijama i načinom kazivanja Horacije izaziva utisak da su njegove *Pesme* neposredno namenjene horskom ili monodijskom pevanju i javnom izvođenju uz muzičku pratnju. Ali, to je, pre svega, pesnička fikcija i konvencionalna crta izraza, preuzeta iz stare grčke melike. (Koliko znamo, javno je izvedena samo Horacijeva »himna« *Carmen saeculare*). Istina, fikcija pesme namenjene horskom izvođenju ili monodijskom pevanju karakteristična za izraz Horacijevih *Pesama* uslovlila je, delimično, obnovu antičke »pevane« *o.* u renesansnoj književnosti. Već rane novolatinske *Ode* (4 knj., objavljene posthumno, 1513) nem. humaniste K. Pikelja (Celtis Protucius) određuju ovu vrstu lirike kao umetničku pesmu namenjenu pevanju, uz komponovanu muzičku pratnju. Otda se oda sa muzikom javlja, u raznim oblicima, u evropskoj književnosti, i to kako u novolatinskoj poeziji (u kojoj oda živi do u 18. v.), tako i u poeziji na nacionalnim jezicima (naročito u doba *baroka*). — Novovekovna *o.* predstavlja literarnu i formalnu liriku koja svojim antičkim uzorima duguje, pre svega, osobenosti koje su bile neposredno uočljive na tekstu sačuvanih Horacijevih i Pindarovih pesama. Isprva, glavni formalni uzor humanističke ode bile su Horacijeve *Pesme*. Po pravilu, tok izlaganja pregledan je u Horacijevim »odama«. Misaone celine često se završavaju sa završetkom strofe. Svoje *Pesme* Horacije je, gotovo sve, sastavio u strofama (safičkoj, alkajskoj, asklepijadskoj) od po 4 stiha, pri čemu je u stihu broj slogova fiksiran u duhu silabičke metrike eolske melike. Uzvišeno-patetičan izraz nije svojstven svim Horacijevim lirskim *psmama*, pa nije uvek preovladavao ni u odama humanista. Uobličene kao prigodne pesme kraćeg obima, slično mnogim Horacijevim lirskim *psmama*, humanističke ode pevaju često i uzdržanijim, prsnijim tonom nego pohvalne *o.* — U stvari, razvoj novovekovne ode kao pohvalne pesme izrazito uzvišenog i često patetičnog tona (kakva je »oda« bila često i u Horacijevim *Pesmama*) dobio je nov i presudan podsticaj kada je 1513. g. u Veneciji objavljeno prvo izdanje Pindarovih epinikija. (Latinski, prozni,

prevod dao je, uskoro, nemački humanista Melanhton). Ova dela antičke horske lirike dotada nisu bila poznata na zapadu Evrope. Kao prave, svečarske i trijumfalne, horske pesme, Pindarove epinikije slave agonalne pobeđe i pobednike (→ **agon**), aristokratske porodice i vladare, heroje, božanstva i njihova svetišta. Prirodu izlaganja u ovim horskim pesmama određuju četiri elementa: lično-onkomijastički, himnički, gnomski i epsko-mitološki elemenat. Tok izlaganja, vijugav i skokovit, slobodan je i potpuno asocijativan. Pojedine misaone celine retko se završavaju sa završetkom većih ritmičkih celina pesme. — Istina, priroda veoma složenog umetničkog sklopa Pindarovih epinikija, uslovljenog pokretima hora koji je i plesao, razjašnjena je potpunije tek u 19. v. Bilo je, međutim, očigledno već u 16. v. da su one sastavljene od veoma raznolikih ritmičkih celina i da se te celine, u jednoj pesmi, samo retko ponavljaju kao istovetne → **strofe** (tzv. monostrofične pesme). Velika većina Pindarovih epinikija ima trijadnu strukturu, u kojoj se velike i veoma raznolike ritmičke celine pesme ponavljaju u redosledu **strofa**, → **antistrofa**, → **epoda**. Utisak velike slobode, čak i potpune nepravilnosti, povećava još i promenljiv broj slogova unutar stihova zasnovanih na istoj metričkoj shemi. Po takvoj složenoj strukturi Pindarova »oda« razlikuje se, već i formalno, od Horacijeve monostrofične »ode«, koja metrički nikada nije nalik na dela grčke horske lirike. — Novija evropska oda deli se, prema uzoru koji pretežno sledi, na *pindarsku* i *horacijevsku odu*. Pindarska *o.* pokušava da reprodukuje raznovrsne i (naoko) veoma slobodne i nepravilne sheme Pindarovih epinikija. Obimnija je, može imati trijadsku strukturu ili biti slobodnog, veoma nepravilnog oblika. Razvila se u nacionalnim književnostima posle objavljivanja Pindarovih epinikija. U 16. i 17. v. javlja se na ital. (L. Alamani, G. Kjabrera) i francuskom jeziku (Š. Marot, P. Ronsar), a zatim i na eng. (Dž. Sautern; Dž. Milton, *On the Morning of Christ's Nativity*, i Ben Džonson, *Ode on the Death of Sir H. Morison*, 1629). Trijadsku shemu napušta potpuno Abraham Kauli (1618–67), stvarajući u nepravilnim stihovima tzv. eng. pindarsku odu (»kaulijevsku« ili »nepravilnu odu«). Ovim slobodnim oblikom rado se služi renesansna i barokna oda sastavljena kao pesma za pevanje uz muzičku pratnju (Dž. Draiden, *Song for St. Cecilia's Day*, 1687, i *Alexander's Feast*). Pindarska *o.* javlja se i u nem. književnosti 17–18. v. (Opic). Sa oslobađanjem

od → **klasicizma** i prodorima novih, delom → **romantičarskih** struja, ona svugda dobija novu snagu i dubinu osećanja (Vordsvort, Šeli, Bajron; Klopštok, Gete, Helderlin, V. Igo). — Horacijevska *o.*, kraća po obimu, fine strofične građe, istovremeno ozbiljno-meditativna i ironično-vedra (pa čak i galantna), stalno prati pindarsku *o.* Većina već pomenuatih evropskih pesnika, počev od »francuskog Pindara«, Ronsara, i »italijanskog Ronsara«, Kjabrere, pisala je i horacijevske *o.* Među najranijim piscima koji su negovali ovu *o.* na nacionalnim jezicima nalaze se, u 16. v., Španci (Garsilaso de la Vega, Fernando Herera, Luis de Leon) i Englezi (Gabriel Harvej). — U mnogim slučajevima teško je povući oštru granicu između pindarske i horacijevske *o.* u evropskoj književnosti 18. v. (V. Tredjakovski, Lomonosov, Deržavin), gde se *o.* često piše u trodelnim strofama od deset redi, sa rimom prema shemi abab ccd eed. Pod uticajem te ruske *o.* (ali bez rime i bez strogog odbrojavanja redova u strofi) pisao je kod nas *o.* Njegoš. U našoj književnosti prve polovine 19. v. horacijevsku *o.* pisali su, pretežno u originalnim, horacijevskim razmerima, Luki-ijan Mušicki i pesnici iz njegove škole.

Lit.: A. Lehnhardt, *Die deutsche Horazdichtungen des 17./18. Jahrh.*, 1882; M. Manitius, *Analekta zur Geschichte des Horaz im Mittelalter*, 1893; E. R. Keppler, *Die pindarische Ode in der Poesie des 17. u 18. Jahrh.*, (dis.) 1911; M. R. Thayer, »The Influence of Horace on the Chief English Poets of the 19th c.«, *Cornell Studies in English 2*, 1916; R. Shafer, *The English Ode to 1660*, 1918; C. Goad, »Horace in the English Literature of the 18th c.«, *Yale Studies in English 58*, 1918; F. Stemplinger, *Horaz im Urteil der Jahrhunderterte*, 1921; F. Dornseiff, *Pindars Stil*, 1921; K. Victor, *Geschichte der deutschen Ode*, 1923; N. Šop, *Knjiga o Horaciju*, zb. 1935; *Orazio nella letteratura mondiale*; A. Petradić, *Klasična metrika u hrvatskoj i srpskoj književnosti*, 1939; G. N. Shuster, *The English Ode from Milton to Keats*, 1940; G. Highet, *The Classical Tradition*, 1949; G. Horwood, *Pinder*, 1956; R. Hossfeld, *Die deutsche horazische Ode von Opitz bis Klopstock*, (dis.) 1961; K. Schlüter, *Die englische Ode*, 1964; C. M. Bowra, *Pinder*, 1964; D. Janik, *Geschichte der Oden und Stances von Ronsard bis Boileau*, 1967. M.F.

**ODMOR** → **Pauza**, → **Cezura**

**OGLAŠENJE** (prema gr. κἀτήχησις) — Posebna vrsta poučnog → **slova** ili propovedi, koja treba da uputi kandidate za krštenje (kathumene, »oglašene«) u osnovne istine i tajne hrišćanske vere. Tekst je kompoziciono i stilistički podređen didaktičkoj svrsi. Poznata su *o.* (»slova oglasiteljna«) sv. Kirila Jerusalimskog iz 4. v. n.e. D.B.



OGLED → 1. → esej; 2. → očerk, 2.

**OKSIMORON** (od gr. ὀξύς — oštar, bridak i μῦπος ili μωρός — lud, glup) — Termin antičke → **retorike** za sintaktičko povezivanje dviju ili više jezičnih jedinica suprotnog ili uočljivo različitog značenja, najčešće u obliku imenice i atributa. Kad se radi o faktičnom protuslovlju, *o.* se približava → **paradoksu**. Osobito je efektan kad je praćen → **paronomazijom**. Upotrebljavao se za opisivanje kompleksnih, iracionalnih, gotovo neiskazivih stanja; čest je i u srednjovjekovnoj (osobito mističkoj), a i u novovjekovnoj književnosti. → **Sinestezija** je oblik psihološkog *o.* Primjer za *o.*: »Nad svim tim se u pozadini uzdizala Majka Božja lurdaska od alabastra kao da bdije nad tom skromnom raskoši« (Kolar, *Dva srca*). → **Contradictio in adjecto**. Z.D.

**OKTAV** (lat. *octavus* — osmi) — Osmina, najčešći format knjige čiji štampani tabak ima 8 listova (tj. 16 stranica) veličine 18,5 do 22,5; skraćena oznaka 8<sup>o</sup>. Mala osmina (m8<sup>o</sup>) iznosi 15 do 18,5 cm, a velika osmina (v8<sup>o</sup>) 22,5 do 25 cm. Ove veličine se mogu u bibliotečkim normama raznih zemalja delimično i razlikovati, ali uglavnom se kreću oko gore označenih vrednosti. K.M.G.

**OKTAVA** (lat. *octava* > *octo* — osam) — 1. Svaka → **strofa** od osam stihova (osmostih). Oblici rimovanja su raznovrsni. Među najpoznatije ide parno (*aa bb cc dd*), ukršteno na četiri rime (*abab cdcd*) i ukršteno na dve rime (*abababab* → **sicilijanka**). Kod nas je ima u dubrovačkom pesništvu, u srpskoj predbrankovskoj poeziji, npr. u Pačića (»Muziki«, sa rimom *abab cdcd* u četvoroihtusnom troheju) ili u Borojevića (»Reč u svoje vreme« sa parnom rimom, u četvoroihtusnom jambu). Javlja se kod Branka Radičevića (»Ubica u neznanju«, sa parnom rimom, četvoroihtusni trohej). Sa dvostrukim ukrštanjem na četiri rime javlja se i u V. Ilića (»Spomen«, *abab cdcd*, četvoroihtusni i troihtusni jamb). *O.* sa takvim rimovanjem javila se u Dučićevom »Novembru« u petoihtusnom jambu sa ženskom klauzulom (→ **hiperkatalektičnom**). — 2. → **Stanca** ili »italijanska oktava«, »pravilna« *ottava rima*.

Lit.: → **Strofa**.

Ž.R.

**OKTET** → Oktava

**OKTOIH** (gr. ὀκτώηχος — osmoglasnik) — Liturgijska knjiga pravoslavne crkve, sa →

**službama** za svih osam → **glasova**. Svoj konačni oblik *o.* je dobio u 8. v. zaslugom Jovana Damaskina, mada je i kasnije popunjavan delima mlađih vizantijskih meloda. Ako sadrži crkvene pesme za službe svakog dana u toku jedne sedmice, koliko traje jedan »glas«, a uz to i službe svih osam glasova, *o.* se u vizantijskoj književnosti naziva → **paraklitik**, a u slovenskoj rukopisnoj tradiciji ili samo *oktoih*, ili, ako je podeljen u dve knjige, *o. prvoglasnik*. (1–4. glasa) i *o. petoglasnik* (5–8 glasova). Poseban tip oktoiha je *izborni oktoih*, u kome su tekstovi crkvenih pesama grupisani prema žanru pesme, tako da se sve → **stihire** svih glasova nađu u jednoj grupi, na jednom mestu, itd. *Vaskršni oktoih* sadrži samo tekstove za službu nedelje (subota – nedelja), a *sedmični oktoih* (u ruskoj rukopisnoj terminologiji »šestodnevi«) izbor najnužnijih pesama oktoiha za svaki dan u sedmici prema odgovarajućem danu potpunog oktoiha, tako da se svi glasovi osim jednog izmenjaju u toku sedmice.

Lit.: M. Stöhr, *Oktoechos*, Die Musik in Geschichte und Gegenwart 9, 1961; H. G. Beck, *Kirche und theol. Literatur im byz. Reich*, 1959. D.B.

**OKTONAR** (lat. *octonarius* — koji se sastoji iz osam jedinica, osmomer) — 1. Stih od osam → **stopa**. U latinskoj metrici odgovara grčkom → **tetrametru**. — 2. → **Osmerac** (fr. *octosyllabe*; tal. *ottosillabo*). Ž.R.

**OKULTIZAM** (lat. *occultus* — skriven) — Teorijski: učenja po kojima sve stvari, međusobno nužno povezane, pripadaju jednoj jedinstvenoj celini zahvaljujući dejstvu tajanstvenih prirodnih sila, koje nisu ni prostorne ni vremenske; praktično: bavljenje tim tajanstvenim silama, koje se obično personifikuju i prizivaju (kao u Geteovom Faustu, I. deo, 1. scena i dr.). Tu spajaju fenomeni *telepatije*, *telekinezije*, *levitacije* i sl. — U naučnom pogledu *o.* je zabluda, dok su umetnici oduvek pokazivali interesovanje za pojave ove vrste, verujući da umetničko biće prevazilazi granice racionalno-praktičnog ponašanja ljudi. → **Parapsihologija**.

Lit.: R. Amadou, *L'occultisme, esquisse d'un monde vivant*, 1950; T. K. Oesterreich, *Der Okkultismus im modernen Weltbild*, 1923<sup>2</sup>; R. Tischner, *Ergebnisse okkultuer Forschung*, 1950; A. Neuhäusler, *Telepathie, Hellsehen, Praekognition*, 1957.

M.D.

**OKVIRNA PRIČA** → Priča s okvirom

**OMLADINA** → Ujedinjena omladina srpska

**OMLADINSKA KNJIŽEVNOST** — Vrsta književnosti koja podrazumeva širok krug dela poezije i proze u kojima su obrađena u umetničkoj formi pitanja zanimljiva za omladinu. Odluke i granice *o. k.* su vrlo relativne i promenljive. One zavise od uzrasta, razvijenosti i obrazovanja mladoga čoveka, kao i od društvenih uslova u kojima se formira. Uzima se da postoje tri kruga *o. k.*, koji odgovaraju različitim omladinskim uzrastima. Dela za adolescente (prepubertetsko doba), dela za omladinu u pubertetskoj fazi razvoja i dela za mladiće i devojke u danima punoletstva. Osim toga, dugo se održalo shvatanje, koje i danas među psiholozima i pedagogima ima veliki broj pristalica, da neka dela više odgovaraju devojčicama, a neka mladincima. Književna lektira za rani omladinski uzrast sadrži u sebi više neobičnih doživljaja, otkrivanje nepoznatih predela, dinamično događanje i istorijska zbivanja; dela lektire za srednji uzrast (pubertetski) bave se više ljudskom ličnošću, njenim unutrašnjim konfliktima, pokazuju odnose među ljudima i prožeta su emotivnošću. Stariji omladinci, u danima punoletstva, rado prihvataju literarna ostvarenja koja su pretežno okrenuta iznalaženju čovekovog mesta u društvu, rasvetljavanju društvenih pojava, uspostavljanju ravnoteže između interesovanja za ljudsku intimu i opštečovečanskih pitanja, sa nešto izrazitijim filozofskim stavom i odnosom prema životu. — U književnom stvaralaštvu omladini se posvećivala posebna pažnja od najranijih vremena. Naročito je u 18. v., u doba → **prosvetiteljstva**, pojačano interesovanje za dela koja kao lektira pristojne mladim ljudima. Krajem 18. v. D. Obradović i A. M. Relković izrazito su naglašavali u svojim delima tendenciju korisnosti za mlade. U vreme našeg romantizma i realizma nije se posebno negovao vid stvaralaštva *o. k.*, ali su ipak nastala i vredna dela ovoga karaktera. Za dela *o. k.* smatraju se *Emil Ž. Ž.* Rusoa, *Robinzon Kruso* D. Defoa, *Guliverova putovanja* Dž. Svifta, *Moji univerziteti* M. Gorkog itd. a u našoj književnosti *Život i priključenija* D. Obradovića, niz romana M. Vidakovića, *Seljačka buna* i *Zlatarevo zlato* A. Šenoa, *Hajduk Stanko* J. Veselinovića, *Divota prašine* V. Kaleba.

Lit.: H. M. Bussc, *Das literarische Verständnis der Jugend zwischen 14 und 18 Jahren*, 1923; G. Haas, *Kinder und Jugendliteratur*, 1976<sup>2</sup>; B. Nauck, *Jugendbuch und Sozialisation*, 1977; W. Scherf, *Strukturanalyse der Kinder- und Jugendliteratur*, 1978.

S.Ž.M.

**OMLADINSKI ROMAN** — Roman koji uzbudljivošću svog sadržaja i neposrednošću kazivanja lako zaokuplja pažnju dečaka i devojčica zadovoljavajući njihove potrebe za upoznavanjem sveta i zamišljenim, maštovitim pustolovinama. Obuhvata vrlo različite vrste literature: od klasika pustolovne književnosti kao što je Defoov *Robinzon Kruso* ili Sjenkjevičev *Kroz pustinju i prašumu*, ili klasika romana o životu dečaka i devojčica (kao što su Dikensovi *David Koperfeld* i *Oliver Twist*, romanj A. Dodea i H. Maloa), mnogih dela → **naučno-fantastične književnosti** (kao što su romanj Ž. Verna) pa povesti o životinjama (npr. *Beli očnjak* Dž. Londona ili *Lesi se vraća kući* od E. Najta), → **vesterna** i dr. Tipičnim *o. r.* mogu se smatrati dela M. Tvena *Tom Sojer* i *Haklberi Fin* koja opisuju dečačke pustolovine, đčačke dane i prve ljubavi, bežanje od kuće, igre Indijanaca i sl. U našoj književnosti klasična dela *o. r.* su Šenoino *Zlatarevo zlato*, *Seljačka buna*, zatim Veselinovičev *Hajduk Stanko*, a u novije vreme posebno su omiljeni kod omladine romanj B. Čopića, G. Olujić, A. Ingolića, T. Seliškara i dr. Iako se popularnost pojedinih *o. r.* donekle menja od generacije do generacije, ipak u omiljenoj → **omladinskoj književnosti** neke crte ostaju trajno zajedničke: pustolovan sadržaj, zanimljiva i maštovita obrada, jednostavno pričanje i, najčešće, dečaci i devojčice kao glavni nosioci radnje.

Lit.: K. Doderer, *Phantasie und Realität im Jugendroman*, 1976; C. Bravo-Villasante, *Weltgeschichte der Jugendliteratur*, 1977; B. Nauck, *Jugendbuch und Sozialisation*, 1977; W. Scherf, *Strukturanalyse der Jugendliteratur*, 1978.

S.Ž.M. — S.K.

**ONOMASIOLOGIJA** (gr. ὀνομασία — ime, naziv) — Proučavanje principa i zakonitosti formiranja imena ili termina, tj. označavanje predmeta i izražavanje pojmova putem davanja naziva; nauka o imenovanju. R.B.

**ONOMASTIKA** (prema gr. ὀνομα — ime) — Grana lingvistike koja proučava lična imena (imena, prezimena, nadimke), a u širem smislu i geografska imena (nazive mesta, krajevca, zemalja, reka, planina i sl.). R.B.

**ONOMATOLOGIJA** — 1. → **onomasioiogija**; 2. → **onomastika**. R.B.

**ONOMATOPEJA** (gr. ὀνοματοποιία od ὄνομα — »ime, imenica, riječ« i ποιέω — pravim) — 1. U najširem smislu: prenošenje ili oponašanje prvenstveno akustičkih osjeta jezičnim sredstvima, koja treba da kod slušaoca

pobude jednake osjetilne predstave. Moguće je i oponašanje vizuelnih (npr. kajkavski »blisikati«, štokavski »sijevati«), pa čak bilo je i pokušaja imitacije taktilnih i olfaktičkih percepcija. U slučajevima oponašanja neakustičkih senzacija *o.* srodna je → **sinesteziji**. — 2. U užem smislu: *o.* je tvorba ili upotreba glasovnih skupova kojima se teži reproducirati ili barem imitirati neki prirodni zvuk dajući njegov akustički ekvivalent. Ako se ti skupovi glasova konstituiraju u riječi, govorimo o onomatopejskoj riječi; u drugom slučaju nastaju uzvici ili interjekcije. *O.-i* srodan je postupak simboličke figuracije glasova (→ **glasovna simbolika**). Obično se kaže da se u slučaju *o.-e* želi dati nešto jednako, a u slučaju glasovne simbolike nešto slično, dakle samo parcijalno jednako, ali granice između *o.-e* i glasovne simbolike ne mogu se jasno povući. Budući da je *o.* transpozicija neartikuliranih krikova i buke u artikulirani ljudski govor, ona nužno može biti samo aproksimativna, pa onomatopejske riječi nastoje imitirati bilo tembar, boju zvuka, bilo ritam, bilo mimiku, artikulacioni mehanizam. Zbog te samo aproksimativne sličnosti s oponašanim zvukom *o.* ostaje nerazumljiva bez poznavanja sadržaja riječi (npr. u nekom nepoznatom jeziku). Osim toga, fonološko-fonetički sistem svakog jezika u velikoj mjeri određuje onomatopejsku značajnost riječi. Otuda pojava da za isti prirodni zvuk (npr. kukurijekanje pijetla) razni jezici imaju različite onomatopejske riječi. Da li neki glasovi mogu sami po sebi sugerirati neko značenje, vrlo je sporno i o tome se mnogo raspravljalo. Eksperimenti pokazuju da u izvjesnoj mjeri to jest moguće, ali se u značenju toga i u teoriji i u praksi (Rembo) često pretjeravalo. *O.* može nastati bilo svjesnim, bilo nesvjesnim (djeca) naporom govornika, bilo slučajem: djelovanjem glasovnih zakona. Isto tako djelovanjem glasovnih zakona onomatopejski se karakter riječi može i izgubiti: npr. od onomatopejske osnove »kukok« — nastala je glasovnim razvojem u novovisokonjemačkom imenica »Grauch« (kukavica), gdje je onomatopeja nestala, pa je naknadno stvorena nova onomatopejska riječ »Kuckuck« za istu pticu. Svjesno stvaranje i upotrebljavanje onomatopejskih riječi često je u književnosti, osobito u poeziji, radi pojačavanja izražajnosti kombinacijom riječi u kojima se osjeća izvjesna korespondencija između zvukovnog izraza i sadržaja, značenja, npr. »I cvrči, cvrči cvrčak na čvoru crne smrčee« (Nazor, »Cvrčak«). U toj upotrebi javlja se *o.* već u antici kao termin antičke → **retorike**, a

česta je kod grčkih i rimskih pjesnika, osobito kod rimskih epičara, npr.: »At tuba terribili sonitu tarantara dixit« (Enije, o zvuku trube); »Quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum« (Vergilije, o topotu konjskih kopita); »Et quamvis sub aqua maledicere temptant« (Ovidije, o kreketanju žaba). — 3. *O.* se ponekad upotrebljava kao sinonim za onomatopejsku riječ.

Lit.: M. Grammont, *Le vers français*, 1904; A. I. Trannoy, *La musique des vers*, 1929; M. M. Macdermott, *Vowel Sounds in Poetry*, 1940; M. Cressot, *Le style et ses technique*, 1947; *Sound and Poetry*, ured. N. Frye, 1957; N. I. Herescu, *La poésie latine: étude des structures phoniques*, 1960; F. Berry, *Poetry and the Physical Voice*, 1962; *Uvod u književnost*, ured. P. Petri—Z. Škreb, 1969<sup>2</sup>; B. Vuletić, »Zvukovna dimenzija poezije«, *Umjetnost riječi*, 1968, 12, 21—37. Z.D.

**ONTOLOŠKA KRITIKA** — Izvedena je iz ontološke estetike ili tačnije iz filosofije, odnosno ontologije umetnosti, kao što je to već slučaj u fenomenološkoj ontologiji Ingardena, N. Hartmana (→ **fenomenološki metod u književnoj kritici**), ali pre svega u Hajdegera, koji izričito odbacuje »estetiku« kao doživljajnu, subjektivističku estetiku, čije je poreklo i sudbina vezana za novovekovnu subjektivističku filosofiju. Filosofsku poziciju ranog Hajdegera karakteriše uvođenje tzv. ontološke razlike između bića (*Sein*) i postojećeg (*Seiendes*). Zbivanje bića kao zbivanje istine može se još dokučiti samo u izvornom mišljenju i u pravoj umetnosti kao govoru samog bića. Umetnost se odatle određuje kao istina koja sama sebe stavlja u delo, ali tu sâm pojam istine u svojoj sveobuhvatnosti ostaje neodređen. Ako razlikujemo istoriju od povesti, onda su sva istorijska faktička zbivanja nošena dubljom povesnom osnovom kao zbivanjem samog bića. Hajdeger je s početka identifikovao biće s vremenom, ali je kasnije odbacio tu identifikaciju kao i svaku drugu mogućnu identifikaciju, pa je biće za njega ostalo još samo »rasvetljenje« (*Lichtung*) »na putu ka jeziku« (*unterwegs zur Sprache*). Hajdeger je ne samo postavio temelj ontologije umetnosti (u mnogim raspravama, pre svega u *Ursprung des Kunstwerks*, koja je u nas prevedena 1949), već je i sâm prakticao *o. k.* interpretirajući Helderlina, Majera, Georgea, Rilkea, Trakla i dr., ističući odlučujući značaj pesništva u odnosu na sve druge umetnosti. — Iz Hajdegera izvedena *o. k.* najpre se ticala problema pesničkih rodova, vremenske suštine lirskog, epskog i dramskog, problema umetničke istine, zatim → **štimunga**, jezika i dr.

Posle jednog ranog pokušaja u duhu Hajdegera (J. Pfeifer: *Das lyrische Gedicht als ästhetisches Gebilde*, 1931), naročito je zanimljiv napor Hajdegerovog prijatelja E. Štajgera da prema Hajdegerovom delu *Sein und Zeit* i prema ideji filofske antropologije, koju je on u tom delu našao, napiše jednu novu poetiku (*Grundbegriffe der Poetik*, 1945). Pesnički rodovi: lirsko, epsko, dramsko izražavaju osnovne mogućnosti ljudskog postojanja, čija je suština vremenska, i stoga protiče u brizi (Sorge) kao osnovnom egzistencijalu. Učinjeni su i drugi pokušaji *o. k.*, npr.: B. Aleman, Fr. Kaufman i dr., pa su se i neki naši autori ogledali u ovoj vrsti kritike (npr. D. Pejović, D. Pirjavec). Današnja → **filosofija pesništva** ne može se ni zamisliti bez diferenciranog ontološkog mišljenja koje je inicirao Hajdeger, a tzv. moderna evropska kritika polazi od osnovnih pretpostavki toga mišljenja. Iako su rezultati ove kritike vrlo značajni kao dalekosežni interpretativni pokušaji velike snage i dubine, suptilnog i diferenciranog načina mišljenja, ipak se neke njene osnovne kategorije i pretpostavke mogu podvrći kritici zbog zanemarivanja značaja subjektivnosti kako u izvoru tako i u dejstvu pesništva.

Lit.: → **Egzistencijalizam**.

M.D.

**ONJEGINSKA STROFA** — Puškinova → **strofa** od 14 stihova u četvorostopnom jambu sa kombinovanjem ženske i muške → **rime** u sledećem redosledu: *abab ccdd effe gg* (ž. — ace, m. bdfg). Zbog dužine raščlanjava se na tri četvorostiha i dva završna stiha. U vezi s tim primećena je tendencija ka određenoj kompoziciji strofe. U njoj je dosledno ispevan »Evgenije Onjegin«. Podražavali su je pojedini ruski pesnici.

Lit.: → **Strofa**.

Ž.R.

**OPALESCENCIJA (OPALIZACIJA)** (sanskrit., gr.; lat., neolat.) — Prelivanje značenja ili višeznačnost (→ **ambigvitet**, → **ekvivoka**), neodređenost značenja književnog umetničkog dela, poput svetlučanja i preliivanja boja dragog kamena. Književno delo se upravo po tome razlikuje od naučnog dela: višesmislenost je bitni constitutum književnog dela kao takvog, a ne oznaka jedne vrste književnih dela. Neodređenost umetničkog dela nikada se ne može definitivno ukloniti, pa se ona još povećava time što čitalac sa svoje strane unosi neke aspekte u svet umetničkog dela, mada je pri tome ograničen strukturom samog dela, njegovom integralnošću. Čak i sam pisac u odnosu na sopstveno delo može naknadno u

nj uneti kao čitalac nešto čega nije bio svestan prilikom pisanja. Termin i pojam *o.* uveo je R. Ingarden i doveo u vezu s pojmom → **aspekt** književnog dela utoliko što prikazani aspekti u delu otvaraju različite mogućnosti da se njihova shema ispuni.

Lit.: R. Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, 1931; Z. Konstantinović, *Fenomenološki pristup književnom delu*, 1969; R. Ingarden, *O saznavanju književnog umetničkog dela*, 1971 (prev.). M.D.

**OPERA** (ital. *opera*) — Muzičko-scenski oblik u kojem je dramski tekst isključivo ili pretežno izražen vokalnim i instrumentalnim muzičkim sredstvima. Tekstualna osnova *o.* zove se → **libreto**. Ona u *o.* može biti muzički obrađena na različite načine: 1. u obliku → **rečitativa**, 2. → **arioza**, 3. → **arije**, 4. **ansambla** solista-pevača, 5. **horske scene**, a može da bude oblikovana i kao muzičko-poetska celina (u tzv. muzičkoj drami, realističkoj *o.*, modernom operском delu). Po svom muzičko-literarnom obliku *o.* se dele na: 1. *o. sa numerama* i 2. *o. sa celovitim scenama i činovima*. Operske numere predstavljaju u muzičkom smislu najčešće zaokružene celine, čemu se prilagođava i tekst libreta. Pomoću **rečitativa** i **arioza** (koji se po obliku nalazi na sredini između **rečitativa**, »pevanog govora«, i **arije**, najčešće trodelne muzičke celine, sa istaknutom vokalnom melodijom, komponovane na tekst lirskog sadržaja) obrađuju se oni tekstovi libreta u kojima se ili *opisuje* scenska radnja ili se ta radnja direktno odvija u obliku *dijaloga*. **Arije**, ansambl i horske scene odgovaraju po svojoj scenskoj funkciji → **monologu** u govorenoj drami. Njima se izražavaju liriska osećanja glavnih junaka, njihovi stavovi, pogledi, mišljenja itd. Scenska radnja zastaje kada se u operi pojavi **arija**, ansambl ili horska scena. — Odnos između literarne i muzičke komponente u *o.* može biti različit. Može dominirati muzička komponenta nad tekstualnom (kao u baroknoj *operi seriji*), može postojati ravnoteža muzičkog i tekstualnog elementa (npr. u Mocartovim i Verdijevim *o.*), a može tekstualna osnova da dominira nad muzičkom (takav je najčešće slučaj u *o.* M. Musorgskog, L. Janačeka i nekih savremenih operских kompozitora). Postoje dela koja se nazivaju *o.*, a u kojima ima i govorenih odlomaka (npr.: Mocartova *Čarobna frula*, Veberov *Čarobni strelac*). — Kao muzičko-scenski oblik *o.* se razvila iz srednjovekovne liturgijske drame, → **crkvenih prikazanja**, renesansnih madrigalskih komedija i → **pastorala**, ali je neposredan povod za njen nastanak

bila težnja jedne grupe ital. muzičara iz Firence da se obnovi gr. drama, u kojoj se tekst pretežno izlagao pomoću pevanja. Prvo o. delo u istoriji muzike je o. *Dafne* (1594) J. Peria, na tekst O. Rinučinija. Prihvaćeni muzički stil bila je u ono vreme pomodna ital. monodija. O. se kao muzičko-scenski oblik brzo proširila ne samo u Italiji, već i u celoj Evropi. Glavni centri o. umetnosti bili su u Italiji, pored Firence, Venecija, Rim i Napulj, a u drugim zemljama Pariz, Beč, Hamburg, London, Berlin i dr. Najznačajniji o. kompozitori 17. i 18. st. su: K. Monteverdi, A. Skarlati, Ž. B. Lili, Ž. F. Ramo — koji pripadaju muzičkom → **baroku** i Đ. Pergolezi (tvorac *komične opere*), K. V. Gluk, V. A. Mocart, koji pripadaju → **rokoku** i → **klasicizmu**. O. se snažno razvija u romantičnom 19. st., kada delaju njeni najznačajniji predstavnici: Đ. Rosini, G. Doniceti, V. Bellini, Đ. Verdi, Đ. Pućini, Đ. Majerber, Š. Guno, M. I. Glinka, B. Smetana, P. Čajkovski, M. Musorgski, A. Borodin, N. Rimski-Korsakov i dr. Za o. su se u manjoj meri zanimali i impresionisti (K. Debisi, M. Ravel, M. de Falja i dr.). U savremenoj muzici o. doživljava i u literarnom i u muzičkom pogledu preobražaj. Pretežno se pišu kamerne o., za mali broj izvodača i sa muzikom modernih stilskih pravaca. Najznačajniji o. kompozitori 20. v. su: S. Prokofjev, B. Briten, K. Orf, V. Ek, I. Stravinski, Đ. K. Menoti i dr. Među jugoslovenskim kompozitorima ističu se kao tvorci o.: V. Lisinski (kompozitor prve hrv. nacionalne o.), I. Zajc, J. Gotovac, S. Hristić, P. Konjović, S. Rajičić, M. Logar, M. Kogoj, M. Kozina, D. Švara, I. Brkanović, N. Devčić, K. Makedonski, T. Prošev i dr.

Lit.: K. V. Burian, *Die Oper*, 1961; E. Черная, *Опера*, 1961; N. Turkalj, *100 opera*, 1964; R. Lebowitz, *Histoire de l'opéra*, 1964; H. H. Stuckenschmidt, *Oper in dieser Zeit*, 1964; J. Müller-Blattau, *Oper und Dichtung*, 1965; D. J. Grout, *A short history of the opera*, 1966<sup>2</sup>; M. Robinson, *Opera before Mozart*, 1966; W. Zentner, *Reclams Opernführer*, 1973<sup>26</sup>. D.Pl.

**OPERA BUFA** (ital. *opera buffa* — smešna opera) — Ital. komična opera, koja se razvila iz → **intermecca**, na napolitanskom tlu, i koja je cvetala u 18. v. Ime je dobila po komičnim likovima koji su se u njoj pojavljivali (*buffo*). Po svom realizmu i narodskom duhu, razlikovala se od *ozbiljne opere* (ital. *opera seria*). Najpoznatiji predstavnici o. b. su Pergolezi (*Služavka gospodarica*), Čimarozza (*Tajni brak*) i Mocart, koji je svojim remek-delima (*Figarova ženidba*, *Don Žuan* i *Tako čine sve*)

prevazišao okvire ovog žanra i pripremio stvaranje jedinstvene opere do koje će doći u 19. v.

Lit.: → **Opera**.

M.Di.

**OPERETA** (ital. *operetta* — mala opera) — Muzičko-scenski oblik zabavnog karaktera u kojem pored pevanih → **rečitativa**, → **arija**, *ansambla* i *horskih scena* postoje i govorni odlomci, mahom → **dijalozi**, od kojih zavisi tempo scenske radnje. Nastala je u Beču, gde niz kompozitora počev od J. Štrausa ml., F. Lehara, F. Supea (tvorac prve o.), stvara veliki broj o., od kojih su neke muzički veoma uspele. Ovaj oblik prihvata u Parizu Ž. Ofenbah, takođe jedan od najistaknutijih kompozitora o. Među jugosl. o. su pisali S. Albini, I. Tijardović, P. Stojanović i dr.

Lit.: H. Kaubisch, *Operette*, 1955; B. Grun, *Kulturgeschichte der Operette*, 1961; J. Buyr, *L'opérette*, 1962; D. Ewen, *The Complete Book of Light Opera*, 1962; A. Würz, *Reclams Operettenführer*, 1973<sup>13</sup>. D.Pl.

**OPIS** — Predstavljanje fizičkog sveta, naročito čoveka i prirode, prikazivanje svih pojava i stanja koja se nude čulnom opažanju, ukazivanjem na njihove karakteristične crte, pojedinosti i osobine. O. obično proističe iz dužih neposrednih »dodira« pišćevih čuta sa predmetom, odnosno pojavom, a najčešće je rezultat naknadnog reprodukovanja ovih »dodira« kao činjenica svesti. U tom reprodukovanju po pravilu se dočarava više spoljašnjost nego unutrašnjost, više fizički izgled nego duhovna konstitucija, više pojavnost nego suština onog što se opisuje. No to dočaravanje se obično u književnosti ne zaustavlja na onoj površini stvari i pojava koja se nudi čulnom opažanju i jezičkom uobličenju, nego dobija i neke posebne umetničke funkcije. Najopštije govoreći, književni jezik i slike u kojima se neki o. konstituiše, kao i asocijacije koje on u takvoj konstituciji budi, najčešće su snažno namagnetisane i nekim dubljim unutrašnjim smislom koji naznačuje i određeni doživljaj sveta. Ta stilska magnetizacija o. umetničkim smislom podjednako je prisutna u svakom velikom književnom opisu: u Teokritovim i Vergiljevim pastoralnim → **pejzažima**, u opisima epskih ratnika i njihovih sukoba (»bojna koplja kao čarna gorac«), u Šekspirovim opisima koji samo zamenjuju kulise (opis zore u *Romeu i Đulijeti*), u romantičarskim opisima prirode (Vordsvort, Lamartin i dr.), u roman-sijerskim opisima koji često nagoveštavaju da analogne sile vladaju čovekom i prirodom (E. Bronte, Prust, Fokner i dr.), gradom i

građaninom (Flober, H. Džejms, Kafka i dr.). No relativna važnost i funkcija *o.* ipak se može u grubim crtama razlikovati u pojedinim književnim oblicima i epohama. U diskurzivnim formama (→ **esej**, → **rasprava** i sl.) po pravilu nema *o.*; u dramskim oblicima *o.* su sekundarnog i sporadičnog značaja, najčešće pomoćno sredstvo koje se koristi samo onda kad tehnika neposredne dramske prezentacije zakaže. Međutim, u lirskoj i refleksivnoj poeziji, kao i u epskim formama *o.* su oduvek imali značajno mesto. Tako je *o.* prirode, često protkan sećanjem i razmišljanjem, verovatno najuniverzalnija tema i oblik lirskog i refleksivnog pesničkog izražavanja — u našoj književnosti naročito uspešan kod V. Ilića, A. Šantića, J. Dučića, V. Vidrića, M. Dedinca i dr. U epici se često nalaze i veliki umetnički dometi upravo u opisima, naročito ratnika, njihove odeće i pojave; u pripoveci i romanu *o.* prirode, → **sredine** i → **ambijenta**, ljudi i događaja, utemeljuju piščev doživljaj realnosti u određenom prostoru fizičkog sveta. Pored toga oni snažno proširuju polja asocijativnog dejstva umetničkog dela (*o.* oluje u Kočićevoj pripoveci »Kroz mećavu«), a često postaju i jedan od osnovnih elemenata njegove duhovne strukture (Andrićevi *o.* prirode u »Mostu na Žepi«, istorijskih kretanja u romanu *Na Drini ćuprija*, Krležini *o.* »panonskog blata« u *Povratku Filipa Latinovića*). — U celini gledano, dakle, *o.* je po pravilu upućen na fizički prostor, ali ta upućenost ne podrazumeva nužno ni statičnost ni mehaničnost, nego živu aktivnost čula, neposrednu i posrednu. Ma koliko fizički prostor bio u *o.* statički fiksiran, da bi se sagledalo što više njegovih pojedinačnih delova, samo opisivanje ovih delova je dinamičan proces koji proističe iz određenog konteksta, nadovezuje se na njega, odvija se u različitim fazama, raste kumulativnim naznačenjima i grana se da bi se na kraju završio, i obično u tom završetku otvorio prema nekom događaju, akciji, meditaciji ili novom *o.* Svaki fizički prostor se može posmatrati i opisivati sa manje ili veće → **distance**, iz ove ili one → **perspektive**, a to veoma često određuje i njegovo umetničko dejstvo i njegov duhovni smisao. Plodno umetničko menjanje distance i perspektive nalazimo u Sternovim i Floberovim romanima, a naročito kod modernijih romansijera koji koriste tehniku → **unutrašnjeg monologa** (Prust, Džojls i dr.). U našoj književnosti izvanredan primer ove vrste nalazimo u Andrićevom *o.* nabijanja na kolac u romanu *Na Drini ćuprija*: jedino je pripovedač u neposrednoj blizini žrtve i on, shvatajući

svoj položaj kao neminovnost, detaljno opisuje šta se zbiva, ali se u tom opisivanju veoma često služi i stanovištem prostorno veoma udaljenog naroda koji gleda taj prizor. Takvim menjanjem distance i perspektive naturalistička upečatljivost te scene dobija simboličko prosvetljenje i opravdanje; na kraju žrtva postaje mučenik, oslobađa se »zemnih veza« i ostaje kao večan »visoko uzdignut, tvrd i neprolazan kip« pred kojim se ljudi kriomice krste. — Najšire govoreći, u književnom *o.* fizička pojavnost stvari razbija se u niz pojedinosti koje se nude čulnom opažanju; reprodukcijom, selekcijom i slobodnim kombinovanjem tih pojedinosti u književnom jeziku pisac im daje umetnički naboj i smisao, te one postaju posrednici metafizicizacije njegovih opažaja, sredstava pomoću kojih on projicira svoj doživljaj života u jedinstveni duhovni svet umetničkog dela, odnosno način na koji taj doživljaj dobija svoje prirodno fizičke obrise i utemeljenja.

Lit.: C. S. Baldwin, *Specimens of Prose Description*, 1895; F. T. Blanchard, *The Art of Composition*, 1934; H. Ch. Buch, *Ut pictura poesis*, 1972; → **kompozicija**; → **postupak**; → **perspektiva**.

M.Š. — S.K.

#### OPISNA PESMA → Vrste lirске poezije

**OPKORAČENJE** (fr. *enjambement*) — U širem smislu neočekivano odstupanje od uobičajene sintaksičko-semantičke, odnosno → **sintaksičko-intonacione strukture stiha** zbog odvajanja jednog dela sintaksičke jedinice i njegovog prenošenja (zakoračenja, prekoračenja) bilo iz → **stih** u stih, bilo iz prvog → **polustih** u drugi polustih ili iz → **strofe** u strofu. Na taj način stih se završava kao metričko-ritmička, ali ne i kao sintaksičko-semantička jedinica, što izaziva → **prevareno očekivanje**. U užem smislu *o.* je po nekim novijim određenjima izdvajanje razvijenog dela sintaksičko-semantičke jedinice na granici stihova, polustihova ili strofa, i to bez posebnog isticanja pojedinih segmenata, npr. između stihova u Dučića i Matoša:

Vitorog se mesec zapleo u granju;  
Starih *kestenova*; noć svetla i plava.

Olovne i teške snove snivaju;  
Oblaci nad tamnim *gorskim stranama*.

U prvom primeru *o.* je povuklo → **kadencu**, sa završetkom rečenice unutar stiha, dok je u drugom primeru prošireno na ceo stih. Evo primera za *o.* → **cezure**:

Ti si, kao i ja, od mladosti rane  
Osetio opštu; *sudbu što nas gaji*.

Razume se, u → **dikciji** stiha moguće je ostvariti intonacioni signal (i → **pauzu**) na cezuri. — Prenošenje kratkog (obično jedna reč) završnog segmenta sintaksičko-semantičke jedinice, tesno vezanog za prethodni segment, što mu daje posebnu izražajnost, zove se *prebacivanje* (fr. *rejet*), npr. između stihova u Dučića:

Sve je šumno, sjajno, i lije iz granja;  
svetlost, ko padanje neke bele kiše.

Ili unutar stiha u Rakića:

Takva je sudba! Niko neće znati  
Da nekad besmo : prvi, premda mali.

Izrazito funkcionalno prebacivanje između stihoa sprovedeno u celoj pesmi nalazimo u Šantićevoj »Večeri na školju«. — Uveden je i pojam *kontraprebacivanja* (fr. *contre-rejet*): sintaksičko-semantička jedinica *počinje* kratkim segmentom na kraju prethodnog stiha ili polustiha, tako da stoji u tesnoj vezi sa preostalim delom iste jedinice u narednom stihu odnosno polustihu, npr. u Pandurovića:

Oni baš ništa nisu znali šta;  
Doveđe tu nas. U cveću smo išli ...  
Noć strašne smrti u tom vrtu ranom  
Mladosti, // tužne : mladosti što vene.

U drugom primeru kontraprebacivanje dolazi nakon prebacivanja iz stiha u stih. — Funkcionalno prenošenje iz strofe u strofu svojstveno je nekim pesnicima 20. veka, npr. Šantiću između terceta u → **tercinama**:

Što moje bašte ostaće bez grana  
I slatka ploda, što rađa i zrije  
Na vatri srca? ... Gdje su jorgovana?

*Vijenci plavi?* ... Gdi je kletva, gdi je?

Očigledno je da neočekivano odstupanje od uobičajene semantičko-sintaksičke završenosti strofe (i stihova) izaziva efekat prevarenog očekivanja, čime i preneseni izraz postaje centar pažnje. — Prenošenja iz stiha u stih nalazimo, iako retko, i u usmenoj poeziji:

Kad se neće smilovati na vās :  
Majka vaša srca kamenoga ...  
I Stanojlo svoje društvo vrže :  
U mehane, stade davat vino.

Više se javljaju prenošenja unutar stiha:

I gospodske : dare dijeliše.  
No ne može jade oprostiti:  
Smail-aga : ode, Rusto dođe ...  
A ne znadu na kome je carstvo.  
Kralj Vukašin : veli : »na mene je«.

Nadu se i primeri kontraprebacivanja:

Tada daće njima progovara:  
»Ho'te, Bogu : da se obrnemo«.

U vezi sa neočekivanim razilaženjem između metričko-ritmičke i sintaksičko-semantičke strukture stiha govori se ne samo o prevarenom očekivanju nego i o »isticanju« odvojenih segmenata, o »stilskoj«, »ekspresivnoj« i »retorskoj« funkciji *o*. ili prebacivanja, odnosno kontraprebacivanja. Do *o*. dolazi nesvesno ili svesno. Pošto se javlja u raznovrsnim oblicima i različitom kontekstu, ne interpretira se jedinstveno, pogotovu kad se graniči sa prebacivanjem. Neki ta dva pojma upotrebljavaju sinonimno, a neki ih razgraničavaju. Od ovih jedni nalaze *o*. samo između stihova, a ne i unutar stiha. — Termin *o*. potiče od Ronsara (»enjamber« — opkorati; produžiti preko stiha). U istoriji stiha različito je primano i primenjivano u zavisnosti od poetskog žanra i vrste stiha. Najčešće se javlja u dramskom stihu, čija je dijaloška struktura sintaksičko-semantički i intonaciono slobodnija nego u epskom i lirskom stihu. Iako se *o*. u usmenoj svetskoj poeziji izbegava, ipak se ne može reći da ga nema, naročito unutar stiha, što potvrđuju i mnogi primeri u srphrv. poeziji. U našoj pisanoj poeziji *o*. se javlja bilo kao inovacija u odnosu na usmenu poeziju, bilo kao ugledanje na antički stih ili stih novije evropske poezije. Javlja se već u srednjovekovnoj poeziji, a naročito se primenjuje početkom 20. veka, i to kao izgrađen postupak, svojstven najpoznatijim pesnicima.

Lit.: → **Sintaksičko-intonaciona struktura stiha**; → **versifikacija**; → **silabička versifikacija**; → **silabičko-tonska versifikacija**. Ž.R.

**OPOZICIJA** (lat. *oppositio* — suprotstavljanje, protivrečje) — 1. → **Antiteza**. — 2. Vrsta → **litote** odn. → **korekcije**: odriče se neko svojstvo a potvrđuje suprotno (Nije ružan, lep je.) *O*. je česta u hebr. i gr. književnosti, a u srednjem veku omiljena je i u lat. književnosti kao stilska figura kojom se zbog jačeg efekta, slikovitosti, emocionalnog delovanja na slušaoca dva suprotna pojma stavljaju jedan pored drugog da bi se istakao → **kontrast**: »Ljutit aga mrko gleda, / Gdje se silom divit mora, / Silan arslan gorskom mišu.« (I. Mažuranić, *Smrt Smail-age Čengića*, 21). Ponekad su suprotni delovi poredani simetrično (sl. → **paralelizmu**). → **antinom**, → **oksimoron**, → **palilogija**. Sl.P.

**OPSKURNOST** (lat., *obscurus* — nejasan, mračan; nepoznat) — Kvalitet koji u književnosti

kazuje da je pisac svesno išao na neke efekte, vezujući se za poprišta kakva su, na primer, stari dvorci ili zapušteni objekti (sa podzemnim hodnicima i skrivenim vratima, sa rekvizitima koji ulivaju jezu, sa kabinetima za mučenje i izazivanje straha, i uvodeći misteriozne, natprirodne pojave koje tek potom bivaju objašnjene), i uopšte za poprišta vezana za naličje života; često sa veoma rafiniranim komponovanjem efekta napetosti, kojom bi se podstakla čitačeva fantazija. *O.* je uglavnom vezana za → **kriminalne romane**, → **detektivske romane**, → **romane strave** ili za *priče o duhovima*. *O.* naročito pokazuje u anglosaksonskoj književnosti određen kontinuiran razvitak, od H. Volpoła, preko M. Šeli, Poa, do literature horora u naše doba, koja ove motive još više trivijalizira da bi radnju svela na isključive scene užasa.

Lit.: J. C. Ransom, »Poets Without Laurels«, *The World's Body*, 1938; D. Schwartz, »The Isolation of Modern Poetry«, *Kenyon Review*, 1941; W. Y. Tindall, »Exiles: Rimbaud to Joyce«, *American Scholar*, 1945, 14; W. Van O'Connor, »Forms of Obscurity«, *Sense and Sensibility in Modern Poetry*, 1948; A. Tate, »Understanding Modern Poetry«, *On the Limits of Poetry*, 1948; R. P. Blackmur, »A Burden for Criticism«, *Lectures in Criticism*, 1949.

Z. K.

**OPŠTA KNJIŽEVNOST** — Ovaj termin se upotrebljava naporedo sa terminom → **komparativna (uporedna) književnost** i → **svetska književnost**. Po Polu van Tigemu *o. k.* predstavlja dalju razradu i viši stupanj komparativne književnosti: ona se bavi problemima međunarodne književnosti i teorijski i istorijski uopštava činjenice i rezultate do kojih su došle istorije nacionalnih književnosti i komparatistika. Po drugom jednom shvatanju *o. k.* se jednači sa pojmom svetske književnosti, i to u onom njenom značenju koje bi predstavljalo predmet izučavanja komparativne književnosti: to su živa književna strujanja koja postoje među raznim nacionalnim književnostima i koja dovode do uzajamnog delovanja i oplodavanja. Ipak, termin *o. k.* nije u toj meri stekao pravo upotrebe koliko njemu sinonimni termini: *komparativna (uporedna)* i *svetska književnost*.

Lit.: С. Петровић, »Појам опште књижевности«, ЛМС, 1976, sv. 1–2; H. Dyserinck, *Zum Zusammenhang von Allgemeiner Literaturwissenschaft und Vergleichender Literaturwissenschaft*, Komparatistik. Eine Einführung, 1977, S. 150–157; M. Schmelting, *Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft. Aspekte einer komparatistischen Methodologie*, Vergleichende Literaturwissenschaft, 1981, S. 1–24.

D.Ž.

**OPŠTAK** — Vrsta → **mineja** u kome se nalaze formularne službe za pojedine kategorije svetaca (apostole, mučenike, prepodobne itd.) u koje se samo, na određenom mestu, ubacuje odgovarajuće ime sveca čiji se praznik proslavlja. U *o.* su tekstovi tipskog karaktera, korišćeni i za sastavljanje poznijih službi pojedinim svecima iz mesecoslova.

Lit.: Л. Мирковић, *Православна литургија*, I, 1965. D.B.

**OPŠTE MESTO** — Termin koji ima različitu vrednost kad se primenjuje na modernu književnost (od romantizma naovamo) i kad se primenjuje na stariju književnost, kao i na narodno stvaralaštvo. Kad označava pojave moderne književnosti, termin *o. m.* uglavnom označava opšte istine izražene na banalan način, klišeje, uhodane izraze itd., koji predstavljaju znak sterilnosti i neoriginalnosti. Primenjen na raniju književnost, termin *o. m.* označava stalna stiliska sredstva i tipizirane postupke na kojima se temelji književno stvaralaštvo uopšte. U narodnoj književnosti to su razna *stajaja mesta*, *stalni epiteti*, *poređenja*, *stereotipni počeci* i *završeci*, *ponavljanja*, *shematski opisi*, *stalni brojevi* itd. (→ **formula**). U ispitivanjima E. R. Kurcijusa *o. m.* se izjednačava s → **toposom**, tj. s antičkim stilskim (retoričkim) postupcima, koji su, preko lat. srednjeg veka, odigrali značajnu ulogu u novijoj evropskoj književnosti sve do romantizma. → **Topos**, → **arhetip**.

Lit.: E. Curtius, *Latinska književnost i evropsko srednjovekovlje*, 1971 (prev.). J.D.

**OPTIMIZAM** (lat. *optimum* — najbolje) — Filozofski pogled što izvire iz metafizičkog ili iz religijskog ubeđenja da je svet takav kakav jeste, pod datim okolnostima, najbolji od svih mogućih svetova, jer je razumno uređen, da u njemu ima relativno više dobra nego zla, a u istorijskom razvoju se sve više povećava dobro na račun zla, i da u tom smislu postoji stalni moralni i stvarni napredak. Kao praktični životni stav i duševno raspoloženje *o.* se izražava u pogledu na život što sve stvari i zbivanja uzima s najbolje strane, traži i očekuje dobar ishod i u nepovoljnom položaju, pa čak i u negativnom ishodu neke stvari vidi pozitivne strane itd. Filozofski optimistički pogled, koji je Šopenhauer smatrao »bezočnim načinom mišljenja«, nalazi se u starih Grka, u Platona, zatim u stoika, najzad u racionalizmu novog v. i filozofiji prosvetćenosti, na klasičan način razvijen u Lajbnica, a posle Lajbnica i u Hegelovom panlogizmu,



kao i u perfekcionizmu. Protiv Lajbnica je nastupio Volter u spisu *Candide ou l'optimisme*, 1759, dok je Niče, izvan i o. i → **pesimizma**, verovao da je potrebno potvrditi život uprkos njegove tragike. U književnosti optimistički pogled na život predstavlja jedan od osnovnih pesničkih viđenja sveta.

Lit.: G. W. Leibniz, *Essais de théodicée sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal*, 1710; R. Müller-Freienfels, *Persönlichkeit und Weltanschauung*, 1918. M.D.

**OPUS**, lat. (delo) — Pojam sa nizom srodnih značenja, obeležavajući trud, rad, delo i u duhovnom stvaranju, odn. umetnička i literarna dela. U savremenoj upotrebi pojam označava takođe različite vidove stvaralačkog rada, najčešće u muzičkoj terminologiji, gde obeležava muzičko delo, sa brojem u celokupnim delima kompozitora. U književnosti pojam o. označava celokupni književno stvaralaštvo jednog pisca (ili njegova dela pojedinog žanra, uzeta u celini — književni o. Iva Andrića, pripovedački o. Sima Matavulja).

G.E.

**OPUS CITATUM**, lat. (navedeno delo) — Oznaka kojom se u napomenama uz naučni tekst (najčešće pri citiranju iz tuđih dela) obeležava da je reč o već ranije navedenom delu nekog pisca, te da se osnovni bibliografski podaci ne ponavljaju u celosti, već se navode u skraćenom obliku; u takvom slučaju obeležava se po pravilu, samo ime autora, a sama oznaka se često piše skraćeno: o. c., op. cit. (nav. delo).

G.E.

**OPUSCULUM**, lat. (deminutiv — malo delo) — Naziv upotrebljavan prevashodno za manja prozna dela, prvi put u Ausonija. U književnoj upotrebi najčešće izražava skromnost pisca prema sopstvenom delu, ili ironiju protivnika. U bibliografskoj terminologiji o. označava spise koji se obično ne objavljuju posebno, nego u zbirci, često i od različitih pisaca, tematski grupisani.

S.S.

**ORATORIJUM** (ital. *oratorio* — mesto za molitvu, prema poznolat. *oratorium*) — Naziv za muzičko-scensko delo blisko → **kantati**, ali sa većim učešćem orkestra. O. se razvio u → **baroku**, i bio je pretežno religioznog karaktera, da bi se docnije pisao i prema profanim tekstovima. O. se izvodi bez scenskih pomagala, ali sa punim muzičkim sastavom: orkestar, solisti, hor. Sem → **arija** i → **rečitativa**, u njemu se često javlja pripovedač. Barokni alegorijski o., najčešće po biblijskim motivima,

izvodio se i scenski; no u doba najvećeg procvata o., u 18. v., prevladala je koncertna postavka. Forma o. kao izuzetno svečanog i ozbiljnog muzičkog izraza (Hendlov *Mesija*), nije ni u modernoj muzici izgubila značaj. Za muzičku obradu antičkih tragedija upotrebljavao se radije o. nego → **opera**, kao i za obradu teme o tragičnosti rata (B. Britn). S.S.

**ORFIKA** — Starogr. pesništvo u kome se izražava učenje orfičara, najvažnije mističke i katarktičke religijske sekte u Grčkoj arhajskog perioda (7–6. v.). Bogata o. književnost postojala je u Grčkoj od 6. v. pre n. e. sve do pozne antike, ali pesme koje su nama sačuvane potiču uglavnom iz 2. i 3. v. n. e., pa i kasnije. Takav je, pored 87 o. → **himni**, spev o Orfejevom putovanju s Argonautima (*Argonautika*, 1376 → **heksametara**) i spev o kamenju i njegovoj madijskoj sili (*Lithika*, 774 heks.). — Orfizam je, kao i druge mističke religije u Grčkoj toga doba (orgijastički i ekstatički kult boga Dionisa, Eleusinske misterije), stranog porekla i potiče iz Trakije. Kao njegov osnivač spominje se Orfej, drevni mitski pevač i svirač, sin Apolona (ili tračkog kralja Eagra) i Muze Kaliope. O. učenje govori o nastanku sveta (kozmogonija), bogova (teogonija) i ljudi (antropogonija). Jezgro o. učenja predstavlja shvatanje o dvostrukoj prirodi čovekovoju (»telo je grobnica duše«), o dobru i zlu u čoveku, o ovom i onom svetu, o čovekovoju krivici i seobi duša, o mogućnostima spasenja i blaženog života na onom svetu (soteriologija). Da bi se čovek očistio od nečistoće telesnosti, od zla u sebi i holesti, o. pravila su zahtevala naročiti režim u svakodnevnom životu i rituelno očišćenje (→ **katarza**). O. je snažno uticala na kasniju grč. i hrišćansku misao.

Lit.: O. Kern, *Orpheus*, 1920; O. Kern, *Orphicorum fragmenta*, 1922; E. Rohde, *Psyche*, 9–10, 1925; A. Savić–Rebac, *Predplatonska erotologija*, 1932; I. M. Linforth, *The Arts of Orpheus*, 1941; W. K. C. Guthrie, *Orpheus and Greek Religion*, 1952; R. Böhme, *Orpheus, das Alter des Kitharoden*, 1953; L. Moulinier, *Orphée et l'orphisme à l'époque classique*, 1955; M. N. Đurić, *Istorija helenske književnosti*, 1968; M. P. Nilsson, *Geschichte der griechischen Religion*, 1967<sup>3</sup>. K.M.G.

**ORGANSKA (ORGANIČKA) FORMA** (engl. *organic form* — organska forma) — Estetička i kritička kategorija koja ističe uzajamnu posredovanost i zavisnost različitih aspekata umetničkog dela, posebno delova i jedinstvene celine kojoj pripadaju. Analogiju između inte-

grisane složenosti umetničkog dela i organizma u prirodi nalazimo u Aristotela. Govoreći o radnji u tragediji on kaže da »*tragička priča... treba da podražava jednu radnju i to celnu*« (Poetika, VIII, prev. M. Đurića). Organski karakter ovog shvatanja ogleđa se u tome što celina za Aristotela nije mehanički zbir, već je određena pojmom svrhe: »Ništa nije potpuno što nema nikakve svrhe τέλος a svrha je granica« (Fizika, III, 6.). U različitim vidovima, to shvatanje zastupaju mnogi autori (Longin, Emerson, A. Grigorjev, Kroče, Djui, H. Džejmz). Pod uticajem Kantovih i Šelingovih ideja, naglasak na organskom postaje polazna tačka nem. i eng. romantičara u razlikovanju romantičkog od klasičnog i osnova njihovog shvatanja umetnosti. U tom okviru, Herder i Gete upotrebljavaju termin → **unutrašnja forma**. O o. f. prvi govori A. V. Šlegel u svojim *Predavanjima o dramskoj umetnosti i književnosti* (*Über dramatische Kunst und Literatur, Vorlesungen 1809–1811*). Prenoseći termin na anglosaksonsko područje, gde će dobiti široku upotrebu, Kolridž parafrazira Šlegelovu distinkciju između mehaničke i o. f. na sledeći način: »Forma je mehanička kada na bilo koji dati materijal utiskujemo predodređenu formu, ne onu koja nužno proističe iz datih svojstava materijala: kao kada masi mokre gline dajemo bilo kakav oblik koji želimo da zadrži kada se stvrdne. S druge strane, o. f. je urođena; ona oblikuje u razvoju samu sebe iznutra, a punoća njenog razvoja istovetna je na savršenstvom njenog spoljnog oblika. Kakav je život, takva mu je i forma« (»Shakespeare's Judgement Equal to His Genius« – »Šekspirovo rasuđivanje ravno njegovom geniju«). Uzimajući Kolridževu ideju o. f. za osnovu svojih shvatanja, novi kritičari (→ **Nova kritika**) prenose je iz psihološkog i filozofskog konteksta u semantički. U tom smislu, ovaj termin počinje prvenstveno da se odnosi na kontekstualnu određenost jezičkog značenja u književnosti. Kao složena celina čije estetičko dejstvo proizlazi pre svega iz te činjenice, književno delo za nove kritičare ima o. f. u tom smislu što predstavlja samosvojan semantički sistem. Organsku celinu tog sistema pojedine reči delimično određuju, ali u isti mah dobijaju precizno značenje s obzirom na svoj kontekstualni položaj u njemu.

Lit.: C. Brooks, »The Poem as Organism«, *EJA*, 1941; E. Vivas, »What is a Poem?«, *Creation and Discovery*, 1955; M. Krieger, »The Organic Theory«, *The New Apologists for Poetry*, 1956; N. Koljević, *Teorijski osnovi Nove kritike*, 1967; J. Hristić, »Nova kritika: uvod u čitanje tekstova«, *Izraz*, 1968, 6.

N.K.

**ORHESTRA** (gr. ὀρχήστρα – igralište) – U razvijenom starogr. pozorištu mesto (u početku u obliku trapeza u Ateni i Sirakuzi ili kruga u Epidauru, i docnije polukruga) između pozornice i gledališta, gde je → hor igrao, pevao i zadržavao se za vreme predstave. Kod Rimljana: mesto u gledalištu gde su sedeli senatori. U periodu obnavljanja antičkih pozorišta u renesansi dvorani su mogli u toku međuigre da pređu preko stepenica taj prostor i da sidu na binu. (Otada, pa do 18. v., plemići zloupotrebljavaju ovo pravo i sede na pozornici u toku predstave.) Termin se prvi put pojavljuje kod Platona, a kod Aristotela znači mesto za hor. O. se menjala zavisno od promena scene. Danas je o. naročito mesto za muzičare koje se nalazi između scene i gledališta, a najčešće je polukružnog oblika.

Lit.: M. Бураб, *История хеленске књижевности*, 1951. Sl.P.

**ORIGINAL** (lat. *originalis* – izvoran) – Izvoran i cjelokupan književni tekst u obliku rukopisa ili tiska, obično prvo štampano izdanje ako izdavač ili cenzura nisu mijenjali ili kratili rukopis. Čuven je slučaj romana *Lady Chatterley's Lover* (Ljubavnik leđi Četerli) D. H. Lorensa: engleska je cenzura tek 30 godina iza smrti pisca (1930) dozvolila štampanje prvobitnog cjelokupnog teksta. Tokom povijesti nije se uvijek jednako poštivala izvornost teksta, osobito do Gutenbergova pronalaska tiska. Rukopisno umnažanje djela pružalo je više prilike za nehotične ili hotimične izmjene prvobitnoga predloška, a ni autor se nije smatrao isključivim vlasnikom teksta sve do u 18. st., no i tada ga je mogao nepovratno prodati. Zakonska zaštita izvornog teksta (→ **autorsko pravo**) razmjerno je skorijeg datuma. Veća pažnja posvećivala se pitanju o. u razdobljima procvata egzaktnih nauka, npr. u doba → **helenizma** (→ **aleksandrijska škola**), → **humanizma** ili → **pozitivizma**. I danas se još krata djela za široku čitalačku publiku ili pojednostavljuju za školsku upotrebu. Ako o. starijih pisaca više nije dostupan, pouzdani tekst pružit će jedino → **kritičko izdanje**. Supr. → **falsifikat**. Lj.Sek.

**ORIGINALNOST** (od lat. *origo*, fr. *originalité*, nem. *Originalität*) – Znači izvornost, samoniklost kao vrednost umetničkih, naučnih, filozofskih i drugih kulturnih proizvoda, ali i stvaralačka sposobnost proizvođenja nečeg novog uopšte. U književnosti i umetnosti uopšte nije to samo težnja za novinom sadržine i izražaja, za isticanjem stvaralačke indi-

vidualnosti autora, što predstavlja samo jedan psihološki moment, ali ne i pravu osnovu *o.* u duševnom i društvenom životu autora i kulturnom životu jednog vremena. Iz svesne težnje za originalnošću, koja obično karakteriše pozni kulturni razvoj, nikada ne proističe prava *o.*, već se ona prema savremenim uviđanjima i relevantnim saznanjima vezuje za individualno i kolektivno nesvesnu osnovu kako u nastajanju, tako i u daljem razvoju i vrhuncu jedne kulture. U književnosti *o.* je pre vezana za → **naivno** (u značenju koje pesnik F. Šiler pridaje tom pojmu), pa čak i narodsko stvaranje, ali i za samoniklo (po Marksu, *urwüchsig*) proizvođenje u smislu rađanja novih, društveno-istorijski uslovljenih književnih dela u bitnoj saglasnosti sa revolucionarnim nastajanjem jedne nove epohe. Ako se, dakle, pesništvo i umetnost uopšte shvate ontološki, po Marksu, kao proizvođenje nove stvarnosti u skladu s povesnom istinom ili, po Hajdegeru, sa istinom samog bića, onda se *o.* ne vezuje za područje vrednosti, već za samu stvarnost, za ono postojeće, za individualno i društveno biće čovekovo i uvek predstavlja izuzetan istorijski događaj. Ipak, *o.* nije mogućna bez tačnog poznavanja tradicije. M.D.

### ORKESTRACIJA → Eufonija

**ORNAMENTACIJA** – U → **retorici** i → **stilistici** ukrasi u govoru i u pisanju pomoću retoričkih → **figura** ili → **tropa**, pa uopšte sve formulacije i obrti ukoliko isključivo služe ukrašavanju izraza i imaju za cilj da govor ili način pisanja (*écriture*) učine prijatnijim i uverljivijim. Pokreti izrazite ornamentacije u literaturi bili su → **barok** i → **Jugendstil**, naziv koji je tek od nedavno ušao u periodizaciju književnosti, da bi se izdvojili neki pesnici pri kraju 19. stoleća koji su posebno negovali dekorativnost stila (Rilke, George).

Lit.: → **Retorika**.

Z.K.

### OSEĆAJNOST → Sentimentalizam

**OSEĆANJE** (ili *čuvstvo*) – U psihologiji: način na koji neposredno doživljavamo promenljiva stanja svoga ja, u kojima se izražava i naš odnos prema spoljašnjem svetu, prema drugim ljudima i prema stvarima. Dele se na opšta *o.*, na emocije, afekte, raspoloženja, sentimente i strasti. U tzv. »Geštalt-psihologiji« *o.* uopšte ima veliki značaj, ono čini poseban kvalitet doživljaja. *O.* su individualno različita i te razlike se izražavaju u temperamentu. Povezana su s celokupnom svešću ili

pak s pojedinim područjima svesti. Prema razvojnoj psihologiji *o.* vlada prvobitnim mišljenjem ljudi i duševnim životom dece. Postoje različite i čak oprečne teorije *o.*, ali je nesumnjivo i veoma važno saznanje psihologije o tome da *o.* predstavlja osnovni element duševnog života, tako da intelektualni procesi tek sekundarno odražavaju ono što osećamo. U estetici: *o.* igra veliku ulogu u prvom sistematskom izvođenju estetike u 18. v.; tada se *o.* po definiciji smatralo carstvom subjektivnosti, u koje spada umetnička osećajnost (senzibilnost), nadahnuće, genij, ukus, uobrazilja i dr. To je tzv. »doživljajna estetika«, bitno vezana za subjektivističku metafiziku. Naročito je romantička estetika pridavala veliki i odlučni značaj *o.* u umetničkom stvaranju i doživljavanju. Emocionalistička i subjektivistička romantička estetika u vezi je s evropskim građanskim individualizmom. U današnjoj filosofiji umetnosti dovodi se u pitanje ne samo subjektivizam u estetici, već i sama estetika, ukoliko njeno ime nije puka konvencija (→ **estetika**), pa se u vezi s tim odbacuje i subjektivističko shvatanje *o.* Za pesništvo i lirski izraz, koji se oduvek smatrao bitno vezanim za *o.*, danas preovladuje mišljenje da nas *o.* upućuje na svet, tj. da postoji intencionalnost *o.* *O.* ima svoju sadržinu, svoju simboliku i strukturu, ono govori nešto o svetu, dakle, kazuje istinu i nije puki izraz pesnikovog ja, te »rdave subjektivnosti«. *O.* nije subjektivno raspoloženje, već predstavlja otkriće sveta, pesničkog sveta. U pesništvu nije bitna subjektivna dimenzija *o.*, već ontološki smisao koji se kroz *o.* otkriva. Po Hajdegeru izvoran odnos prema biću nije teorijski ili refleksivan, već je to *raspoloženje* (*Gestimmtheit*) i *stanje* (*Befindlichkeit*), pa se sledstveno u filosofiji ili ontologiji umetnosti moraju odbaciti sva kategorijalna određenja da bi se razumeo »govor bića« i da bi se shvatilo kako »čovek pesnički obitava na zemlji« (Helderlin).

Lit.: F. Krüger: *Das Wesen der Gefühle*, 1937<sup>5</sup>; M. Heidegger: *Izvor umetničkog dela*, 1961 (prev.); M. Dufrenne: *Du poétique*, 1968. M.D.

**OSIJANIZAM** – Komponenta evropskog predromantizma i romantizma čiji je izvor u *Osijanovim pesmama* (*The Works of Ossian*) škotskog pisca Dž. Mekfersona, koje su se pojavile 60-tih god. 18. v. kao tobožnje delo keltskog (gelskog) pevača iz 3. v. Osijana. Ova *mistifikacija*, napisana u ritmičkoj prozi sa jakim upotrebom aliteracija i paralelizama, čiji je osnovni ton fantastično-patetično-elegičan i

čiji likovi podsećaju na sentimentalne junake ondašnje literature, odgovarala je tadašnjem senzibilitetu i ukusu, te je izazvala veliki odjek u čitavoj Evropi. Javili su se prevodi i podražavanja na skoro svim evropskim jezicima. Pod uticajem *Osijana* pisali su mnogi veliki pisci. Njegovi odjeci nalaze se u lirici mladog Bajrona. U Francuskoj se pod njegovim uticajem formirala Šatobrijanova romantična proza. Najveću slavu dostigle su *Osijanove pesme* u Nemačkoj, gde među njihove obožavaoce spadaju: Klopštok, Herder, mladi Gete, pisci → **Sturm und Drang** perioda. U *Osijanu* se gleda »severni Homer«, čak mu se daje prednost nad gr. pesnikom. »Škotlandanin Osijan veći je pesnik od Jonca Homera«, kaže jedan savremenik, a Verter, u čija usta stavlja Gete čitave odlomke iz *Osijana*, izjavljuje: »*Osijan* je potisnuo u mome srcu Homera«. U poeziji i prozi podražava se Osijanov divlji planinski pejzaž, njegove slike i poređenja, njegova ritmička proza. Pojava *Osijana* delovala je i na razvoj interesovanja za narodnu poeziju. *Osijan* je uticao na Herderovu koncepciju narodnog stvaralaštva, koja je od velikog značaja za ceo evropski, pa i za naš romantizam.

Lit.: A. Nutt, *Ossian and the Ossianic Literature*, 1899; V. Yovanovitch, *La Guzla de Prosper Mérimée*, 1911; P. v. Tieghen, *Ossian en France*, 1917; M. Janković, »Ossian kao poticaj za sakupljanje narodnih pjesama kod južnih Slavena«, *Zbornik za narodni život i običaje južnih Slavena*, 38, 1954; G. Murphy, *The Ossianic love and romantic Tales of Medieval Ireland*, 1955. J.D.

**OSMERAC** — 1. Trohejski (simetrični) četvoroktusni stih sa → **cezuro**m iza 4. sloga i različito → **klauzulom**, npr. u usmenoj poeziji: »Morava je / *pladovita*: // Sinoć momka / *zanijeta*, // A jütrôs ga / na breg *bacā*«. Po frekventnosti dolazi na drugo mesto, odmah iza *trohejskog* → **deseterca**. Procenat naglašnosti neparnih slogova je visok (oko 80%), a još je veći procenat → **granica reči** ispred njih. → **Konstantu** u trohejskom *o.* predstavlja odsustvo akcenta na 4. i 8. slogu kao i odsustvo *granice reči* ispred tih slogova. Radi ritmičke raznovrsnosti akcentat često pada na drugi i šesti slog (»pomereni« akcentat na slabo vreme stiha), npr. u 1. i 3. stihu navedenih primera. Varijacije ritma se ostvaruju i izostajanjem akcentata na mestu → **iktusa** (neostvareni iktus), npr. drugog, na 3. slogu (gore u prvom stihu), ili četvrtog, na 7. slogu (gore u drugom stihu). Nije rimovan. U pisanoj poeziji rima je doprinela većoj troheizaciji stiha. Pesnici krše pravila o ce-

zuri, koja se ponekad javlja ne kao granica akcenatskih celina, već kao granica reči, npr. u Zmaja:

Ne puštaj ih, / brate, tamo  
Gde se dan *sa* : *zôrôm* grli.

Javlja se i četvoroktusni stih sa muškom klauzulom (oblik sedmerca). Trohejski *o.* je zabeležen već u 14. veku. To je stih lirskih pesama, ali su u njemu zabeležene i epske pesme. Izraženo je shvatanje da su osmeračke epske pesme starije od deseteračkih i da je stih ovih drugih nastao iz simetričnog *o.* Gundulić ga afirmiše na račun rimovanog → **dvanaesterca**. Tragovi trohejskog *o.* postoje u starom srpskom pesništvu. Uz dvanaesterac, u njemu pevaju i pesnici srpskog baroka 17. i 18. veka. To je omiljeni stih pesnika romantičara, tako da po frekventnosti dolazi odmah iza deseterca. Gubi se krajem 19. veka, ali se nalazi i u 20. v. — 2. Četvoroktusni → **jamb** ili nesimetrični stih sa cezuro iza 5. sloga (5+3), a pretežno i sa granicom iza trećeg, te u vezi s tim postaje simetričan (3+2+3). Još u usmenoj poeziji, po pravilu sa daktilskom klauzulom i sa ostvarena tri iktusa pretežno na parnim slogovima, ima jampsku tendenciju: »Osu se nebo zvezdama, // I ravno polje ovcama«. Reda je varijanta sa muškom klauzulom: »Kad bude, sele, / treći dan«. Prvi se iktus često ostvaruje na prvom slogu stiha. Ponekad stih počinje petosložnicom: »*Zamalo ti se / gledasmo*...« »Salomi vrata / nâ dvoje, // *A ključanicu* — nâ troje«. Cezura kao stalna granica iza 5. sloga često se ne podudara sa → **polukadencom**, jer ova pada i iza trećeg sloga: »Jelena, sestro rođena«... »Digoh se, odoh ū kolo«. Ostuda neodmice tradicionalnih metričara koji izjednačavaju cezuru sa »odmorom«. Ima narodnih pesama u kojima preteže jampski početak stiha. — U umetničkoj poeziji ovaj stih prerasta u izrazit jampski stih, bilo sa muškom bilo sa daktilskom klauzulom, često kombinovan sa jampskim → **sedmercem** ili → **šestercem**, npr. u L. Kostića:

U temelj bas nek udri *sîen*  
Podrivljiv neimare,  
Nek budi mnogu tužnu *sên*  
Iz kosturnice stare.

I opet jedna-*godina*,  
I opet jedan rok;  
I još će možda *stotina*,  
I neće dati bog!

U prvom stihu cezura pada iza 4. sloga s akcentovanom jednosložnicom, te nalazimo

čisto jampsko → **fraziranje**. Ujević je poznatu »Svakidašnju jadikovku« ispevao u jampskom *o.* sa daktilskom klauzulom, ukidajući cezuru i uključujući čak i varijantu simetričnog *o.* s akcentima na parnim slogovima: »I sam bez igdje ikoga, // I *nēmīran* / i *ōčājan*. — 3. Osmosložni stih u → **silabičkoj versifikaciji**. To je najstariji francuski stih sa zanimljivom istorijom (*octosyllabe*). U izvornom obliku imao cezuru (4+4), koja je zatim nestala. Upotrebljavan u svim žanrovima. Omiljeni stih Misa, koji mu daje elegičnu tonalnost. U 19. v. po frekventnosti dolazi odmah iza → **aleksandrinca**. U poljskoj poeziji najfrekventniji među kraćim silabičkim stihovima. Javlja se bez cezure i sa njom (4+4 i 5+3), kao i sa silabičko-tonskom strukturom.

Lit.: → **Versifikacija**; → **silabička versifikacija**; → **silabičko-tonska versifikacija**. Ž.R.

**OSMOGLASNIK** (isto što i **OKTOIH**, gr. ὀκτώηχος, od ὀκτώ — osam i ἦχος — glas) — Bogoslužbena knjiga u pravoslavnoj crkvi; sadrži promenljive tekstove za večernju, povečerje, jutrenju i liturgiju kroz šest radnih dana sedmice, a nedeljom i za malu večernju i polunoćnicu. Sadržaj *o.* crkvene su pesme podeljene na osam glasova, prema načinu pojanja, od kojih se svaki upotrebljava kroz jednu sedmicu, tako da se za osam sedmica izređa svih osam glasova (melodijskih tipova ili napeva). *O.* se ne upotrebljava u bogoslužbenju za vreme uskrsnjeg ciklusa, kada ga zamenjuje → **triod**, a ni na velike praznike. Smatra se da je Jovan Damaskin sastavio veći deo izvornog *o.*, koji je sadržavao samo nedeljne službe, a na koji se i danas ograničava gr. naziv ὀκτώηχος (dok se ono što u slovenskim jezicima zovemo oktoihom naziva grčki *paraklitik*, παρακλητική). U *o.* kakav danas poznajemo nalazi se crkvena poezija pisana i pre i posle Damaskinova vremena. Zahvaljujući svome čestom ponavljanju, melodije iz *o.* mogle su da služe kao uzor pri pojanju sve druge crkvene poezije, a tekstovi *o.* svugde su, pa i kod nas, značajno uticali na stvaranje originalne crkvene poezije. *O.* pripada među prve slovenske knjige; *o.* su i prve srp. štampane knjige, a pojedini istraživači nalaze tragove osmoglasničkog pevanja i u hrv. glagoljskoj književnosti.

Lit.: Л. Мирковић, *Православна литургија*, I, 1919, 1965<sup>2</sup>; Ђ. Трифуновић (ур.), *О Срб.ваку. Стугије*, 1970. Takođe → **crkvena pesma**.

M.M. — S.P.

**OSMOSTIH** → **Oktava**

**OSTRANENIJE** (rus. *остранение*) → **Očudenje**

**OTAČNIK** (prema gr. πατερικόν, *paterik*) — Zbornik kratkih izreka i priča o svetim ocima — monasima u pustinji ili u manastirima, obično kao literarni izraz duge i žive tradicije pojedinih monaških središta (egipatskog Skita, Svete Gore Atona ili ruske Kijevopečerske lavre). Žanr otačnika nalazi se u korenima postanka vizantijske hagiografije i utiče na nju. Obeležen je aforističkim i anegdotskim stilom, sa živopisnim pojedinostima iz podviga neobičnih naseljenika pustinje i manastira i njihovim kratkim, najčešće metaforičnim izjavama, sentencama i mislima o duhovnom životu. *Gerontikonom* se naziva jedna od više redakcija prvobitnog otačnika (prema gr. γέρων — starac, isposnik). Sa grčkog na staroslovenski jezik preveden je *o.* još krajem 9. v. zajedno sa najvažnijim knjigama.

Lit.: »Slovo 24«, 1974, sa raspravama međunarodnog simpozijuma o pateriku u Beču 1974.

D.B.

**OTTAVA RIMA** → **Stanca**

**OTVORENA RIMA** → **Rima**

**OTVORENE FORME** — Pod otvorenošću se podrazumeva stepen elastičnosti formalne organizacije, strukture i tonalnog dijapazona određenog književnog oblika. Za razliku od → **soneta**, → **anegdote**, → **novele** kao izrazito → **zatvorenih formi**, → **esej**, → **pismo**, → **dijalog** su *o. f.* jer su pretpostavke njihove formalne, strukturalne i tonalne organizacije neuporedivo elastičnije. U širem smislu govorimo o *o. f.* Šekspirove drame za razliku od Rasinove; o *o. f.* romana koji može da se služi izražajnim sredstvima svih drugih književnih rodova; o *o. f.* neke moderne pesme — poput Eliotove *Puste zemlje* — koja pokazuje krajnju formalnu i sadržajnu raznolikost. Pod *o. f.* podrazumevaju se, dakle, sve one oblikovne osobenosti književnog dela koje omogućuju širok tematski dijapazon, a često i protivrečno poimanje i doživljavanje svojih sadržaja. V. i. → **organska forma**, → **atektonski**; supr. → **zatvorene forme**, — **tektonski**.

Lit.: M. Peppard, *The Poetics of Open Form*, 1963; V. Klotz, *Offene und geschlossene Form im Dramu*, 1963; E. Faas, *Offene Form*, 1976. S.K.

**OTVORENO DELO** — Po ital. estetičaru Eku nova estetička kategorija, jedna od centralnih u novoj estetici. Po ovom autoru, u pitanju su dve vrste umetničkih dela koja se s

pravom mogu označiti »otvorenim«. To su 1) gotova, od umetnika dovršena, do kraja izvedena dela, koja ipak ostaju otvorena za izvesne odnose što ih sam čitalac ili slušalac otkriva ili bira, ali se i ta mogućnost u principu već nalazi u intenciji samog umetnika, i 2) dela u pokretu, koja se jedino u strogom smislu reči mogu nazvati »otvorenim« i koja bitno karakteriše poziv upućen posmatraču da delo stvara sa umetnikom, da prihvati, nastavi i dovrši delo kao mogućnost koju sam umetnik nije ostvario. *O. d.* karakteriše neodređenost saopštenja, nedovršenost forme, ono je dvosmisleno ili čak mnogosmisleno, bez definitivne poruke, bez nužnog i predvidljivog svršetka, i kao »polje mogućnosti« izloženo slobodnom ali ne i proizvoljnom izboru i intervenciji čitaoca ili slušaoca. No *o. d.* nije samo »epistemološka metafora« kao reakcija umetnosti na stanje moderne naučne svesti, kako to misli Eko, već i jedna mogućna ontološka odredba dela, i to svakog pravog umetničkog dela koje je »otvoreno« kroz »svet« koji predstavlja za bitna pitanja čovekovog opstanka i za istinu samog bića. Tzv.

fundamentalna poetika i nova kritika ukazuju na tu vrstu otvorenosti umetničkog dela (→ **ontološka kritika**).

Lit.: U. Eko, *Otvoreno delo*, 1965 (prev.). M.D.

**OZBILJNA KOMEDIJA** (fr. *comédie sérieuse*) — U 18. v. kada se u Engleskoj i Francuskoj tragalo (u međuprostoru između → **tragedije** i → **komedije**) za → **građanskom tragedijom** i → **građanskom dramom**, nastao je pojam »ozbiljna komedija«. Didro je pisao da postoji »vesela komedija, koja obrađuje smešnu stranu i poroke, — i *o. k.*, koja obrađuje vrline i dužnosti čoveka«. U 19. v. u vreme Ožijea i Dime-sina *o. k.* je često veoma teško razlikovati od građanske drame, te postepeno oba termina počinje da zamenjuje termin »*pièce*« (komad) kao oznaka za neutralni dramski žanr.

Lit.: D. Diderot, *O umetnosti*, 1954 (prev.); P. Voltz, *La comédie*, 1964. S.B.

**OZNAČENO** → **Znak**

**OZNAKA** → **Znak**

# P

**PALEJA** (prema gr. παλαιά tj. διαθήκη — *Stari zavet*) — U vizantijskoj i staroslovenskoj književnosti, spis u kome se u obliku prepričavanja → **Biblije** izlaže biblijska istorija, najčešće prožeta tradicijom starozavetnih → **apokrifa**. Razlikuju se *istorijska p.* i *paleja s tumačenjem*. Ova druga sačuvana je samo u slovenskim rukopisima i ubrojana u »najstarije spomenike slovenske kulture« (Speranski).

Lit.: E. Turdeanu, »La »Palaea« byzantine chez les Slaves du Sud et chez les Roumains«, *Revue des études slaves*, 1964, 40. D.B.

**PALEOGRAFIJA** (gr. παλαιός — star, γραφή — pisanje) — Pomoćna istorijska nauka koja se bavi ispitivanjem starih pisama sa ciljem da omogući što tačnije čitanje i tumačenje pisanih spomenika, da odredi vreme i mesto njihovog nastanka, duktus i dr. U paleografskim ispitivanjima važnu ulogu ima komparativna metoda: na osnovu sličnosti sa datiranim rukopisima utvrđuje se verodostojnost nedatiranih. U *p.* se ispituju i razjašnjavaju sve pojedinosti koje mogu da doprinesu tumačenju pisma (skraćenice, abrevijature, dijakritički znakovi, specifična obeležja pojedinih skriptorija i sl.). *P.* se razvija u 17. v. iz potrebe za kritičkom istorijom (J. J. Mabillon, *De re diplomatica*, 1681), kada je klasifikacijom latin. pisama utemeljena latinska *p.* Početkom 18. v. sistematizovana je grčka *p.* (B. de Montfaucon, *Paleographia graeca*, 1708). Slovenska *p.* je pratila nagli razvoj slavistike (od kraja 18. v.). Bogata građa, nastala u pisarskim radionicama kod Južnih Slovena (rukopisi, povelje, pisani → **ćirilicom**, → **glagolji-**

**com**, → **latinicom**), omogućila je značajna paleografska istraživanja u 19. v. U novije vreme ona su olakšana tehničkim pronalascima (fotografija i sl.).

Lit.: A. Беллх, »Палеографија«, *Народна енциклопедија*, 1924—1929; V. Novak, *Latinska paleografija*, 1952; P. Đorđić, *Istorija srpske ćirilice. Paleografsko-filološki prilozi*, 1971. Z.B.

**PALIJATA** (lat. → **fabula palliata**) — Vrsta rimske komedije (glavni predstavnici: Plaut, Terencije; doba cvetanja: od kraja 3. do kraja 2. v. st. c.). Nastala je kao prevod-prerada dela nove antičke → **komedije**, iz koje je, sa tematikom, preuzela i običaje, mesto radnje (helenistički grad), gr. imena, odeću (lat. palliatus — »odeven u gr. ogrtač«). U Terencijevom delu prisutna je i moralističko-didaktička misao nove antičke komedije. Glumci *p.* bili su robovi i oslobođenici i sve do 1. v. st. e. nisu nosili maske, nego samo perike → **comedia erudita**.

Lit.: A. Hugh, *Einfluss der Palliata auf die deutschen und lateinischen Dramen des 16. Jahrhunderts*, (diss) 1921; G. E. Duckworth, *The Nature of Roman Comedy*, 1952; A. Thierfelder, »Römische Komödie«, *Gymnasium*, 1956, 63; A. Traina, »Comedia«, *Antologia della Palliata*, 1960; M. Будимир—М. Флашар, *Преглед римске књижевности*, 1963; → **komedija, antička**. M.F.

**PALIOGIJA** (gr. παλιλογία — ponavljanje) — Termin antičke → **retorike** koji je prvobitno označavao opšti pojam za ponavljanje reči u retorici i → **poetici**; gdekad se *p.* kao ponavljanje jedne reči delila od *epanalepse* kao ponavljanja grupe reči. Terminološki nije *p.* bila jasno odeljena od → **anadiploze**, tj. od

ponavljanja reči na kraju jednog i na početku drugog stiha. S.K—Š.

### PALIMBAHEJ → Antibahej

**PALIMPSEST** (od gr. πάλιν — ponovo, opet; ψηστός — ostrugan; lat. *codex rescriptus* — ponovo napisan) — U → **antici** i u srednjem veku rukopisi na → **pergamentu** ili rede na → **papirusu** koji su pisani preko prvobitnog teksta, opranog ceđem ili ostruganog nožem. Tako su, radi štednje pergamenta, naročito u 7—9. v., kada je pergament bio redak i skup, mnogi značajni tekstovi antike bili sastrugani ili oštećeni raznim hemijskim sredstvima prilikom pranja. Restaurisanje tako sastruganih ili opranih rukopisa otpočelo je još u sr. v.; danas se ti rukopisi otkrivaju posebnom fototehnikom pomoću infracrvenih zraka. Tako su otkrivena i restaurisana neka značajna antička dela, bilo u celini bilo u fragmentima (*Faeton* od Evripida, *Plautove* komedije, *Ciceronove* besede i dr.). D.Ž.

**PALINDROM** (gr. παλίνδρομος — povratan, koji se vraća) — Antički termin za reč, rečenicu ili stih koji jednako glasi bez obzira na to da li se čita s leva na desno ili s desna na levo. Ovakav stih naziva se još »račji stih« (*versus cancrinus*) ili »đavolji stih« (*versus diabolicus*). *P.* su najčešće šaljive i lake sadržine, i spadaju više u pesničke igrarije kao što su → **tehnopaignija**. Poznatiji *p.* na gr. jeziku je *Nipson anomemata me monan ospin* («Sperite ne samo svoje lice već i svoje grehe»), upisan na mnogim krstionicama u crkvama. Na lat. jeziku poznat je *p. In girum imus nocte et consumimur igni* («Idemo uokrug noću i izgaramo od vatre»). Među najpopularnije primere *p.* na engl. jeziku spada *Able was I ere I saw Elba* («Moćan sam bio pre nego što sam vidio Elbu»), izreka koja se pripisuje Napoleonu. U rus. književnosti čuven je *p. G. R. Deržavina: Я угрю с мечем судья* («Ja dolazim s mačem sudija»), dok su V. Brjusov i V. Hljebnjikov pisali cele pesme i poeme (*Razin*) u obliku *p.* ili u obliku tzv. *p. reči*, tj. takvog rasporeda reči u rečenici da se cele reči čitaju istim redom i kada se čitaju otpozadi. U našem jeziku *p. reči* srećemo u rečima *potop, ratar, kuluk* i veoma često u narodnim i dečijim izrekama kao što je »Ana voli Milovana«. S.K—Š.

**PALINODIJA** (gr. πάλιν — opet, ponovo, ᾄδῃ — pesma) — Pesničko delo ili spis u

kojem pesnik poriče ono što je ranije iskazao u nekom drugom delu. Pod *p.* najčešće se podrazumeva pohvalna pesma koja predstavlja pesnički opoziv neke uvredljive ili pogrдне pesme. *P.* je bila omiljena poetska vrsta u književnosti → **antike**, → **renesanse** i → **baroka**. Termin *p.* bio je prvi put upotrebljen za lirsku pesmu Stesihora (7—6. v. p.n.e.), u kojoj je pesnik opovrgnuo raniji napad na lepu Helenu. *P.*, ne samo kao pesnički žanr već kao tema i pojam o antitetičkom osećanju sveta, bila je često prisutna u ljubavnoj poeziji. Pretpostavlja se da je Ovidije napisao *Remedia Amoris* (*Ljubavni lekovi*) da bi oporekao sadržinu svog ranijeg dela lascivne prirode *Ars Amatoria* (*Veština voljenja*). U sr. fr. književnosti *p.* se javlja u čuvenoj poemi *Roman de la Rose* (*Roman o ruži*). U eng. književnosti najpoznatija *p.* je Čoserova *Legend of Good Women* (*Legenda o dobrim ženama*), koju je autor, kako sam kaže napisao da bi »iskupio greh« što je nepovoljno prikazao žene u *Troilu i Kresidi*. Kod nas je Sava Mrkalj objavio u »Novinama srbskim« (1817) svoj spis *Palinodija libo odbrana debeloga jera*(ѣ), u kome se ogradio od svoga napada na to slovo u ranijem spisu *Salo debelog jera libo azbukoprotres* (1810). S.K—Š.

**PAMET** (stsl. *паметъ сватомоу*, prema gr. μνήμη ἁγίων) — 1. Uspomena na svetoga, obeležena u mesecoslovu datumom i propraćena → **službom**. — 2. Sinonim same → **službe**. — 3. Naziv za kult krsne slave kod Srba u srednjem veku.

Lit.: R. Grujić, »Crkveni elementi krsne slave«, *Glasnik Skopskog naučnog društva*, 1930. D.B.

**PAMFLET** (lat. *pamphilus* — srednjov. anonimni spis u distihu; fr. *pamphlet* — pesma, 17. v.; engl. *pamphlet* — letak) — Uvredljiv spis, kojim se napada neka ličnost, ili javna akcija, da bi se diskvalifikovala i onemogućila. Najčešće je anonimna i u prozi, ali ga ima i u stihovima. U početku nije imao uvredljiv karakter i pežorativno značenje, ali je oduvek bio moćno sredstvo političkih i društvenih borbi. Zbog žestine napada i odjeka koje *p.* obično ima, pamfletisti su često bili proganjani, pa čak i na smrt osuđivani. Već je prvi pisani zakonik: *XII tablica*, propisivao smrtnu kaznu ismevačima rimskog građanina, a Volter je zbog svojih smelih *p.* bio progнан iz Francuske. Mada je sâm govorio: »Pošteni ljudi, koji misle, jesu kritičari; zlobnici su satiričari, a pokvarenjaci pišu pamflet«, i sam je morao pribeći *p.* u odbrani od anonimnih



napadača i u borbi protiv crkve. Poznati su pamfletisti: Aretino, Freron, Linge, Labomel, Kurije, Kormenen, Šeli. U nas: A. G. Matoš, Krlježa i dr. — U Francuskoj prvobitni naziv za *p.* je: *libelle* (lat. *libellus* — mala knjiga), a tek od 16. v. je šire prihvaćen termin: *p. P.* po pravilu nema veće literarne vrednosti, ali može da bude i pravo poetsko delo kao što su *Les châtimens (Kazne)* od V. Igoa, ili poema *Put* od Branka Radičevića. V. i → **satira**, → **invektivna**.

Lit.: Linguet, *Théorie du libelle, ou l'Art de calomnier avec fruit*, 1775; Ch. Nisard, *Les Gladiateurs de la république des lettres aux XV<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, 1860; *Les Ennemis de Voltaire*, 1853; M. Krlježa, *Essaji*, 1958. I.U.

**PANAGIRIK** (gr. πανηγυρικός — praznički, svečan govor, otuda stsl. *празьжествєнник*, lat. panegyricus) — Knjiga koja sadrži praznične → **besede** i → **slova** crkvenih otaca, sredene po kalendarskom redu. U *p.* mogu biti i → **žitija** svetih.

Lit.: H. G. Beck, *Kirche und theologische Literatur im byzantinischen Reich*, 1959. D.B.

**PANDEKTE** (gr. πανδέκται) — Zbirka izvođa iz *Biblije* i ranovizantijske moralističke literature ili, pored ovoga, i crkvenopravnih tekstova, uglavnom Justinijanove kodifikacije rimskog prava. Tako su poznate »Pandekte Svetog pisma« od monaha Antioha (11. v.), ili »Pandekte«, sa moralnim i pravnim sadržajem, od monaha Nikona (11. v.), i jedno i drugo prevedeno na staroslov. jezik, kao i prevod *Pandekte* L. Kostića (1900).

Lit.: H. G. Beck, *Kirche und theologische Literatur im byzantinischen Reich*, 1959. D.B.

**PANEGIRIK** (gr. πανηγυρικός — praznički, svečan govor) — Usmeni ili napisani javni govor u slavu i pohvalu neke ličnosti; velika pohvala uopšte, napis u čast slavljenika ili neke značajne ličnosti; neodmereno, preterano hvaljenje. Prvobitno je *p.* u staroj Grčkoj bio govor držan na velikim narodnim skupovima i svečanostima, u kome se, uz pohvalu prisutne publike, isticala moć naroda, podvizi predaka, slava gr. gradova. Čuveni su bili, u fragmentima sačuvani, govori Gorgijini, kao i kompletan Isokratov *Panegirik* (nastao oko godine 380. pre n. e.). Dalje se *p.* razvijao i kao forma govora zahvalnosti, pri čemu je uzdizana i hvaljena veličina imperatora, vladauca; takav je bio *Panegirik* Plinija Mladeg, koji je vekovima bio uzor i model pohvalne besede, ali već u 5. v. p. n. e. javlja se preterivanje, afektacija i krajnja neiskrenost koja je iz *p.* sve više

potiskivala stvarni entuzijazam i briljantnost misli i jezika. U doba imperatora Avgusta nastali su i *p.* u stihovima ili panegirička poezija (koju je retoričar Hermogen smatrao najznačajnijim pesništvom uopšte), u osnovi didaktično-pohvalna, koja je potom, u srednjem v. u Zapadnoj Evropi, bila veoma cenjena i negovana na feudalnim dvorovima. »Trebalo li neku osobu ili stvar 'pohvaliti', dokazuje se da ona nadmašuje sve slično...«, kaže E. R. Kurcijus u svom delu *Evropska književnost i latinsko srednjovekovlje*, — a to je vodilo ponekad novim → **figurama** i → **porredanjima**, a ponekad stereotipnim stilizacijama. Istovremeno je postojao i *p.* kao oblik religiozne književnosti, koja slavi crkvene velikodostojnike, svece i mučenike. Doživевši u doba Luja XIV trijumf i vrhunac, ova popularna oratorsko-retorička forma od 19. v. gubi ugled (J. Sterija Popović piše, npr., *Panegirik crvu*, itd.), tako da se *p.* danas najčešće ironično smatra za nezasluzeni, izveštačeni, sasvim nekritički i neumereni, neumetni hvalospjev ili slavopojku.

Lit.: H. Gärtner, *Einige Überlegungen zum kaiserzeitlichen Panegyrikos*, 1969. M.I.B.

**PANKALIZAM** (prema gr. πάνκαλος — sasvim lep) — Filozofsko učenje po kome je lepota osnova svega u svetu, biće i suština svega. Gl. predstavnik J. M. Boldvin, koji nalazi već u Aristotela pankalističko shvatanje, a u novome v. u Kanta i Šelंगा. Neki elementi pankalističkog shvatanja mogu se zapaziti u teorijskim shvatanjima L. Kostića (*Osnova lepote u svetu*, 1880).

Lit.: J. M. Baldwin, *Genetic Logic*, 1906; D. Nedeljković, »Srpski dijalektički pankalizam u XIX v.«, *Laza Kostić*, 1960. M.D.

**PANTOMIMA** (gr. παντόμιμος — glumac pantomimičar) — 1) Gr. naziv za one predstave u starom Rimu u kojima je jedan glumac igrao nekoliko uloga, menjajući maske i služeći se samo pokretima. — 2) U 18. v. balet sa temom iz klasične mitologije. Kao navodna obnova stare umetnosti, *p.* u ovom značenju nastala je iz Lukijanove upotrebe termina u *Dijalogima*. — 3) Tradicionalna božićna zabava koja je u Engleskoj nastala pod uticajem »arlekinada« na pariskim vašarima. Uz Arlekina i Kolombinu pojavljivali su se i drugi likovi iz → **commedia dell'arte**, često u okviru klasičnih fabula, i takvu mešavinu kritikuje Filding u *Tomu Džonsu*. — 4) U 19. v. čuvene predstave bez reči koje je stvorio fr. pantomimičar Debiro, pretvorivši nespretnog i pri-

glupog Pedrolina u popularnog fr. Pjeroa — tužnog, zaljubljenog, a uvek izloženog komičnim situacijama. Preko Debiroovog sina direktna linija ove fr. *p.* živela je sve do 1930. g. a ovakav lik Pjeroa su kasnije preuzeli L. Baro, M. Marso i u čehoslov. L. Fialka. — 5) Melodrama bez reči. U 18. v. u Engleskoj i Francuskoj monopolom je bio zabranjen dijalog u svim pozorištima izuzev kraljevskih. Pozorišta bez dozvole davala su *p.*, u kojima se pesmama, rečitativima i kratkim sadržajem u programu objašnjavala radnja, najčešće avanturističkog karaktera. — 6) Akrobatski scenski spektakli najčeuvenijih cirkuskih trupa (1860—1870), koji su nastali pod uticajem engl. pantomimičara Grimaldija i fr. Debiroa. — 7) Delovi u drami u kojima se umesto reči koriste ekspresivni pokreti tela, i u baletu oni odlomci koji se ne mogu striktno nazvati pjesom. U tom smislu *p.* je snažno izražajno sredstvo moderne glume i baleta i na taj način nastavlja tradiciju srednjov. evr. → **žonglera**, pantomimičara i histriona. → **skomoroha** u Rusiji i »vertepista« u Ukrajini i srednjov. Srbiji, odnosno bufona u Bosni. Moderni predstavnici *p.* često svoju umetnost nazivaju → **mimom**, da bi se razlikovali od popularnih zabavljača, mada njihova izvođenja nemaju ništa zajedničko sa istoimenim predstavama u starom Rimu.

Lit.: J. R. Broadbent, *A History of the Pantomime*, 1961<sup>3</sup>; J. Soubeyran, *Die wortlose Sprache*, 1963; H. Bollmann, *Untersuchungen zur Kunstgattung der Pantomime*, 1968. N.K.

**PANTUN, MALAJSKI** — Malajska pesnička vrsta, raširena na čitavom području današnje Malezije i Indonezije, a poznata pojedinim narodima tog područja i pod drugim imenima (*panton*, *paparikan*, *parekan* itd.). *P.* je sastavljen obično od četiri stiha sa 8 do 10 slogova (najčešće četiri reči) u svakom. Po utvrđenom pravilu, prva dva stiha uspostavljaju glasovnu organizaciju koja se održava u druga dva, a sadrže i nagoveštaj smisla čitave pesme, najobičnije pesničku sliku, koju druga dva stiha tumače ili na drugi način razrešavaju. *P.* je bogat svakovrsnim ponavljanjima, igrama reči, nekad i teško razumljivim simboličkim nagoveštajima. Rimuje obično *abab*, ali su česte i unutarnje rime (ponekad se međusobno rimuju sve reči rimovanih stihova). *P.* potiče iz naroda i izvorno se često improvizovao, pa se po tome ponekad poredi s evropskim pesničkim oblicima vrste → **častuške**. Teme su mu vrlo različite, od ljubavnih i verskih do šaljivo-satiričnih i poučnih. Jedna posebna vrsta

složenog *p.* — *pantun berkait*, ulančeni *p.* — privukla je početkom 19. v. pažnju evropskih pesnika, i to je ono što obično označava naziv *pantun* ili *pantum* (prema fr. *pantoum*) u evropskim književnostima: niz katrena u kome se 2. i 4. stih svake strofe ceo ponavlja, u pravilu nepromenjen, kao 1. i 3. stih iduće strofe, pri čemu broj strofa nije ograničen, a u praksi nekih pesnika poslednji je stih pesme identičan s prvim. Oblik je u francuskoj poeziji privukao V. Igoa (koji objavljuje prozni prevod jednoga malajskog *p.* u zbirci *Les Orientales*, 1829), ali ga posve asimiliraju tek → **parnasovci** — T. Gotje, T. de Banvil, Lekont de Lil. — I u drugim evropskim književnostima *p.* se najobičnije pojavljuje kao deo pesničkog repertoara te škole, shvaćen nekad gotovo kao jedna od onih starih francuskih formi koje parnasovci oživljavaju (a koje i same poznaju slične postupke ponavljanja stihova). Ceni se u toj poetici naročito zbog težine zahteva koje pesniku postavlja — uz opisan raspored stihova u strofe, oni uključuju naročito zahtev da se u svakoj strofi razvijaju dve različite a na neki način suprotstavljene ideje, jedna u prvom a druga u drugom dvostihu — ali u istoj tradiciji (npr. kod Bodlera) postoje i vrlo slobodne upotrebe *p.* U nemačkoj poeziji *p.* se pojavio vrlo rano i nezavisno od francuske upotrebe; po nazivu koji je dobio u Šamisovim pesmama (*In malaischer Form*, 1821), i kod nas se u 19. v. ponekad spominje kao *malajska forma*. U našoj poeziji *p.* je inače vrlo redak, ali mu se poneki pesnik (npr. V. V. Predić) zvena obratiti i u naše doba.

Lit.: Th. de Banville, *Petit traité de versification française*, 1872; В. Жирмунский, *Композиция лирических стихотворений*, 1921; H. Overbeck, »The Malay Pantum«, *Journal of the Royal Asiatic Society, Straits Branch*, 85, 1922; В. Островский, »Пантуны«, *Восточный альманах*, 1, 1957; P. G. Brewster, »Metrical, Stanzaic, and Stylistic Resemblances between Malayan and Western Poetry«, *Revue de littérature comparée*, 1958, 2; G. Altmann, »Phonic Structure of Malay Pantun«, *Archiv Orientalní*, 1963, 31; L. F. Brakel, »Die Volksliteraturen Indonesiens«, *Handbuch der Orientalistik*, III, 3, 1, 1976. R.J. — S.P.

**PAPADIKA** (prema gr. *παλαδική τέχνη*) — Muzički udžbenik i priručnik za pojce u vizantijskoj i slovenskoj liturgijskoj književnosti, sa teorijskim uputstvima i objašnjenjima neumskih znakova, → **neumske notacije**.

Lit.: Д. Стефановић, Црквенословенски превод приручника византијске неумске нотације, *Хиландарски зборник*, 2, 1971. D.B.

**PAPIRUS** (gr. *πάπυρος*) — Najvažniji materijal za pisanje u antičko doba. Proizvođen je u Egiptu od biljke *Cyperus papyrus* (sada izumrle), čija se meka srž rezala na uske trake, koje su se posle u slojevima presovale, lepile u duge trake *p.* spremnog za pisanje. Te trake bile su duge desetak metara, ponekad i mnogo više, a širina im je bila do 40 cm. Najduži danas sačuvani *p.* ima 40 m. Na *p.* se pisalo samo s jedne strane (tzv. anopistografsko pisanje). Gotov *p.* zavijan je u svitak ili rolnu (gr. *κόλλημα*, lat. *rolumen*), što je bio standardan oblik knjige u antičko doba. Proizvodnja *p.* bila je egipatski državni monopol, a u Grčku je počeo intenzivno da se uvozi krajem 7. v. pre n. e. U 2. v. privremeno je prestao eksport egipatskog *p.* zbog čega se sve više upotrebljava → **pergament**. Krajem antike skoro sasvim prestaje industrijska proizvodnja *p.*, pa ga i u Egiptu zamenjuje pergament, iako se *p.* tu upotrebljavao od 2. milenijuma pre n. e. *P.* svici nisu svi bili istog kvaliteta, što je zavisilo od načina proizvodnje. Mogli su služiti kako za najluksuznija izdanja, tako i za obične notese ili »papir« za pakovanje. Tekst je na svicima pisan u → **kolumnama**. Praznine (*marginae*) sa strane i između kolumni ostavljane su već prema štedljivosti pisara i zahtevima kupca. Kasnije je na tim marginama obično ispisivana neka vrsta komentara uz tekst. Reči nisu rastavljane jedna od druge, niti su korišćeni znaci interpunkcije i akcentuacije. Iako veoma bogate u svim antičkim oblastima, zbirke *p.* nisu se mogle očuvati u vlažnoj i promenljivoj klimi. Tako je većina *p.* očuvana u južnom Egiptu (Oksirinh, Fajum), a samo izuzetno na drugim mestima (Herkulaneum u Italiji, Dura-Europos na Eufratu, Nesana u Palestini). U Egiptu je nađena »pored Homerovih epova i književnih tekstova svake vrste, ogromna masa *p.* različite sadržine, od zakona i ugovora do privatnih pisama i školskih zadatka osnovaca. Najstariji nama poznati *p.* potiče iz 4. v. pre n. e., a najmlađi iz 7. v., već posle arapskog osvajanja Egipta. Tekstovi na *p.* pisani su različitim jezicima i pismima.

Lit.: J. G. Winter, *Life and Letters in the Papyrus*, 1943<sup>2</sup>; V. Novak, *Latinska paleografija*, 1952; H. Thierfelder, *Unbekannte antike Welt*, 1963; M. Budimir — M. Flašar, *Pregled rimske književnosti*, 1963; E. G. Turner, *Greek papyri*, 1968; → **knjiga**.

K.M.G.

**PARABAZA** (gr. *παράβασις* — istupanje, izlaženje napred) — Najvažnija horska pesma u staroj gr. komediji (→ **komedija, antička**), ispevana u anapestičkim tetrametrima, → **Hor** je izvodio *p.* u sredini komedije kao celinu

dramaturški odvojenu od radnje. Na početku *p.* hor se oprašta sa glumcima, ostaje sam u → **orhestri** i bez maski se obraća gledaocima. Pevajući ili recitujući hor iznosi mišljenje o politici, religiji itd. *P.* se sastoji od dva glavna dela. U prvom delu horovođa se u ime pesnika obraća publici tražeći njenu pažnju i blagonaklonost za svoju komediju. Za to vreme hor u ritmu marša prolazi pored gledalaca, i to je *p.* u bukvalnom smislu reči. Drugi deo *p.* je sama pesma hora, koja se sastoji iz četiri dela. Posle lirske → **ode**, dolazi recitativna → **epirema** u plesnom trohejskom ritmu, a zatim → **antoda** drugog poluhora i, konačno, → **antepirema** njegovog predvodinika. Svi ovi delovi nisu bili zastupljeni u svakoj *p.*

Lit.: → **Komedija, antička**.

N.K.

**PARABOLA** (gr. *παραβολή* — uspoređivanje, usporedba) — To je najprije pojam za pjesničku figuru u starih rečora i gramatičara, pojmovno prilično neodređen (npr. Ciceron, Kvintilijan). Čak ga i Aristotel definira nejasno, pa se zbog toga dugo pojavljuje pod raznim drugim nazivima (*homoiosis*, → **paradigma** i dr.). Od značenja *p.* kao usporedbe (prispodobne) pojam se razvio u značenje književne vrste koja pomoću kratke, izmišljene i alegorijske priče (→ **alegorija**) donosi uglavnom moralno-didaktički sadržaj. Njezina je unutrašnja struktura uspoređivanje nekakvog životnog zbiljanja s nekom istinom koju autor želi konkretno predstaviti. *P.* se pojavljuje i u stihu i u prozi. Za razliku od → **basne**, koja je sadržajno vezana za svakidašnji život, *p.* se kreće u uzvišenijim moralnim sferama. S basnom je povezana po tome što i jedna i druga polaze od izmišljenoga i kreću prema poučnosti, ali dok u basni djeluju životinje i biljke u *p.* nastupaju ljudi. Basna računa s razumom, *p.* se okreće osjećaju. U prvom je slučaju misao jasna sama po sebi, u drugome često zahtijeva objašnjenje. Tome pridonosi i stil, koji je u *p.* uzvišen, ozbiljan i pun retoričnih sredstava. Porijeklo je *p.* Orijent; najpoznatija je tzv. biblijska *p.*, čiji je izvor *Sveto pismo*, a najznačajniji primjeri *p.* o rasipnome sinu i o sijaču i sjemenu. Iz rimske je književnosti poznata didaktička *p.*, koja uspoređuje odnos između senatora i građana u državi s pomoću slike o želucu i čovjekovim udovima (Menenius Agrippa). Didaktičku je *p.* naročito aktualiziralo prosvjetiteljstvo (npr. G. E. Lessing. *Parabole*, ili priča o tri prstena u drami *Nathan der Weise* — Natan Mudri, III, 7), ali je živjela i na početku 19. v. (J. V. Gete, F. Šiler). Literarno vrijedno ostvarenje

tog tipa jeste i književna praksa B. Brehta (naročito dramatisirana *p. Dobri čovjek iz Sečuana*). Kod F. Kafke pojavljuje se zagonetna *p.* koja ne svršava u pouci nego u njoj dolazi do izražaja određen → **paradoks**. Taj se tip *p.* ne razrješava u jednoj misli, već ostaje višeznačan i ezoteričan, što odgovara vizionarnom piščevom pogledu na zbilju snova. Najnovije je vrijeme stvorilo još apsurdnu *p.* ili antiparabolu, koja se pojavljuje u dramskim djelima tzv. apsurdnog teatra → **drama apsurda**. Pisци toga smjera (S. Beket, H. Pinter, E. Jonesko i dr.) polaze od pretpostavke o potpunoj apsurdnosti svijeta koji se nikako ne može osmisliti s neakvom pozadinom, kao što je to bio slučaj u zagonetne *p.* Na kraju puta ostala je jedino apsolutna zagonetka koja je svoj krajnji oblik našla u literaturi S. Beketa, u kojoj više nema ni riječi (*Čin bez riječi*). U jugoslav. književnostima *p.* ima jednak razvoj kao i u svjetskim relacijama (usp.: Fr. Prešeren, *Orglar*; S. Gregorčič, *V pepelnici noći*; A. Aškerc, *Prva mučenica*; O. Župančič, *Kralj Matjaž*; pesničke parabole Ljubomira Nenadovića ili A. Šenoje).

Lit.: A. Jülicher, *Die Gleichnisreden Jesu*, 1910<sup>2</sup>; J. Günther, *Über das Gleichnis*, 1935; N. Miller, »Moderne Parabeln«, *Akzente*, 1959, 6; L. Mac Neice, *Varieties of Parabel*, 1965. J.P.

**PARADIGMA** (gr. παράδειγμα – primer) – 1. Primer, obrazac. – 2. Elementi (znaci) u seriji (nizu) koji se odlikuju nekim zajedničkim osobinama pa se otuda iz svakog od ovih elemenata mogu asociirati drugi elementi. Supr. → **sintagma**, → **egzempel**.

Lit.: J. Link, *Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe*, 1974. Z.K.

### PARADIGMATIKA → Semiotika

**PARADIGMATSKI ODNOS** – U teoriji teksta odnos između elemenata (znakova) u seriji (nizu) koji se odlikuju zajedničkim osobinama. Polazeći od jednog od ovih znakova lako se mogu asociirati drugi znaci, zbog čega se u slučaju *p. o.* govori i o asocijativnim odnosima. Složen sinhroni sistem sastoji se od mnoštva međusobno ukrštenih paradigmatskih serija.

Lit.: J. Link, *Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe*, 1974. Z.K.

**PARADOKS** (gr. παράδοξος – neočekivan, neobičan) – Termin antiknoga sudskega govorničtva (→ **epideiktika**), u kojemu su Grci razlikovali dvije vrste parnica prema tome s

kolikom se opravdanošću određeno sporno pitanje moglo zastupati pred sudom. Ako o pravu stranke nije moglo biti sumnje, predmet se zvao ἐνδοξος, ako je predmet protivurjeđio pravnom osjećanju, zvao se παράδοξος. Takav je spor stavljao govornika u težak položaj da s pomoću svoje vještine slabiju stranu spora dovede do pobjede. Zbog toga su se u govorničkim školama i vježbama birali upravo takvi izmišljeni slučajevi (παράδοξα) da učenik na njima razvije svoju vještinu. U **epideiktikom govoru p.**-om je trebalo slaviti predmet ili čovjeka nevrjedna slave. U antiknoj → **retorici p.**-om se zove povezivanje takvih pojmova koji u biti protivureče jedni drugima u suvisloj rečenici. U → **aforizmima** iz Kafkine ostavštine nalaze se karakteristični oblici *p.*: »Pravi put ide preko užeta koje nije razapeto u zraku, nego neposredno nad tlom. Čini se da je više udešeno za to da se spotičemo o njega nego da hodamo po njemu« – »Priznanje i laž isto su. Da bi čovjek mogao priznati, laže. To što čovjek jest, ne može izraziti jer to upravo on jest; saopćiti može čovjek samo ono što on nije, dakle laže. Tek u zboru moglo bi biti neke istine.« – Od → **oksimorona** i → **ironije** razlikuje se *p.* time što pojmovi u njemu nisu čiste opreke kao u spomenutim → **figurama**, nego samo neskladni. Z.S.

**PARAESTETIKA** – Estetička učenja čija metoda nije specifično estetička, već pozajmljena iz neke druge naučne oblasti, npr. iz psihologije, sociologije i dr. nauka, tako da su psihologizam, sociologizam i sl. neka vrsta paraestetičkog učenja, koje se bitno ne odnosi na umetničko delo, već na nešto izvan njega. V. i → **spoljašnji pristup književnom delu**.

Lit.: R. Bayer: *Essais sur la méthode en esthétique*, 1953. M.D.

**PARAFRAZA** (gr. παράφρασις od παραφράζω – opisujem, prevodim u drugi izraz) – 1. Termin antičke → **retorike** za opisno iskazivanje, prepričavanje svojim rečima nekog književnog dela, tako da se u novom jezičkom obliku zadrži osnovni smisao originala. *P.* podrazumeva skraćivanje i proširenje teksta, tumačenje i objašnjenje težih mesta, čime se postiže veća jasnost i omogućuje bolje razumevanje. U ovom smislu je već Kvintilijan u *Obučavanju govornika* (I i X glava) dao osnovna pravila za *p.* – 2. Slobodan prevod; prevodenje stihovnog teksta u prozi ili prepevanje iz jednog metričkog oblika u drugi. (Tirius. pesnika savremenika M. Lomonosov, V. Tredjakovski i A. Sumarokov prepevali su

143-ći Davidov psalm u različitim metričkim stopama. L. Kostić, na primer, delove *Ilijade*, napisane u heksametru, prepevao je u desetercu.) Ako se delo u stihu pretvaralo u prozu, trebalo je poetske stilske obrte pretvoriti u prozne, a to se zvalo *interpretacijom*. (Današnje značenje → **interpretacije** sasvim je drukčije.) — 3. U poetskoj terminologiji, *p.* se ponekad upotrebljava, mada pogrešno, kao sinonim za → **perifrazu**.

Lit.: L. R. Gluman, *Phrase and Paraphrase*, 1970; R. Nolan, *Foundations for an adequate criterion of paraphrases*, 1970. S.K—Š.

**PARAGRAF** (gr. παράγραφος — znak uz dramski tekst; παράγραφη — beleška uz rukopis, odeljak) — Osnovna strukturalna jedinica → **kompozicije** u proznom tekstu. Čini je grupa rečenica koje sadrže jednu središnju, glavnu misao, ideju, i koje se bave istim predmetom ili temom; poseban, odelit, izdvojen deo izvesnog teksta koji obavezno počinje novim štampanim — ili pisanim — redom, obrazujući celinu (stav ili stavak, pasus) manje ili više zaokruženog, samostalnog značenja. Prvobitno, *p.* je bio znak kojim su izdvajani i obeležavani horski i umetnuti delovi u tekstu antičkih tragedija i komedija. U današnjoj upotrebi i strukturi *p.* uočavamo da svaki poseduje izvestan *jedinstven* sadržaj (niz rečenica međusobno povezanih, tako da čine novu, širu misaonu i formativnu celinu), da svaki, dakle, čini *koherentnu*, samostalnu i organsku logičku ili narativnu sekvencu u sklopu veće celine u kojoj se nalazi, i da svaki *ističe* prostorno sebe onoliko koliko po svom sadržaju stvarno zaslučuje. Veza između *p.* može biti tako tesno, neposredno uspostavljena da se gotovo neosetno ritmički prelivaju jedan u drugi; ili formiraju relativno zasebne, kompletne sadržajno-intonacione celine u njihovom kontinuiranom nizu i redosledu. Pri tom dužina jedinog *p.* nije omeđena, ali se, zavisno od njegove funkcije i ličnog stila onog ko piše, kreće od jednog stamparskog reda, jedne (kratke) rečenice, preko *p.* od nekoliko redaka, do desetine ili i nešto većeg broja redova, rečenica, pa i stranica. Duži *p.* u nekom pripovedačkom delu su, pretežno, znak dominacije deskriptivno-narativnih elemenata nad dramskim. (Pojedine pripovetke P. Ugrinova, K. Špoljara, S. Ivanića napisane su u jednom jedinom, dugom, ekstenziviranom *p.*) U kraćem *p.* oseća se prisustvo dramske i senzacionalne emfaze: brzo nizanje kratkih *p.* svedoči o intenzitetu i živom tempu raščlanjenog, dramatičnog, atraktivnog pripoveda-

nja. U jednom delu posleoktobarske sovjetske proze, zvane »rezana proza« (koju su pisali V. Ivanov, A. Remizov, V. Šklovski), a i kod nekih naših savremenih pisaca (M. Bulatović, Ant. Isaković) preovlađuje kratak *p.*, mahom u dužini od tri do pet štampanih redaka. Naizmenična kombinacija dužih i kraćih *p.* — oblikovanih brižljivo, reflektuje logičko-sponatani ritam mišljenja i pisanja kojim se ne teži ni za kakvim drugim posebnim efektima sem da se adekvatno realizuje neka pripovedačka, esejistička ili naučna tema i zamisao.

Lit.: D. Živković, *Teorija književnosti sa teorijom pismenosti*, 1981. M.I.B

**PARAKLIS** (gr. παράκλησις) — Vrsta → **službe** sa → **kanonom** molbenog karaktera, posvećenih Hristu, Bogorodici ili svecima; sinonim → **molban**. D.B.

**PARAKLITIK** (gr. παρακλητική) — Vrsta → **osmoglasnika**, u kome se nalaze osmoglasničke službe za svaki dan sedmice, tako da je osmoglasni ciklus (»stolp«) obuhvaćen u celosti.

Lit.: H. G. Beck, *Kirche und theologische Literatur im byzantinischen Reich*, 1959. D.B.

**PARALLELISMUS MEMBRORUM** → **Paralelizam**

**PARALELIZAM** — Termin → **stilistike** za podvrst → **stilske figure** → **ponavljanja**: *p.* zovemo ponavljanje rečeničnih dijelova ili čitavih rečenica, ako nije doslovno, nego pojedini članovi ponavljanja imaju ili jednaku gramatičku strukturu ili jednak smisao. Kao → **izokolon**, t. j. ponavljanje po gramatičkoj strukturi, *p.* se javlja među → **Gorgijanskim figurama**. Takav *p.* ostao je jednim od osnovnih stilskih sredstava i poezije i proze do naših dana, npr. u Nazora: »Pomamni ržu atovi, / Bijesni laju zagari / Tanani zvižde bičević« (*Hajka*) — »...njegova je ohola, jaka duša puna slave i radosti kao šuma lišća, kao more valova, kao nebo zvezda« (*Albus kralj*). — *P.* rečenica po njihovu smislu (tzv. parallelismus membrorum) osnovna je stilska značajka starohebr. poezije, poznata naročito iz → **psalama** kralja Davida. Početak prvoga psalma glasi: »Blago čovjeku koji ne slijedi savjeta opakih, / ne staje na putu grešničkom, / i ne sjeda u zbor podrugljivaca, / već uživa u zakonu Jahvinu, / o zakonu njegovu misli dan i noć« (*Biblija*, Zagreb 1968). Takav je *p.* vrlo čest i u starogermanskoj poeziji. — Stilski efekt *p.* po gramatičkoj strukturi pojačava se

→ **gradacijom** paralelnih njegovih rečeničnih dijelova ili rečenica; isto tako → **antiteza** rečenica, da bi pojačala stilski efekt, često svojim članovima daje oblik *p.* Z.Š

**PARALIPOMENA** (gr. Παραλειπόμενα — ono što je propušteno, izostavljeno) — Naknadni prilozi, dopune i dodaci nekom delu koje se ranije pojavilo. Pre svega se odnosi na biblijske tekstove; u gr. i lat. prevodu *Biblije*, to su *Knjige dnevnika*; P. Jeremije, pseudoepigrafski dodatak (ponekad i kao ostatak Baruhov) sačuvani i u slov. jezicima.

Lit.: B. R. Harris, *The Rest of the Words of Baruch*, 1889; G. Delling, »Jüdische Lehre und Frömmigkeit in den Paralipomena Jeremiae«, *Zeitschrift für die alttestamentliche Wissenschaft*, Beihoff 100, 1967. S.S.

**PARALIPSA** (gr. παράλειψις — propuštanje) → **Pretericija**

**PARALOGIJE** (gr. παραλογή, možda nastalo od παρακαταλογή — promena tona u tragediji, melodramski deo koji se pevao uz muzičku pratnju) — Vrsta narodne gr. pesme, najbliža → **baladi**. *P.* su mnogi istraživači povezali sa → **antičkom tragedijom** kao mogućim izvorom, nalazeći vezu u → **pantomimi** koja se održala i u Vizantiji. Teme *p.*, bez obzira da li ponavljaju neki mit, neki događaj blizak krugu → **akritskih pesama** ili komentarišu savremena zbivanja, skoro su uvek dramski obrađene, često i u dijalogu. Sredinom 19. v., neke *p.* su doživele umetničku dramaturgiju (*Vampir* A. Eftaliotisa, prema *p.* »O mrtvom bratu«). Veza *p.* sa antičkim mitovima (povratak mrtvog, kao u priči o Alkesti, ljubav za brata, kao u *Antigoni*, otac kome podmeću jelo od sopstvenog deteta, kao u pričama o Tjestu ili Tantalu) i istovremeno sa kompleksom motiva evropske narodne balade, bila je za mnoge ispitivače dokaz o kontinuitetu stare tradicije. Dok se jedan tematski krug *p.* povezivao sa indoevropskim i mediteranskim kozmogonijskim mitovima, drugi se krug direktno nadovezivao na balade ostalih balkanskih naroda, posebno srp. i alb., kao npr. *p.* o kumi koja postaje nevesta, ili o građenju mosta kod Arte. *P.* su pisane u različitim metrima i stihovima; za vreme tur. vladavine neke su i štampane po gradovima, te su poznati i pojedini autori: Stavrinou, Matija Mireon, Palamidis. Današnji istoričari gr. književnosti smatraju da *p.* zauzimaju posebno mesto u narodnoj književnosti, jer povezuju antičku i narodnu tradiciju; sa druge

strane, *p.* predstavljaju stapanje pisane vizant. i usmene književnosti, i originalnu mešavinu nekoliko epskih i lirskih žanrova. U modernoj gr. lirici *p.* su imale ogroman uticaj, slično uticaju narodne balade na umetničku u doba evropskog → **romantizma**.

Lit.: C. Th. Dimaras, *A History of Modern Greek Literature*, 1974; G. A. Megas, *Die Ballade von der Arta-Brücke. Eine Vergleichende Untersuchung*, 1976. S.S.

**PARAMITIJA** (gr. παραμυθία — ohrabrenje, opomena) — Vrsta → **parabole**. Poučna pesma u stihu ili prozi koja za osnovu uzima neki događaj iz → **mitova** i tumači ga kao višu etičku istinu. S.I.P.

**PARAPSIHOLOGIJA** (prema gr. παρά — pored, protiv i ψυχή — duša) — Učenje o onim manifestacijama duševnog života koje je prirodna psihologija dužna da objasni, ali to ipak ne čini, jer ih navodno izazivaju dosada nepoznate duševne sile i potiču iz nesvesnih čovekovih moći. Ova tobožnja nauka obuhvata različite spiritističke pojave vidovitosti, telepatije, kriptestezijske, prekognicije i sl. U *p.* spadaju dakle i okultne pojave. → **Okultizam**.

Lit.: T. K. Oesterreich: *Grundbegriffe der Parapsychologie*, 1931<sup>2</sup>; J. B. Rhine: *The Newland of Psyche*, 1936; H. Driesch: *Parapsychologie*, 1943<sup>2</sup>; R. Tischner: *Geschichte der Parapsychologie*, 1960. M.D.

**PARATAKSA** (gr. παράταξις — redanje, nizanje) — Termin antičke gramatike za nezavisan odnos između pojedinih rečenica. U → **stilistici** niz rečenica koje se međusobno nalaze u nezavisnom odnosu (supr. → **hipotaksa**). Ove rečenice mogu biti vezane nezavisnim veznici, ponekad u obliku → **polisindetona**, ili bez veznika, u obliku → **asindetona**. I jednim i drugim načinom postižu se posebni umetnički efekti. Polisindetonska *p.* naročito je česta u poeziji, dok se asindetonska najčešće nalazi u modernoj prozi, koja neguje sažet i jezgrovit stil. M.D.

**PARATRAGEDIJA** (prema gr. παρατραγωδία — izigravam tragiku) — Termin koji označava svako → **parodiranje** tragičkog patosa, stila, i sl. Odnosi se pre svega na starogr. tragediju, koju je već njen suvremenik, komediograf Aristofan, obilato iskorišćavao za komičke efekte. Na meti mu je bio naročito tragičar Euripid, pa u Aristofanovim komedijama ima parodiranja njegovog stila i u dramaturgiji komedije, i u odlomcima koji

zaista jesu ili su navodno Euripidovi, pa i u preuzimanju tragičkih metara i stila. Tzv. »srednja« i »nova« komedija znatno su bliže tragediji, i to upravo Euripidovoj, čak se nekim komedijama daje ime »komodotragedija«. Postupku *p.* pribegavalo se u → **hilaro-tragediji**, u → **flijačkoj lakrdiji** i u → **mimu**.

S.S.

**PARENESIS** (gr. παραινέσις — pouka) — Oblik didaktičkog govora ili propovedi sa temom moralne pouke, u cilju podsticanja na pokajanje i duhovnog preobražaja. Posebno, naziv knjige sa poukama vizantijsko-sirijskog pesnika Jeffrema Sirima (4. v.), poznate i u slovenskim rukopisima srednjeg veka. D.B.

**PARENJE** (gr. παροινία [μέλη] — »[pesme] uz vino«) — U antičkoj gr. književnosti rede upotrebljavani naziv za vinske pesme. Kao autori *p.* spominju se pesnikinja Praksila iz Sikiona (sredina 5. v. st. e.), koja je, prema antičkim svedočanstvima, sastavljala i → **ditirambe** (dakle, pesme vezane najviše za kult Dionisa), i aulet Batalos (4. v. st. e.), poslovični primer za život u mekuštvu i razuzdanosti. Ovo, međutim, nije dovoljna potvrda za pretpostavku da antički termin *p.* obeležava naročitu vrstu vinskih pesama neposredno zavisnih od Dionisovog kulta i naglašeno »bakičkog« tona i sadržine. Nekoliko sačuvanih stihova iz *p.* pripisivanih Praksili ne razlikuju se, ni tematski, ni jezički, od (atičkih) → **skoliona**.

Lit.: W. Aly, *PWRE* XXII, 2, 1954; A. Lesky, *Geschichte der Griechischen Literatur*, 1963<sup>2</sup>; M. H. Бурић, *Историја хеленске књижевности*, 1972<sup>2</sup>. M.F.

**PARENTEZA** (gr. παρένθεσις — umetanje, lat. *intercalatio, interpositio*) — Termin antičke → **retorike** za → **stilsku figuru** kojom se razdvaja jedna rečenica time što se u nju umeće druga rečenica s njom sintaksički nepovezana. *P.* se odvaja i s jedne i s druge strane crticama ili se stavlja u zagradu.

Lit.: D. Schwyzer, *Die Parenthese im engem und im weitern Sinne*, 1939. S.S.

**PARIMIJE** (gr. παροιμία — priča, poslovice) — Proročki i poučni biblijski tekstovi *Starog zaveta* u proznom ili pesničkom obliku, u liturgijskim odeljcima koji se po utvrđenom pravilu → **tipika** čitaju na bogoslužjenju, a po sadržini se posredno ili neposredno odnose na određeni praznik. Knjiga u kojoj se nalaze *p.* zove se *parimejnik*. U upotrebi je bio uglavnom do 14. v. zaključno, a samo izuzetno i do 16. v.

Lit.: Б. Стипчевић, »О српским паримејницима«, *Симпозиум 1100-годишнина од смрти на Кирил Солунски*, II, 1970. D.B.

**PARISILABIČAN** (fr. *parisyllabique* — jednako-složan; parnosložan) — 1. U fr. → **silabičkoj versifikaciji** stihovi sa parnim brojem slogova (*vers pairs*), koje su predstavnici teorije alteriranja slogova smatrali mešavinom jamba i anapesta. Osnovni francuski stihovi su *p.* Up. → **parnosložan** u srphrv. → **silabičko-tonskoj versifikaciji**. — 2. Retko sinonim za → **izosilabičan**. Ž.R.

**PARMAK-HESABI** (tur. *parmakhesabi* — računanje na prste) — Tur. narodna metrika, koja počiva na broju slogova, a koristi se cezurom i asonancnom. Ova silabička versifikacija obuhvata tri osnovna stihovna oblika: od jedanaest slogova, cezurom raščlanjenih na članke od 4+4+3 ili 6+5 slogova; od osam slogova, sa cezurom u sredini stiha (4+4) ili bez cezure, i treći, koji se upotrebljava skoro isključivo u narodnoj poeziji verski inspirisanoj, od sedam slogova, sa cezurom (4+3) ili bez nje. Kroz ceo klasični period tur. književnosti, ova silabička narodna metrika živela je u senci arapsko-persijske metrike (→ **aruz**) koja je vladala umetničkom poezijom, i tek posle pobeде nacionalnog pravca u književnosti afirmisala se i u umetničkoj poeziji.

Lit.: E. Saussey, *Littérature populaire turque*, 1936; T. Gandjei, »Überblick über den vor- und frühislamischen türkischen Versbau«, *Der Islam*, 1957; M. K. Хатраев, *Основы тюркского стихосложения*, 1973; *Philologiae Turicae Fundamenta*, II, 1964; З. А. Ахметов, *Казанское стихосложение*, 1964; M. Đukanović, *Kroz tursku narodnu poeziju*, 1969; В. М. Жирмунский, *Тюркский героический эпос*, 1974. M.Đu.

## PARNA RIMA → Rima

**PARNAS** (gr. Παρνασσός) — Brdo u Fokidi, koje su stari Grci posvetili Apolonu i → **muzama**, njegovim pratiljama. U podnožju *P.* se nalaze Delfi i izvor Kastalija. Budući da je *P.* boravište boga umetnosti i muza, ovaj pojam metaforički često označava pesništvo, pesničko nadahnuće: »popeti se na *P.*«, »biti miljenik *P.*«. S.V.

**PARNASOVCI** — Grupa fr. pesnika koji su saradivali u zajedničkim zbirka pesama, objavljenim pod naslovom *Savremeni Parnas* (*Le Parnasse contemporain*) 1866, 1869. i 1876. *P.* u užem smislu jesu pesnici koji su stvarali svoju poeziju u duhu estetičkih shva-

tanja T. Gotjea, T. de Banvila, Lekonta de Lila, a djelom i Š. Bodelera. Poetike *p.* su različite, u ponečemu oprečne, tako da se ne bi moglo govoriti o pravoj pesničkoj školi, okupljenoj oko jednog zajedničkog manifesta, ali su im u nizu bitnih pitanja ideje veoma srodne. Pre svega, svi preziru gomilu, njenu prozaičnost i vulgarnost, i u umetnosti vide cilj svoga postojanja, mogućnost da se iz monotonije, prljavosti i besmisla svakodnevnog života pobegne u lepšu, čistiju i uzvišeniju stvarnost. Nastavljajući i razvijajući dalje tendencije → **umetnosti radi umetnosti**, *p.* odlučno ustaju protiv svih vidova utilitarnosti u poeziji i najdublje veruju da umetnost nema i ne sme imati drugih ciljeva osim sebe same. L. Dierks izražava stav svih *p.*: »Svaka pesma, svako shvatanje poezije koje, u želji da dokaže bilo šta, ne teži isključivo lepoti, ima malo izgleda da je dostigne. Lepa pesma može sadržati moralnu pouku. Ali tada je ta pesma lepa uprkos pouci, a ne zbog nje.« I malo dalje: »Načelo poezije je striktno i jednostavno ljudska težnja ka višoj lepoti, a izraz toga načela je u oduševljenju, uzbuđenju duše – oduševljenju koje je potpuno nezavisno od strasti, koja je opijenost sreća, i od istine, koja je hrana razuma.« No, još je Gotje, u čuvenoj programskoj poemi *Umetnost (L'Art) 1857*, zastupao ideje koje će prihvatiti svi *p.*, tvrdeći da lepota pesme zavisi od forme čije savršenstvo mora biti teško ostvarljivo. Kao što vajar treba da mekoj glini pretpostavi mermer i bronzu, a slikar različenom akvarelu pečeni emalj, tako i pesnik treba da u strogoj formi teških lirskih rodova ostvaruje skladnu lepotu, jasnih i čistih linija. Statue i medalje nadživljuju gradove i vladare čije likove predstavljaju; i bogovi umiru, samo je umetnost večita. Pesniku služi za ugled likovni umetnik, koji mukotrpno savlađuje tvrđinu materijala iz koga izvlači umetničko delo, ali valjani stihovi su trajniji od svega. Svi *p.*, u manjem ili većem stepenu, izbegavaju lične ispovedi, poeziju intimnih osećanja ili veličkih ljudskih i socijalnih uzbuđenja, subjektivno doživljenih, koja su tako karakteristična za romantičare. *P.* znatno više privlači hladniji, objektivniji odnos prema spolnom svetlu. prema čarima egzotične prirode ili velikim temama iz istorije i mitologije. Najčistije vidove parnasovske poezije nalazimo kod Heredije, koji je pisao isključivo besprekorno pravilne sonete, trudeći se da i najopširnije teme tananim brušenjem svede na tesne okvire ovoga roda. Ipak, njegova poezija, kao i poezija ostalih *p.*, više se odlikuje lepotom forme, dovedene do savr-

šenstva, nego snagom i uzbuđljivošću poetskog izraza. *P.* su nesumnjivo veoma doprinele razvoju stiha i usavršavanju lirskih oblika, ali su se svojim estetičkim shvatanjima više vraćali, i to na jedan akademski način, nekim načelima poetike → **klasicizma** nego što su krčili nove puteve i otvarali nove horizonte. U tom smislu doprinos sledeće generacije simbolista (→ **simbolizam**), od kojih su mnogi počeli kao *p.*, biće neosporno neuporedivo veći.

Lit.: B. Поповић, »Хоче Марија де Хередија«, *Олиги из књижевности и уметности*, I, 1914; M. G. Rudlen, *Parnassiens, symbolistes et décadents, esquisse historique*, 1938; A. Schaffer, *The genres of Parnassian poetry, a study of Parnassian minors*, 1944; P. Martino, *Parnasse et symbolisme*, 1954<sup>3</sup>; A. Racot, *Les Parnassiens*, 1968; V. Košutić, *Parnasovci i simbolisti u Srba*, 1962. S.V.

**PARNOSLOŽAN** — 1. U srphrv. versifikaciji stihovi sa parnim brojem slogova (najčešće 6, 8, 10, 12). Mogu da budu → **troheji** ili → **jambi**. Up. → **parisilabičan** u fr. → **silabičkoj versifikaciji**. — 2. U srphrv. versifikaciji → **polustihovi** ili »članci« sa parnim brojem slogova, tj. sa → **cezurom** iza četvrtog, šestog, osmog i dvanaestog sloga. Stihovi sa takvom cezurom po pravilu su troheji. — 3. → **Akcnatske celine** sa parnim brojem slogova (2, 4, 6). One su u srphrv. troheju znatno frekventnije od → **neparnosložnih** jedinica (1, 3, 5 slogova), što nije slučaj sa jambom. Ž.R.

**PARODIJA** (gr. παρῳδία — suprotna pesma) — Pesma ispevana na neku drugu pesmu ili protiv nje, tj. komična, podrugljiva imitacija ozbiljne pesme; sastav u → **stihu** ili → **prozi** u kome se karakteristične, najtipičnije osobine izraza i jezika jednog pisca ili jednog dela, zatim osobine neke književne vrste, stil epohe svesno naglašenim, hiperboličnim karikiranjem imitiraju tako da postanu smešne. Razvija se naročito u prelomnim momentima kulturnog i književnog života, kad stariji pisci izvrgavaju ruglu »novotarije« mladih generacija, ili kad mladi pisci ismevaju arhaičnosti i konzervativizam starijih. — Aristotel u delu *O pesničkoj umetnosti* kao rodonačelnika *p.* pominje Hegemona, »koji je prvi pevao parodije«, autora *Gigantomahije*, mada je od nje starija *Batrahomihija* ili *Boj žaba i miševa*, pripisivana Hiponaksu iz Efesa, pa čak i Homeru, kao i spev *Matrona*, koji u homerovskom stihu peva o tanjirima sa jedne atinske gozbe. No najveći grčki parodist bio je Aristofan, koji je imitirao Eshila i, sa još većim uspehom, Euripida, parodirajući ne samo njegov jezik nego i duh, način mišljenja, učinivši



*p.* autonomnom i efektom književnom formom. Rimska književnost, međutim, nije dala izrazita dela u obliku *p.*, premda su bile poznate, na primer, *p.* testamena, koji će potom, kao i epitafi, delovi Biblije, crkvena liturgija i dr., biti parodirani i u sr. v. U samom osvitu novije evr. literature javlja se *Don Kihot* kao *p.* viteških romana (mada je to Servantesovo delo značajnije kao mešavina tragičkih i komičkih elemenata, nego po svojim parodičnim svojstvima). Sa intenzivnijim razvitkom romana, i književnog mišljenja uopšte, pojavljuju se odmah i *p.* romana kao »visokog« žanra (*Tristram Šendi* L. Sterna ili kod nas satirični *Roman bez romana* J. Sterije Popovića), a žrtve parodista bili su i S. Ričardson, J. V. Gete i drugi, kao i druge književne vrste ili cela književna razdoblja jedne nacionalne književnosti. Tako R. Petrović u *Burlesci Gospodina Peruna, Boga Groma* pokušava, delimično, da parodira srp. realističku seosku književnost, dok je S. Vinaver u svojoj *Pantologiji novije jugoslovenske pelen-girike* i u *Alajbegovoj slami* parodirao narodnu poeziju i prozu i gotovo sve znatnije pisce i dela novije i savremene srpske i hrv. književnosti. Moguće je razlikovati tri načina parodiranja, tri postupka: (1) *verbalni*, koji promenom pojedinih reči postiže efekat trivijalizacije ili karikiranja datog predmeta; zatim (2) *komičnim* i *ironičnim* imitiranjem stila, jezika, stvaralačkog metoda ili manira jednog pisca i (3) *tematsko parodiranje*, koje u svojoj transpoziciji obuhvata temu datog dela, kao i njegovu formu, izrazitije, sa oštrijim, satiričnim akcentima, kao svojevrсна pesnička kritika pesničkog (književnog) dela. Otud je, dalje, tipološki moguće podeliti *p.* na *humorističnu*, koja se prema originalu odnosi dobronamerno, i *satiričnu*, koja se idejno-estetskoj suštini i strukturi originala oštro i radikalno suprotstavlja, dovodeći ga katkad do apsurda. *P.* tako u osnovi postaje neka vrsta kritike ne samo pisaca, knjiga ili književnih navika, kriterijuma i shvatanja koja se parodiraju nego i širih područja kulturnog i javnog života. *P.* to postiže humorističnim ili satiričnim otkrivanjem motivacijskog sistema nekog dela, žanra ili čitavog književnog smera, ukazujući tako na automatizam i shematizam određenih književnih postupaka. Na taj način *p.* često ostvaruje značajne inovacije u stihu, kreirajući novu književnu orijentaciju i nove stvaralačke postupke.

Lit.: D. Živković, *Teorija književnosti*, 1958; M. Bahtin, *Problemi poetike Dostojevskog*, 1967; N. Frye, *Anatomija kritike* (prev.), 1979; J. Brukner —

Filip, *Veći poetički slovnici*, 1968; K. Krejči, *Heroikomika v básnictví Slovany*, 1964; S. Koljević, *Humor i mit*, 1968; E. Kris, *Psihoanalitička istraživanja u umetnosti*, 1970; Б. В. Томашевски, *Теорија књижевности*, 1972. (prev.); M. Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i kultura srednjeg veka i renesanse*, 1980 (prev.); T. Verweyen, *Eine Theorie der Parodie*, 1973; S. L. Gilman, *The Parodic Sermon*, 1974; M. A. Rosc, *Die Parodie*, 1976; W. Freund, *Zur Theorie und Rezeption der Parodie*, 1977; W. Karrer, *Parodie. Travestie, Pastiche*, 1977. M.I.B.

**PARODOS** (gr. *πάροδος* — ulazak). — 1. U antičkom pozorištu prolazi između gledalaca i scene koji su vodili u → **orhestru**. — 2. U klasičnom grčkom pozorištu ulazna pesma hora koja se peva pri ulasku u orhestru. Aristotel je definiše kao prvi celoviti govor hora. Po njemu, to je celina koja se i peva i recituje, a izvode je i → **korifej** i horeuti. Ovakav *p.* se nalazi već u arhajskoj drami *Moliteljice*. U početku je *p.* obično sastavljen iz dva dela: anapestične koračnice, kojom počinje tragedija (u Eshilovim dramama i Sofoklovom *Ajantu*) i melskog završetka. *P.* ima četiri pravilna dela: → **oda**, → **antoda**, → **epirema** i → **antepirema**. Tokom vremena *p.* se menja od arhaične horske pesme (kod Eshila), koja u lirskom obliku ponavlja → **prolog**, do dramskog tipa, koji uz učešće glumaca uvodi nove elemente u dramu, uslovljava i započinje radnju (*Hekuba*). Postoje razne vrste *p.*, neke izgovara hor obaveštavajući publiku o sudbini ličnosti, drugi opisuju scenu i mesto radnje itd. Ništa se ne zna o *p.* posle Euripida. Ponovo se javlja, izveštačen i uslovljen potrebama imitacije gr. uzora, u Senekininim dramama. — Supr. → **eksodos**.

Lit.: → **Tragedija, antička**.

St.P.

**PARONOMAZIJA** (gr. *παρονομασία* — nazivanje po sličnosti (zvučnoj), lat. *anominatio*) — Termin antičke → **retorike** za → **stilsku figuru** kojom se dovode u vezu reči po zvučnoj srodnosti. Ona uključuje i novovekovnu → **igru rečima**, ali je širi pojam od nje, jer obuhvata i slučajeve kad se reči dovode u vezu samo zbog efekta zvučnosti. *P.* je vezana za intelektualni, cizelirani prozni izraz, čije je glavno oružje duhovitost. Uživanje u igri zvučnosti reči sačuvalo je *p.* živom do danas, naročito u obliku *igre rečima*; a i postantička → **rima** (up. → **homojoteleuton**) nije drugo do oblik *p.* Primeri: dodavanje prefiksa — »Što ga brani, kad ga ne odbrani?« (P. P. Njegoš, *Gorski vijenac*, 30); čisto sazvučje — »Šta me seca / sa meseca« (L. Kostić, *Sablja i Kruna*);

upotreba reči u fleksiji — »Te bi Srbin danas Srbom bio« (*Gorski vijenac*, 220).

Z.Š.—S.S.

**PARS PRO TOTO**, lat. (deo umesto celine) — Oblik → **sinegdobe**, uzimanje jednog obeležja ili dela kao zamene za celinu: »a dok bješe vojvoda Mirko, / mi Turčina nigdje ne čujasmo« (*Margita djevojka i Rajko vojvoda*, 11—12); »konjske noge poljem odmakoš«.

S.S.

**PARTENIJA** (gr. παρθένειον od παρθένος — devica, devojka) — Starogr. → **horska pesma**, polu-religiozne, polu-svetovne sadržine, koju je uz ples izvodio hor devojaka. Pevana na svetkovinama u čast bogova, ona je istovremeno isticala vrline i lepotu devojaka od kojih je sastavljen hor. Pesnik, koji bi i sam ponekad otpevao poneki stih pesme, pratio je hor na kitari, a devojke su pevale čas zajedno, čas naizmenično. *P.* su se najčešće izvodile u Sparti, a najveću slavu stekle su Alkmanove *p.* Sastavljali su ih, između ostalih, Pindar, Simond i Bakhlid.

Lit.: → **Horska lirika**.

S.K—Š.

**PARTIJNOST KNJIŽEVNOSTI** — Termin sovjetske estetike kojim se obično definiše spremnost pisca da sa izgrađenih idejnih pozicija prilazi pojavama stvarnosti i ocenjuje ih, služeći interesima određene klase i, uže, partije. Princip *p. k.* je prvi istakao V. Lenjin u radu *Partijska organizacija i partijska književnost* (1905), ali se dugo smatralo da se on ne odnosi na umetničku književnost (stavovi N. Krupske i Đ. Lukača), pa se u praksi 20-ih i 30-ih godina realizovao uglavnom kao tendencija partije i njenih organa da usmerava književni proces, a ne i da utiče na njega. Tek u drugoj polovini 40-ih godina, posle Odluke CK partije o časopisima *Zvezda* i *Lenjingrad* (1946), princip *p. k.* je postao jedan od osnovnih postulata teorije → **socijalističkog realizma**, napoređo s principima → **idejnosti**, → **narodnosti** i klasnog karaktera književnosti. Konačna definicija *p. k.* još nije izvedena; neki teoretičari posmatraju termin kao opšteideološku tendenciju i vezuju ga za umetnost svih epoha, dok su drugi skloni da princip *p. k.* primenjuju samo na umetnost epoha produbljenih klasnih protivrečnosti, uz to kao otvorenu i svesnu povezanost stvaraoaca sa ideologijom određene klase.

M.J.

**PARTIZANSKE PESME** — Pesme ispevane na tematiku partizanske borbe ili od boraca partizana. U ovom pogledu postoji stara

tradicija, a elemente partizanske pesme nalazimo već u poeziji antike, u indijskom nacionalnom epu *Mahabharata*, ona je u osnovi svake umetničke artikulacije osećanja nepokorenog borca iz naroda koga je tudinac pregazio i pokorio. U engleskoj književnosti, na primer, priličan broj umetnički vrednih balada mogao bi se uvrstiti u partizanske pesme, među njima su najpopularnije o narodnom junaku Robinu Hudu. Primere partizanskih pesama nalazimo takoder u francuskom oslobodilačkom, partizanskom ratu protiv pruske okupacije 1870/71. Za vreme drugog svetskog rata nastaje bogata književnost otpora fašističkom okupatoru. Najznačajniju pesmu francuskih partizana ispevao je 1942. Pol Elijar (*Sloboda*). Svoj prilog ovoj vrsti književnosti dali su takoder Luj Aragon, Rože Vajal, Žan Žak Bernar i mnogi drugi. Sovjetske partizanske pesme za vreme drugog svetskog rata nalazile su velikim delom svoj uzor u pesmama o Čapajevu. Jednu od najpoznatijih sovjetskih partizanskih pesama ispevao je beloruski pesnik Janko Kupala (Za sjošter, za bratev milih...). U našim književnostima partizanske pesme nalazile su veliko vrelo inspiracija u delu i izrazu narodne pesme, pa je često i nemoguće odrediti granicu između partizanske i narodne pesme. Partizanska i ujedno revolucionarna pesma odjeknula je zajedno s prvom ustaničkom puškom širom svih krajeva Jugoslavije. Ispevana u duhu naroda, nošena njegovim gnevom i poletom, ona se širila iz odreda u odred i imala ogromno dejstvo u moralnom uzdizanju naroda. Godine 1941. Srbijom se razlegla pesma »Podigla se cela Srbadija«, a u Hrvatskoj »Ustaj Matija Ivaniću« i »Pesma o Matiji Gupcu«. Crnogorci su polazili u borbu sa pesmom »Listaj goroc«, u Bosni se pevala »Romanijo visokoga visa« i »Oj Kozaro, goro razlistana«. Najpopularnije slovenačke partizanske pesme postale su »Nabrusimo kose« i »Hej, tovariši«. U Makedoniji »Ajzete braća« i »A bre, Makedonče«. Za razliku od starije narodne poezije, koja je epskog karaktera, narodne pesme o partizanskoj epopeji imaju pretežno lirsko obeležje, zato što su nastale trenutno, na mestu zbudljivih događaja, pa je, mada se peva o motivima epohalnog zbivanja, nedostajalo vremena za široku epsku raspevanost. No upravo zbog spontanog lirskog obeležja njihovo je umetničko svedočanstvo o vremenu, događaju, liku o kojima pevaju izvornije i izrazitije, a njihov učinak neposredniji i delotvorniji. Ova poezija peva o nečoveštvu okupatora, ustaša i četnika, o spaljenim selima, o narodu izmrcvarenom.

odvođenom u logore smrti i ubijanom na sve nesmislice načine, ali nikad pokorenim. Uz partizanske pesme ispevane od nepoznatih narodnih pevača, nikle su partizanske pesme i naših poznatih pesnika Otona Župančiča, Vladimira Nazora i drugih. U velikom broju tih pesama središna ličnost je Tito.

Lit.: M. Bošković—Stulli, *Petokrako, zato si crvena*, Narodne pesme iz ustanka, 1959; Ista, *Narodna poezija naše NOB kao problem savremenog folklornog stvaralaštva*; SAN: Zbornik radova 68, 1960; M. Bandić, *Cvet i steg: Književnost NOB*, 1975. Z.K.

**PASATIZAM** — Mentalitet koji karakteriše okrenutost prošlosti, koji susrećemo u književnom radu i književnoj teoriji, ali i u čitalačkoj publici; duhovno držanje što zazire od aktualnih i budućih stanja stvari, pa u prošlosti vidi »zlatni vek« ljudskog postojanja i sl. P. izvire iz restaurativnih ideologija, nošen reakcionarnim društvenim silama, upravljen protiv svakog oblika revolucionarne akcije u kulturnom i socijalnom životu. U istoriji evropskog mišljenja Platonova metafizika predstavlja najpregnantniji izražaj takvog mentaliteta. → **Tradicionalizam**. M.D.

**PASHALIJA** (gr. πασχαλίον) — 1. Metod izračunavanja datuma pokretnih praznika (Pashe = Uskrsa i dr.). — 2. Tablice na osnovu kojih se izračunava datum Uskrsa i drugih pokretnih praznika; čest dodatak u raznim rukopisnim knjigama, kao npr. → **psaltiru**. Autor ovih tablica je prvobitno Jovan Dama-skin (8. v.).

Lit.: H. G. Beck, *Kirche und theologische Literatur im byzantinischen Reich*, 1959, 485. D.B.

**PASIJAJA** (lat. *passio* — patnja) — Obično, prikazanje ili muzička drama sa opisom muka i stradanja Hristovih. Još u starom Egiptu, u 2. mileniju p. n. e., prikazivane su *pasionske igre*, u kojima se opisivao život i dela Ozirisa. Doenije, u zemljama islama, igrane su po deset dana u vreme meseca muharana. U Persiji su bile popularne pod imenom *ta ziya*. U hrišćanskim zemljama, u kasnom srednjem v., *p.* su najčešći oblici duhovnih drama (→ **rappresentazione sacra**) koje nastavljaju tradiciju *uskršnjih igara* (→ **pasionska igra**), ali uz unošenje priča iz Hristovog života. U početku, *p.* se izvode u crkvi, uz liturgiju, na Uskrs. Doenije se izvode, po nekoliko dana, na trgovima za vreme → **pokladnih igara**. Radi naravoučenja gledalaca u igru su ubacivane šaljive, lakrdijaške scene nadmetanja između anđela i đavola. Pod uticajem → **reformacije**,

krajem 16. v., ove igre nestaju. Održale su se, a i danas se prikazuju, u bavarskom gradu Oberammergau.

Lit.: L. Kretzenbacher, *Passionsbrauch und Christi-Leidenspiel in den Südost-Alpenländern*, 1952; A. Grünberg, *Das religiöse Drama des Mittelalters*, 1966; S. Sticca, *The Origins and Development of the Latin Passion Play*, 1969. S.L.P.

**PASIONSKA IGRA** (lat. *passio*, fr. *passion* — muke, patnje, stradanja) — Religiozna drama u kojoj se prikazuju stradanja i smrt Hristova. Vodi poreklo iz crkvenih obreda vezanih za uskršnje praznike. Od 14. v. izvodi se javno na trgovima u okviru »uskršnjih igara«, u kojima učestvuju građani, studenti i glumci, i koje traju nekoliko dana. Posle reformacije *pasionske igre* postale su ponovo popularne u Švajcarskoj, Nemačkoj i Austriji, pa se tradicija nastavlja tokom celog 16. v. I danas su poznate takve igre u Bavarskom selu Oberammergau. → **Crkvena prikazanja**, → **pasija**. Lit.: → **Crkvena prikazanja**. P.L.

**PASKVILA** (ital. *pasquillo* — pogrdan spis) — Pogrdan, podrugljiv anonimni spis upućen nekome; kleveta u slici ili reči. Ime joj je nastalo 1501. g. kada je u palati kardinala Karafa u Rimu postavljena okrnjena antička skulptura kojoj su šaljivi Rimljani nadenuli ime krojača (ili učitelja) iz susedstva: Paskvino — deminutiv Paskvilo, (tek u 19. v. ustanovljeno je da predstavlja Menelaja koji izvlači Patrokla iz bitke). Na statuu su kačili zajedljive satire i epigrame, koje su uskoro takođe prozvali *p.*

Lit.: K. Sileuzi, *Pasquino. Quattro secoli di satira romana*, 1968. H.P.

**PASO** (šp. *paso* — pristup) — 1. Prvobitno, u Španiji, oznaka za prikazanje Hristovih stradanja. — 2. Od 16. v., kratak komičan prizor obično izvođen kao → **medučin** → **komedije** i → **farse**. Sva komika *p.* počiva na karakterizaciji likova, koji su po pravilu ljudi iz naroda i govore sočnim, narodskim jezikom. *P.* vremenom postaje samostalna dramska vrsta, ali zadržava ova prvobitna obeležja. Najpoznatiji pisac *p.* bio je L. Rueda (16. v.).

Lit.: → **Jednočinka**. T.V.

**PASTIRSKA DRAMA, PASTORALA** (ital. *dramma pastorale*) — Dramski oblik nastao u 16. v. u Italiji. Iz jednostavne sheme *dijaloške (auličke)* → **ekloge**, sa pastirskim i mitološkim prizorima, razvila se mnogo složenija pastirska priča (*favola pastorale*), koja je, kao i ekloga, iskazivala knjišku težnju za pastirskim idilič-

nim svetom, koji se suprotstavlja životu na dvoru. Kontaminirajući vitalne elemente → **tragedije** i → **komedije** prve polovine 16. v., ona je u odnosu na dijalogisanu eklogu imala složeniju strukturu i dosledniji dramski zaplet; usvojila je podelu na pet činova, slobodni jedanaesterac ili jedanaesterac izmešan sa sedmercem (za dijaloške partije), sa horovima u drukčijem metru. Njene najčešće teme su: svemoć ljubavi, povratak proleća, radost poljskog života, zadovoljstva lova, zlatno doba. U njoj su našle odjeka suštinske vrednosti renesansnog doba: uznošenje Prirode, priklanjanje zadovoljstvima ovoga sveta, poimanje ljubavi kao univerzalne pokretačke snage koja vlada svetom. Radnja se odvija u idiličnom, arkadijskom ambijentu, a ličnosti su prurušeni pastiri i pastirice koji treba da budu simbol pravog života i reda, suprotstavljeni lažnom redu mondenskog života. Pastoralna drama odražava novi ukus dvorske klase i odgovara njenom idealu umetničkog dela, čiji je cilj prevashodno hedonistički. Različite tačke razvoja ovoga dramskog roda vide se u *Tirsi* (1506) B. Kastiljonea, *Egle* (1545) Đ. B. Čincija, *Il Sacrificio (Žrtva)* (1555) A. Bekarija i u dvema remek-delima evropske književnosti, *Aminti* (1573) T. Tasa i *Vernom pastiru (Pastor fido)* (1590) Đ. B. Gvarinija. Tasova *Aminta* postala je simbol umetničkog savršenstva i najuzvišeniji i najpotpuniji izraz idiličnog i hedonističkog ideala druge polovine 16. v. Veoma veliki uspeh imao je i *Verni pastir* Gvarinijev, koji je, naglašavajući komično-realističnu stranu u svojoj drami, smatrao da je stvorio novi književni rod → **tragikomediju**, za koju je ustanovljavao i poetiku i dramska pravila. Ovo je izazvalo oštre polemike od strane aristotelovaca, koji su, ne našavši ovaj rod u Aristotelovoj *Poetici*, osporavali njegovu legitimnost. Braneci se od napada najžešćeg među njima, Đ. de Noresa, Gvarini je tvrdio da kao što u prirodi postoje mešani rodovi, tako i u književnosti mogu biti spojeni elementi tragedije i komedije, gradeći tako jednu novu formu, **tragikomediju**. Početkom 17. v. veliku slavu doživela je i pasterala G. Bonarelija *Filli di Sciro* (1605). Među mnogobrojnim pastirskim dramama u 17. v., koje su najčešće hibridne tvorevine, sa elementima tada omiljenog melodramskog pozorišta, izdvaja se *Endimione* (1692) A. Gvidija, koja se jednostavnošću dramske radnje i zapleta vezuje za prve *p. d.* Gvidijeva pasterala je poslednji umetnički uspeo predstavnik ovoga dramskog žanra, koji će se u → **Arkadiji** potpuno ugasiti. — Tasove i Gvarinijeve pasturale doživle su

veliki uspeh i van granica Italije. Prevodene su i podražavane u Francuskoj (Ž. de Fonteni, La Rok, N. de Montre, Monkretijen, Mere), Španiji (L. De Vega, A. de Solis, A. Kuelo, Kalderon), Engleskoj (Daniel, Flečer, B. Džonson) i drugim evropskim zemljama. Poseban kuriozitet predstavlja pojava *Aminte* na srphrv. jeziku, u prevodu dubrovačkog pesnika Dominka Zlatarića, već 1580, *godinu dana pre izlaska iz štampe* ital. originala; dve godine nakon venecijanske premijere *Pastor fida* Frano Lukarević Burina prevodi (1592) ovu Gvarinijevu pastoralu pod naslovom *Vjerni pastjer*. Prvi primer *p. d.* na našem jeziku imamo u *Tireni* (1548) M. Držića, koju pored lokalnog kolorita karakteriše preplitanje arkadijsko-idiličnih i komično-realističnih elemenata. Nastavljajući autohtonu domaću pastoralnu tradiciju, s jedne strane, i oslanjajući se na velike italijanske uzore Tasa i Gvarinija, Dživo Gundulić početkom 17. v. stvara našu najbolju pastoralu *Dubravku* (1628), a krenuvši njegovim stopama piše Džono Palmotić svoju *Atalantu* (1629). Obe dubrovačke pasturale karakteriše izraziti lirski ton i obilje muzičkih partija te se mogu smatrati neposrednim prethodnicima novog dramskog žanra → **melodrame**, koja će u prvoj polovini 17. st. zavladata i dubrovačkom scenom. Sa pozum prepevima *Pastora fida* Korčulanin Petra Kanavelovića i *Aminte* Dž. Gundulića Mlađeg, s kraja 17. v., *p. d.* će se u Dubrovniku ugasiti kao poseban dramski žanr.

Lit.: S. M. Milcovic, *Studio sopra la poesia pastorale degli antichi*, 1880; E. Carrara, *La poesia pastorale*, 1908; P. de Bouchard, *La pastorale italienne*, 1920; E. Z. Lipsker, *Der Mytos vom goldenen Zeitalter in den S:häferdichtungen Italiens, Spaniens und Frankreichs zur Zeit der Renaissance*, 1933; G. Mial, *Essai d'analyse littéraire de la pastorale dans les littératures italiennes, espagnole et française*, 1950. S.St.

## PASTIRSKA (BUKOLIČKA) KNJIŽEVNOST

— Književni žanr u stihu i u prozi u kome se obrađuju ljubavne zgode i nevolje pastira u bukoličkom pejzažu → **Arkadije**, oblasti u Grčkoj, koja je u književnoj tradiciji postala simboličan ambijent pastoralnog pesništva. U njemu je iskazana potreba za bekstvom u idealan poljski, pastirski svet, u neku vrstu → **zlatnog doba**, koje ne poznaje materijalne nevolje i izopačenosti gradskog, tj. dvorskog života. — Tvorcem → **bukoličkog** žanra u književnosti smatra se Teokrit iz Sirakuze na Siciliji (310—250. pre n. e.). On je dao umetnički oblik tradicionalnoj materiji gr. bukolike, podižući na stepen književnog žanra jednu

vrstu narodske poezije, koja vodi poreklo od mitskog pastira Dafnija, opevanog od Stesihora. Teokrit se proslavio svojom kraćom pesmom sa slikama iz pastirskog i seoskog života, koju su potonji pisci već u antičko doba nazvali → **idilom**. Ono specifično značenje idealizacije poljskog i seoskog života koje se vezuje za taj termin nastalo je tek u novoevropskoj književnosti, ali je nastalo upravo zato što je takav preovlađujući karakter Teokritovih pesama. U ovim heksameterskim idilama, sa cezuroom posle četvrte stope, sačinjenim od lirskih i dramskih partija, dijaloška forma predstavljena je često *amebejskom* pesmom (pesmom između *hora* i *glumca*) — pesničkom utakmicom sa naizmeničnim pevanjem — što ukazuje na dugovanje idile dramskome → **mimu**. Teokritova umetnost postala je model i uzor potonje pastoralne poezije. Među onima koji su negovali gr. bukoličku poeziju treba pomenuti Biona iz Smirne (3. v. pre n. e.), Moska iz Sirakuze (2. v. pre n. e.), Longa Sofistu (2. v. n. e.), čiji je roman *Dafnis i Hloe*, preveden u 16. v. na ital. jezik, veoma uticao na evropsku pastirsku književnost. Veliki procvat imala je bukolička poezija u starom Rimu; u poslednjom stoleću pre Hrista pesnici Avgustovog doba (Tibul, Mesala Korvin) unose u svoje pesništvo novo osećanje za prirodu, idilično slikanje seoskog italjskog života, koje će naći svoj puni izraz u Vergilijevim *Bukolikama* (ili *Eklogama*). Vergilije teokritskoj sadržini dodaje *alegoriju*, koja unosi aktuelnost u izmišljeni svet idile. Njegova bukolika se mnogostruko vezuje za celokupnu političku, filozofsku i književnu tradiciju njegovog doba. Tragom Vergilija pišu i drugi latinski pesnici: Seren, Nemesijan (3. v. n. e.), Porfirije, Ausonije (4. v. n. e.), Sidonije Apolinar (5. v. n. e.), Teodul (7—8. v. n. e.) i dr. Srv. poezija zadržava neke elemente bukoličke poezije; formu dijaloga, pastirske teme i imena nalazimo u poeziji na narodnom jeziku, u provansalskim → **pasturelama**, kastiljanskim *seranilas*. Prototipom *pastirske drame* smatra se »pasturela« *Igra Robena i Marione* (*Jeu de Robin et Marion*) Adama de La Ala s kraja 13. v. Pastoralne elemente u drukčijem scenariju nalazimo u → **liturgijskoj dram**i (bukolička ambijentacija, poniznost pastira pred Božjim sinom u Božićnjem obredu). Bukolička poezija u srednjem veku najčešće se iskazuje kroz oblik dijalogisane *ekloge*, vergilijanske inspiracije. Njen je karakter prevashodno alegorijski, i u latinskim eklogama Dantea, Petrarke i Bokača pastirska fikcija jedva da skriva razmatranje istorijskih i ličnih proble-

ma. Ako u srednjem veku prave bukoličke poezije u stvari nema, u → **humanizmu** dolazi do njenog punog procvata. Pišu se idile prema grčko-rimskom modelu i prihvataju oblici i tehnika klasičnih uzora; bukolički i idilički stilemi osnovno su obeležje njegove poetike. U drugoj polovini 15. v. brojni su pesnici koji neguju bukoličku poeziju: T. V. Stroci, M. M. Bojardo, Đ. Spanjoli, Pulči, Policijano u čijim → **stancama** dolazi do punog izraza idilično priželjkivanje prirode, svojstveno renesansnom društvu. Sledeći tradiciju srednjovekovnih → **rispeta**, Lorenzo de Mediči i Luidi Pulči stvaraju rustikalnu, seosku poeziju, koja svojom verističkom slikom pastirskog sveta vodi u njegovu → **parodiju**, ukazujući na kulturnu i sentimentalnu odvojenost renesansnog pisca od podređenog sveta sa sela. — U Španiji 15. i 16. v. idilična pastoralna inspiracija dominira lirikom (Santilana, Boskan, Garsilaso), a u Portugaliji ona je u sklopu »italijanizacije« nacionalne poezije brzo zapala u akademski → **manirizam** (S. de Miranda, Ribeira, Falkao), sa izuzetkom Luisa de Leona, koji vergilijanske teme prožima snažnim lirizmom. U Francuskoj bukolika prati poeziju od → **Plejade** do lirike 16. i 17. v., ne stvarajući velika dela. U Engleskoj prvo važnije i ujedno najbolje delo pastoralnog žanra jeste *Pastirski kalendar* (1579) E. Spensera. — Remek-delom bukoličkog žanra, koje je potpuno odgovorilo pesničkim i estetičkim zahtevima svoje epohe, smatra se pastoralni roman *Arkadija* (1480—1485) J. Sanacara, sačinjen od dvanaest proznih sastava naizmenice s dvanaest ekloga različitog metra. *Arkadija* će biti plodotvorna klica novog, modernog romana pastoralne inspiracije u Francuskoj, Španiji i Engleskoj, utičući na početke evropskog romana uopšte. Pastoralna proza doseći će najviši stepen zrelosti u narativnoj tehnici sa romanom *Dijana* (1559) J. Montemajora i njegovog nastavljaja G. Pola. U Francuskoj veliku slavu požnjeo je roman *Asterija*, koji njegov pisac O. D'Urfe objavljuje od 1610. do 1624. kao prvi → **roman u nastavcima**. Oba ova slavna romana uticala su na razvoj bukoličke proze u Nemačkoj. U Engleskoj, pod uticajem Sanacara i Montemajora, stvara F. Sidni svoju *Arkadiju* (1580), a T. Lodž *Rozalindu* (1590). — Iako je bukolička inspiracija primetna i u italijanskoj renesansnoj lirici (elegije J. Kapilupa, idilični soneti Varkija, peskatorije L. Tansila, stance F. Molce, poeme Imperijalija), svoje najplodnije tlo našla je ona u dramskoj poeziji. Već u drugoj polovini 15. v., u nekim eklogama koje su recitovane na

dvorskim svečanostima, dijalog dobija pravu dramsku formu. Ove ekloge ulaze kao epizode u šire predstave, najčešće mitološkog sadržaja. Model ovakvih pastoralno-mitoloških predstava bio je izvođenje Policijanove *Priče o Orfeju* 1487. godine. U eklogama namenjenim izvođenju, koje recituju ili pevaju glumci u pastirskim odelima, za vreme dvorskih svečanosti i zabava, uz jednostavnu scensku aparaturu, sve su se više razvijali radnja, likovi, mizanscen, dok nisu postale nezavisni pozorišni spektakl. Ovaj proces vidljiv je u eklogama B. Takonija, G. Sanvitala, S. Akvilana, G. Kareta, a sa *Tirsi B. Kastiljonea* (1506) nalazimo se na pragu → **pastirske drame**, koja će svoj vrhunac doseći u 16. v., sa *Amintom* (1573) T. Tasa i *Vernim pastinom* (1590) B. Gvarinija. Tasova i Gvarinijeva pastoralna imaće presudan uticaj na razvoj pastirske drame u drugim evropskim književnim sredinama. Bukolički ambijent pastirske drame, njen ljubavni zaplet, lirski ton, bili su veoma pogodni za uvođenje muzičkih i baletskih scena, sve omiljenijih kod pozorišne publike, bilo da su one unošene u samo tkivo drame, bilo u → **intermedijama**, koje su se prikazivale u međučinovima pastirske drame. Pastirskoj drami, kao »mešovitom« žanru bilo je dozvoljeno da »ima melodiju u svim svojim delovima jer se tu prikazuje božanstva, nimfe i pastiri onih drevnih vremena u kojima je muzika bila prirodna stvar a govor bezmalo pesnički« (A. Indjenjeri). Stoga se ona može smatrati pretečom → **melodrame**, muzicko-dramskog žanra koji se rada na samom početku 17. v., u krugu erudita Firentinske kamerate. Elementi bukolike, izraziti u prvoj fazi **melodrame**, javljaće se kasnije u njoj samo kao spoljna dekoracija. U 17. veku pastoralni žanr nije imao nastavljača među onima koje nazivaju »sečentistima«, *Šumske ekloge* Đ. B. Marina više pripadaju elegičkoj nego bukoličkoj tradiciji. — U 18. v., pastoralna poezija je ponovo ušla u modu pod uticajem kulturnog i pesničkog programa *Arkadije*, koja je sečentističkoj izveštačenosti protivstavila jednostavnost klasične idile. Ali, u *Arkadiji* je bukoliizam pre pozadina jedne konvencionalne scene, nego obnovljena inspiracija. Sastavi koje je klasično i renesansno pesništvo negovalo nisu obnovljeni, ali su neki karakteristični motivi ovoga roda, kao što su bekstvo u poljski svet, uživanja i preodevanje u seoske odore galantnog društva onoga vremena, našli čist i muzikalan izraz u muzičkom stvaranju epohe (P. Roli, J. Vitoreli, Đ. Meli, i dr.). — Novi ton u bukoličkom senzibilitetu nalazimo u

*Idilama* (1756–1762) Švajcarca Gesnera, *Galateji* (1783) i *Esteli* (1788) Florijana i *Idilama* Šenijea. U sledećim književnim epohama moguće je naći poneki motiv i ton bukoličke inspiracije, ali pastoralni žanr kao takav nestaje početkom romantičkog perioda. — Prvu pastirsku dramsku eklogu na našem jeziku (*Radmio i Ljubomir*) napisao je krajem 15. v. dubrovački pesnik Džore Držić, a njegovim tragom, u 16. v., kreneće: M. Vetranović (sačuvana su dva nepotpuna mitološko-pastoralna prizora), N. Nalješćević (četiri pastirske igre mitološke sadržine), M. Držić (*Tirena, Adon i Venera, Plakir i vila, Hlad*), A. Sasin (*Filide, Flora*). Dubrovačku pastirsku igru karakteriše preplitanje idilično-arkadijskih i rustikalno-naturalističkih elemenata, lokalnog obeležja. Krajem 16. st. D. Zlatarić prevodi Tasovog *Amintu*, F. Lukarević-Burina Gvarinijevog *Vernog pastira*. U 17. v. nastale su najbolje pastorele na našem jeziku, *Dubravka* (1628) Dž. Gundulića i *Atalanta* (1629) Dž. Palmotića. Inspiracija vergilijanskom bukolikom vidljiva je u *Razgovorima pastijerskim* Dž. Bunica (1591–1658) i u eklogama I. Đurđevića (1675–1737).

Lit.: → **Arkadija**; → **pastirska (bukolička) književnost**. S.St.

**PASTIŠ** (fr. *pastiche*, od ital. *pasticcio* — mešavina, zbrka) — 1. Termin se javio u 16. v. u Italiji, a u 18. v. je označavao muzičko delo u čijem je stvaranju učestvovalo nekoliko autora ili delo koje je predstavljalo neku vrstu »potpurija« najpopularnijih odlomaka nekog drugog dela. Tako je K. V. Gluk, od najpoznatijih arija i dueta iz svojih opera komponovao *p. Pivam i Tizba* (1746). — 2. Kasnije je *p.* dobio značenje književnog dela koje podražava stil i manir nekog drugog dela, često sa satiričnim namerama (→ **parodija**). Ponekad je to podražavanje imalo karakter stilske vezbe.

Lit.: W. Karrer, *Parodie, Travestie, Pastiche*, 1977. M.Đi.

## PASTORALA → Pastirska drama

**PASTURELA** (severnofr. — *pastourelle*) — Kratka srednjovekovna dijaloška pesma u žanru dvorske lirske poezije, zasnovana na ustaljenom motivu susreta viteza (koji priča priču) i pastirice. Odnos pastirice prema vitezovim darovima i udvaranjima je različit, ali, u provansalskim primerima, pastirica uvek odbije viteza i sačuva svoju čestitost. Istorija *p.* može se pratiti unazad do nekih latinskih

pesama, a ovaj pesnički oblik bio je najrašireniji u 13. veku. Iz provansalske literature sačuvano je malo primera *p.* Neki oblici *p.* udaljuju se od standardnog obrasca (u nemačkoj književnosti u *p.* postoji i majčin stav, kao dodatni detalj). *P.* je aristokratski proizvod, zasnovan na humoru koji proističe iz susreta čoveka visokog ranga i glupe seoske devojke.

Lit.: E. Piguët, *L'Evolution de la pastourelle du XIIe s. à nos jours*, 1927; J. W. Powell, *The pastourelle*, 1931; W. T. H. Jackson, »The Medieval Pastourelle as a Satirical Genre«, PQ, 31 (1952), M.Š.

**PATERIK** → Otačnik

**PATETIČNO** → Patos

**PATOS** (gr. πάθος — stradanje, strast, uzbuđenje) — Povišeno, uzbuđeno stanje ljudskog duha u prisustvu izuzetno značajnih predmeta ili pred velikim sudbonosnim odlukama, otud *patetično* (patetika) kao pojam koji određuje visoka i snažna ljudska osećanja. Antička estetika razmatrala je pojam *p.* naročito u vezi sa besedništvom i dramom (tragedijom). Po Aristotelu, *p.* kao jedan od neophodnih elemenata tragedije označava radnju »koja donosi propast ili bol« (*Poetika*, 9). U besedništvu *p.* označava strasti koje govornik izaziva kod slušalaca, koje utiču na njih da menjaju svoje odluke. U tom smislu *p.* je, kao izuzetno duhovno raspoloženje, suprotstavljen etosu (ἦθος — *ethos*), kao postojanom karakteru čoveka koji se pojavljuje u radnji. Aristotel govori o svojstvima stila koja potiču od osećanja (παθητικὴ — *pathetiké*) i od slikanja karaktera (ἠθικὴ — *ethiké*) (*Retorika*, III, 7). Po Kvintilijanu etos označava »blaga i nežna osećanja« čija je snaga u trajnosti, a *p.* »snažnije i žesće emocije«, koje su kratkotrajne, ali intenzivne (*Institutio oratoria*, VI, 1). Po piscu spisa *O uzvišenom*, *p.* pripada uzvišenom, a etos zadovoljstvu. Gligorije Halikarnašanin razlikuje etički stil — slikanje naravi i patetični stil — slikanje strasti i osećanja. Od modernih estetičara zaslužuju pažnju mišljenja Šilera i Hegela. Šiler objašnjava *p.* u vezi sa kategorijama uzvišenog i tragičnog. *P.* se, po njemu, sastoji ne samo u slikanju dubokog i snažnog stradanja nego i u suprotstavljanju stradanju, kako bi u borbi sa njim došla do izraza uzvišena sloboda ljudskog duha. Kod *p.* osećanja su obuzeta stradanjem, a duh slobodom, koja se rađa u moralnom otporu patnji. Patetična je uzvišena sloboda duha koja se javlja kao rezultat pobeđe nad stradanjima

kojima su izložena osećanja (*O patetičnom*). Hegel pojmu *p.* pridaje veći značaj nego raniji teoretičari. Pod njim on podrazumeva »one opšte sile koje se ne pojavljuju za sebe u svojoj nezavisnosti, već koje isto tako žive u ljudskom srcu i koje ljudsku dušu pokreću u njenoj najskrivnijoj dubini«. *P.* ne izvire samo iz strasti, nego i iz uma i volje, on predstavlja »onu suštinsku umnu sadržinu koja se nalazi u ljudskom Ja i koja ispunjava i prožima celu duševnost«, te zbog toga čini »pravo središte umetnosti, njen pravi domen« (*Estetika*, I, Bgd., 1959, 269). *P.* je elemenat koji se pojavljuje najčešće u procesu otkrivanja herojskog i tragičnog. On je naročito povezan sa dve vrste umetnosti reči: sa → **besedom** i → **dramom**. U besedništvu *p.* je osnova strastvenog ubeđivanja koje izaziva i pokreće osećanja i strasti slušalaca. Retoričari su posebno naglašavali značaj emocionalnog momenta u besedništvu. Slušaoци su često neosetljivi i na najočiglednije istine ukoliko nisu izložene na način koji može da pobudi njihovu naklonost i pokrene njihova osećanja. Kvintilijan smatra da se »upravo u emocijama ogleda snaga govorništva«, jer ima dosta ljudi koji su u stanju »da pronadu argumente kojima će dokazati svoje tvrdnje«, dok je veoma mali broj onih koji mogu da pokrenu srce slušalaca, da ih nateraju da »u duši zazele da naša stvar bude bolja« (*Institutio oratoria*, VI, 1). — Na koji način izazvati osećanja kod slušalaca i gledalaca? Klasična retorika i poetika znale su samo jedan način: potrebno je da govornik (ili pesnik) prethodno sam proživi ta osećanja, da se sam uzbuđi onim čime hoće da izazove uzbuđenje kod drugih. »Nije moguće da se naši slušaoci dovedu do bola, mržnje, zavisti, straha, suza, samilosti, ako izgleda da sva ta osećanja koja govornik hoće da im prenese on ne nosi duboko usadene i urezane u sebi samom« (Cicero, *De oratore*, II, 189). »Da biste me naterali na suze, treba da sami plačete« (Boalo). Principu emocionalnog preživljavanja suprotstavio se Didero: da bi se izazvalo uzbuđenje kod publike, nije potrebno vlastito uzbuđenje, nego stvaralačko rasuđivanje, u tome je »paradoks glumca«. — Emocije u patetičnom govoru deluju neprikriveno. Govornik ne mora da se trudi da ih priguši ili diskretno nagovesti. On im se predaje do kraja u želji da svak ko ga sluša oseti koliko je njima obuzet. Po tome se patetično razlikuje od lirskog, u kome su emocije diskretnije i posrednije date. Patetična emocija, za razliku od lirске, ima svoj cilj, ona oseća pred sobom otpor koji mora savla-

dati. Sredstva patetičnog govora su najčešće: → **retorsko pitanje**, usklične rečenice, gomilanje reči i izraza sličnog značenja, ponavljanje reči koje su posebno naglašene (naročito na početku rečenice) itd. *P.* je isto tako povezan sa dramom, naročito sa tragedijom. Po Štajgeru, patetično i problemsko čine bitne komponente dramskog stila. »Patetičnog čoveka pokreće ono što ima biti, a pokret mu je usmeren protiv onog što postoji« (*Osnovni pojmovi poetike*).

Lit.: Kvintilijan, *Institutio oratoria*, VI, 1 (odlomci u našem prevodu pod naslovom *Obrazovanje govornika*, 1967, str. 187–194); Hegel, *Estetika*, 1959–1961 (prev.); Fridrih Šiler, »O patetičnom«, *O lepom*, 1967 (prev.); Emil Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*, 1945 (*Osnovni pojmovi poetike*, 1978, prev.); W. Hegele, *Zum Problem des pathetischen Stils in der Dichtung des 20. Jahrhunderts*, 1963.

J.D.

**PATRIJARHADA** (gr. πατριάρχης – otac plemena) – U 18. veku popularni oblik epskog pesništva u stihu i prozi i sa temama iz *Starog zaveta*, naročito iz 1. knjige Mojsijeve i iz Knjige proroka. Uzori za ovu vrstu pesništva bili su Milton sa *Izgubljenim rajem* i Klopštok sa *Mesijadom*. Njima su se pridružili mnogi pesnici 18. v.: Bodmer, Viland, Lavater, Mihaelis, Gesner i dr.

Sl.P.

**PATRIOTSKA LIRIKA** → **Vrste lirске поезije**

**PAUZA** (gr. παῦσις – prekidanje) – Vremenski interval u kome nastaje prekid u govornom lancu, zasnovan bilo samo na sintaksi, kao u prozi, bilo na ritmičko-sintaksičkoj strukturi → **stih**. Neki izjednačavaju *p.* sa → **granicom reči**, iako *p.* ne mora da je registruje. Za razliku od proze, u kojoj je *p.* nepredvidljiva, u stihovanju poeziji unapred znamo da se *p.* gotovo uvek očekuje na kraju strofe i na kraju stiha. Ona se po pravilu podudara sa sintaksičko-intonacionim prelomima (→ **sintaksičko-intonaciona struktura stiha**). Na → **cezuri** se *p.* obično ostvaruje kad tu pada i → **polukadenca** udružena sa sintaksičkom granicom (npr. »Nemoj, sine, / govoriti krivo«). Međutim, kad cezura kao stalna granica direktno seče najtešnje sintaksičke jedinice, tada se polukadenca i *p.* u → **dikciji** mogu raznovrsno ostvarivati. U stihu: »Krenu /da ga : vodi / po svijetu« one su moguće iza drugog ili šestog sloga, rede iza četvrtog. U slučaju izrazitog → **opkoračenja** cezure (prebacivanje), polukadenca obično povlači za sobom i *p.*: »Smail-aga : ode, / Rusto dođe« (nar. pesma). Često se upotrebljavaju izrazi »me-

trička« i »smisaona« *p.*, naročito pri opkoračenju ili prebacivanju, npr. u Šantića:

Ja davno, davno ostavljena stojim  
Sama, // u ruci sudbe i vjekova.

Ukoliko se na kraju takvog stiha u čitanju ostvari *p.*, onda je to »metrička« *p.* na račun smisla (koji je »presečen«); ukoliko *p.*, sledeći sintaksu i smisao, izostaje na kraju stiha, onda se javlja »smisaona« *p.* na račun metra i stiha (koji je »opkoračen«). Prvo čitanje po pravilu se javlja kod pesnika, a drugo kod glumaca. Određivanje *p.* u stihu u principu je subjektivno i ne spada u versifikaciju, već u dikeiju stiha (→ **recitacija**, → **deklamacija**). Zato je i stih tzv. »pauznik« ustupio pred nazivom »doljnik«.

Lit.: → **Sintaksičko-intonaciona struktura stiha**.

Ž.R.

**PČELA** (prv. od gr. μέλιττα) – Sr. vizantijska zbirka izreka antičkih pisaca i filozofa, kao i biblijskih i patrističkih tekstova. D.B.

**PEAN** (gr. πᾶν) – Vrsta → **horske lirike** kod starih Grka, svečana kulturna pesma (→ **himna**) najpre u čast boga Apolona, kasnije u čast nekih drugih bogova (Artemide, Zeusa, Posejđona, Asklepija, Dionisa → **ditiramb**) ili čak više božanstava istovremeno, pa, u doba → **helenizma**, i u čast slavnih ljudi. Sama reč nije gr. porekla, a upotrebljavala se i kao kulturno ime Apolona Ozdravitelja, zatim i drugih božanstava (Helije, Pan, Dionis). Homer imenom Παιών zove lekara bogova, pa se reč kasnije upotrebljava i kao apelativ u značenju »ozdravitelj, lekar«. Tako je *p.* pesma u *pohvalu* nekog boga, *molitvena pesma* ili *pesma zahvalnica* povodom ozdravljenja ili nekom drugom prilikom. *P.* se pevao i pre, za vreme ili posle bitke, prilikom sklapanja mira ili drugih svečanih javnih događaja. Zatim se pevao za vreme gozbe, posle prinošenja žrtve. Pevali su ga, zavisno od situacije, svi prisutni, jednoglasno ili višeglasno, uz pratnju kitare, a kasnije frule (*kitarodija*, *aulodija*) i uz *igru*. Naziv mu dolazi od → **refrena** ἴη ili ἰὼ Παιών, kojim je hor odgovarao na pesmu. Pored πᾶν poznat je epski oblik παῖων i antičko-jonski παῖων; ti izrazi su se upotrebljavali i kao naziv za metričku → **stopu (peon)**. *P.*, verovatno najstarija helenska lirika pesma, bio je u stvari svečani i radosna pesma, za razliku od → **trendijane**. Kao pesnici *p.* spominju se: Talet iz Gortina na Kritu, koji je u 7. v. pre n.e. u Spartu preneo mnoge elemente kritske pesme i muzike, zatim Ksenodam, Ksenokrit i drugi. Najstariji nama poznati *p.*,



Tinihov, veoma su cenili Eshil i Platon, koji ga je zvao najlepšom pesmom napisanom uopšte. *P.* je pisao i Sofokle (Asklepiju) i Sokrat (Apolonu), ali nam nisu sačuvani. Različiti izgled s obzirom na ritam i *refren* imaju sačuvani fragmenti *p.* Simonidovih, Pindarovih, Bakhilidovih, Timotejevih i dr. Kod Rimljana se spominje *p.* («carmen») Livija Andronika, 207. g. pre n. e.

Lit.: A. Fairbanks, *A Study of Greek Paean*, 1900; A. Deubner, *Päan*, 1919; → *metrika*, → *horska lirika*. K.M.G.

**PEČALBARSKE PESME** — (mak. 1. *pečal* arhaično poetski, *jad, tuga; pečalen* — žalostan, tužan; 2. *pečaliti* — zaradivati, sticati radom) — Makedonske → **narodne lirske pesme** o ljudima koji su, nagnani sirotinjom, odlazili na višegodišnji rad, u pečalbu, izvan zavičaja, katkad u daleke zemlje. Novijeg su postanka. Slikale su rastanak pečalbara s porodicom, život ostavljenih ukućana i povratak pečalbara iz »tude tuđine«. Odlikuju se dubokom nostalgijom. Imale su velikog odjeka u mak. umetničkoj književnosti.

Lit.: X. Полєнаковѣћ, *Македонска књижевност*, 1961; В. Латковић, *Народна књижевност*, I, 1967. V.N.

**PEDAGOŠKI ROMAN** — Vrsta → **romana o vaspitanju** koji ilustruje neku pedagošku stavku opisujući način sticanja osobina potrebnih čoveku određenog poziva (→ **roman o obrazovanju**), ili čoveku uopšte. U svojim izrazitijim vidovima *p. r.* ne samo da može eksplicitno da izlaže pedagoške teorije, nego i da se svode u okvire njihovih praktičnih ilustracija. Tako bi se prototipom *p. r.* mogla smatrati Ksenofontova (430–355. pre n. e.) *Kirupedija*, u kojoj se daje obrazac idealnog vladara, ili Makijeveljev *Vladar* (1513), koji je i nastao s određenom pedagoškom namerom i ciljevima. U daljem razvoju *p. r.* postaje sve više slika toka vaspitanja nekog mladog čoveka data s određenog pedagoškog stanovišta. Tako kod Nemaca J. Vikram piše *Der jungen Knaben Spiegel* (Ogledalo mladih dečaka), 1554, u kome se zalaže za vaspitanje prilagođeno prirodi. Fr. pisac Fenelon iznosi svoje pedagoške nazore o vaspitanju vladara u romanu *Doživljaji Telemaka* (1669), koji se pojavio u srp. prevodu još 1814. Ista tema predmet je Vilandovog *Der goldene Spiegel* (Zlatno ogledalo), 1772. Najznačajniji *p. r.* je *Emil* (1762) Žan-Žak Rusoa, u kome pisac izlaže svoja vaspitna načela: osnovno je omogućiti detetu da se prirodno i slobodno razvija i podstaci njegove »dobre« osobine i sposob-

nosti. Ovim shvatanjem Ruso je snažno uticao na kasnije vaspitne teorije. Roman *Lienhard und Gertrud* (u srpskohrv. prevodu K. M. Harambašića *Miroslav i Bogoljuba*), 1871–87, švajc. pisca J. H. Pestalocija počiva na shvatanju koje ističe ulogu i važnost porodice u vaspitanju, naročito u negovanju radne discipline i razvijanju osećanja za život u zajednici. U srp. književnosti najznačajniji *p. r.* je delo M. Vidakovića *Ljubomir u Elisijumu*, 1814–23, u kome pisac nastoji da da »i obrazac dobrog vaspitanja« (P. Popović).

Lit.: → **Roman**.

M.Đ.

**PEGAZ** (gr. Πήγασος) — Po jednoj starogr. legendi sin boga Posejdona i Meduze, čudovišta sa zmijama u kosi, koju je ubio heroj Persej. Iz njenog vrata je iskočio *P.*, u legendi najčešće krilati konj. Uhvatio ga je i ukrotio Sizifov unuk Belerofont i pomoću njegovom pobedio Himeru (čudovište delom lav, a delom koza i zmija), ratoborne žene Amazonke i druge svoje protivnike. Kada je on na *P.* pokušao da odleti na Olimp, sunovratio se na zemlju i poginuo. *P.*-a je na Olimpu uzeo u službu Zevs da mu donosi munje. Od *P.* udara kopitom na brdu Helikonu, gde su živеле → **muze**, pojavio se izvor Hipokrene. Tek u novije vreme *P.* se smatra konjem pesnika, tj. simbolom poetske imaginacije. K.M.G.

**PEJDŽENT** (engl. *pageant* — parada, svečana povorka) — Oblik spektakla karakterističan za anglosaksonsku kulturnu tradiciju. — 1. U srednjem veku označava prvo pokretnu pozorišnu platformu na točkovima, na kojoj su izvodene religiozne i svetovne drame, a zatim i prizore prikazivane na ovoj pozornici. — 2. U doba Tjadora *p.* je raskošna živa slika praćena nekad kratkim tekstom, koja se prikazivala na otvorenom ili u zatvorenom prostoru prilikom raznih svečanosti. — 3. Naziv za scenografiju → **maske**. — 4. U 20. v. označava priredbe koje se obično izvode na otvorenom prostoru prilikom rodoljubivih ili prigodnih svečanosti.

Lit.: G. W. G. Wickham, *Early English Stages*, 1959; A. Parker, *Pageants*, 1954. M.Fr.

**PEJZAŽ** (fr. *paysage* — predeo, slika predela) — Slika nekog predela u prirodi, ali ne s ljudima i životinjama u krupnom planu. Kao zasebnu slikarsku vrstu *p.* su počeli negovati holandski slikari 17. v. (Vermer van Delft, Hobema i dr.), a tu tradiciju su nastavili mnogi drugi slikari, naročito impresionisti. U književnosti *p.* označuje opis prirode koji se može konstituisati na dva osnovna načina:

*analitički* i *sintetički*. Za *analitički p.* karakteristična je podrobnost i jasno izdvajanje pojedinih pojava. Skup ovih pojava obično predstavlja sliku nekog stvarnog ili imaginarnog predela ili ambijenta, koji se najčešće konstituira u nekom određenom istorijskom ili geografskom prostoru. Manje je naglašen subjektivni ton, a osnovni kvalitet analitičkog *p.* je plastičnost i slikovitost opisa. Analitički *p.* najčešće se javlja u opisnoj pesmi (V. Ilić, Vidrić), u → **putopisnoj književnosti** (I. Sekulić, Lj. Nenadović) ili u pripovedačkoj i romansijerskoj → **prozi** (pripovetke I. Čipika). *Analitički p.* može biti: *prostorni* ili *vremenski*, zavisno od toga da li piscu jedan predeo pada u oči zbog položaja u prostoru i karakteristika tla, ili je pak za tog pisca važnija vremenska situacija u određenom predelu. *Prostorni analitički p.* su: *planinski, morski* (I. Čipiko), *pustinjski, ravničarski* (Seobe M. Crnjanskog); ili određenije: *provansalski, afrički* (Afrika R. Petrovića), *ruski (stepski) p.* (Čehov, Gorki, Šolohov), *polarni, p. prašume*. Za *prostorno analitičke p.* se često vezuju epiteti: *idiličan, egzotičan* i sl. *Vremenski analitički p.* su: *jesenji* – veoma čest *p.* (pesme V. Ilića, M. Jakšića, S. Lukovića, D. Cesarića), *zimski, prolećni, letnji*. Zatim: *jutarnji p.* (B. Radičević: »Putnik na uranku, V. Ilić: »Zimsko jutro«), *dnevni p.* (J. Dučić: »Polje«), *večernji* (V. Ilić: »Veče«) i *noćni*. Za *sintetički p.* karakterističan je svedeni opis, odnosno, u njemu pojedinosti manje dolaze do izražaja. Ovaj *p.* deluje celovito, a jedinstvenim ga čini određeni duhovni ili duševni kontekst: vezan za realne oblasti, iz pomenutog *analitičkog p.*, ili za irealne predele, *sintetički p.* je istovremeno i nešto više od njih – neka misao ili kompleks misli, određena emocija, simbol. Postoji, takođe, nekoliko vrsta *sintetičkog p.*: *simbolički, fantastični* i *irealni*. U *simboličkom p.* određena prirodna pojava ili celina ima neko unapred određeno simboličko značenje, od koga se polazi, ili ono koje se formira razvojem određene književne strukture. »Gotov« *simbolički p.* nalazimo na pr. u Kranjčevićovoj poeziji (»biblijski« *simbolički p.*), ili u našoj epskoj narodnoj poeziji (*kasovski p.*). »Gotov« *simbolički p.* je *kustiljski p.*, čija je pustoš u Maćadovoj poeziji simbol pustoši u životu. *Noćni p.* je za romantičare »gotov« *p.* – on obično simbolizuje beskraj čovekove duše. Za Kamića ili Dučića *sredozemni p.* je »gotov« *simbolički p.* Ostvaren *simbolički p.* nalazimo u Jakšićevoj pesmi »Veče«, u kojoj večernji pejzaž postaje simbol minule bitke. Ostvarenih *simboličkih p.* ima u pesmama J.

Dučića, B. Radičevića, M. Nastasijevića, B. Miljkovića, kao i u Matoševoj i Zmajevoj poeziji i Andrićevoj prozi. Valerijevo »Grobje na moru« primer je ostvarenog *simboličkog p.*: misaono-emocionalni kontekst ovde je strogo uokviren morskim, odnosno, dnevnim *p.* Postoje dve vrste *fantastičnog p.*: *objektivno-fantastični p.* i *subjektivno-fantastični p.* U *objektivno-fantastičnom p.* različiti prirodni oblici, odnosno pojave, sami po sebi su neobični, nsvakidašnji (ogromni morski vrtlog u Poovoj noveli »U dubinama Malstrema«). *Subjektivno-fantastični p.* nastaje subjektivnim viđenjem prirodnih oblika kao fantastičnih pojava (Lalićeva *Lelejska gora*). *Irealni p.* je sastavni deo nestvarnog, izmišljenog ambijenta (*rajski p.* ili *p.* iz snova – »San jedne umobolne« Ž. P. Rihtera). *Impresionistički p.* je istovremeno i *analitički* i *sintetički p.* U njemu dolaze do izražaja pojedinačne manje celine, ali i sintetičke težnje. Sinteza je, međutim, ovde više sinteza oblika nego misaono jedinstvo. Za *imprisionistički p.* karakteristična je veza čula sa prirodom iz koje proističe mnoštvo duševnih nagoveštaja (Jakobzenova novela »Mogens«), ili misteriozno nestajanje čoveka u pejzažu (Andrićevo »Letovanje na jugu«). Ovaj *p.* može da ima i važnu strukturalnu ulogu (Prust npr. često uvodi ličnosti u *p.* služeći se → **jukstapozicijom**). *P.* može, dakle, biti dekorativan ili ilustrativan opis prirode, metaforičko naznačenje → **ambijenta**, slika duhovnog sveta o kome je reč. U klasicističkoj poeziji on predstavlja prevashodno naznačenje određene konvencije koja ima izvesnu asocijativnu snagu i vrednost (*pastoralni p.*), u romantičarskoj poeziji on najčešće metaforički zaokružuje i odslikava ljudske sudbine, katkad i na taj način što se kontrastira s njima. U romanu i pripoveci *p.* obično intezivira plastičnost ambijenta, ali i ovde često postaje i snažno namagnetisan duhovnim smislom onog što se u njemu zbiva.

Lit.: A. Bormann, *Natura loquitor*, 1968; N. Mecklenburg, *Natur und Gesellschaft*, 1977. M.Š.

**PENTAMETAR** (gr. πεντάμετρον – pet mera) – U širem značenju, svaki stih od pet metričkih jedinica (→ **stopa**). Termin se inače odnosi na daktilski pentametar, koji se sastoji od dva jednaka polustih sa po tri → **arze**. To je zapravo prvi deo daktilskog → **heksametra** do arze u trećoj stopi: – UU / – UU / – // – UU / – UU /, – Naziv je izveden na osnovu privida da stih sadrži pet daktila (2,5 + 2,5), iako je to zapravo daktilski heksametar u kojem treća i šesta stopa nemaju *tezu*.

U prvoj polovini *p.* umesto daktila mogu doći spondeji, dok su u drugoj daktili obavezni. Granica između dve polovine mora biti obeležena završetkom reči (→ **dijereza**). Retko samostalan, *p.* se po pravilu javlja zajedno sa heksametrom, sačinjavajući tako → **elegijski distih**. Pentametar su doveli do savršenstva rim. elegičari (Tibul, Propercije i, naročito, Ovidije). V.J.

U → **silabičko-tonskoj versifikaciji** *p.* se javlja takođe u elegijskom distihu. U srphrv. poeziji nalazi se ritmički izgrađen već kod Stenije, koji je mislio da gradi stih zasnovan na kvantitetu, odnosno na pravilima koja je imao u vidu. Zapravo je pravio *p.* sa šest → **akcenatskih celina** i simetričnom → **polukadencom** posle treće (3+2+2|/2+3+2): *Gđe mu se | kaže | korist, | | mrzi | za pravdu | da znā*. Slično je i sa heksametrom.

Lit.: → **Metrika, antička**; → **silabičko-tonska versifikacija**. Z.R.

**PENTEMIMERES** (gr. πενθημιμερής, lat. *semiquinaria*) → **Cezura** iza pete polustope, tj. iza treće → **arze** u → **heksametru**. Zamislino li da je svaki daktil podeljen na dva dela, ovaj odmor dolazi posle petog poludaktila. *P.* u → **trimetru** pada u sredinu treće stope (iza drugog neodređenog sloga, → **anceps**). V.Je.

**PENTIKOSTAR** (gr. πεντηκοστάριον) — Drugi deo → **trioda**, u kome su službe pedesetnog ciklusa (gr. πεντηκοστή — pedesetnica), u slovenskim rukopisima od Lazareve subote do prve nedelje posle Duhova (→ **lazaričke pesme**), a u gr. od Uskrsa do prve nedelje posle Duhova. V. i. → **triod**. D. B.

**PEON** (gr. πείων, πείων, πείωνος) — U klasičnoj prosodiji stopa sastavljena iz jednoga dugoga i tri kratka sloga. Razlikuju se četiri oblika peona, u zavisnosti od položaja dugoga sloga: (I) — UUU; (II) U—UU; (III) UU—U; (IV) UUU—U. U praksi najčešće dolaze oblici I i IV, a druga dva teorijski su moguća. Ime *p.* (gr. πείων) dobio je po tome što je dolazio u pesmama za Apolona zvanim *p.* V. → **pean**. V.Je.

**PEREVAL**, rus. (prevoj) — Književna grupa, postojala od 1923—32, najpre uz časopis Красная новь kojoj su pripadali I. Katajev, P. Slijotov, N. Zarudin i dr. P. je zahtevao nezavisnost umetničkog stvaranja, intuitivnost i subjektivnost. Zbornici Перева и Повесники. Pripadnici ove grupe optuženi su

da propagiraju žaljenje za klasnim neprijateljem proletarijata. Z.K.

**PERGAMENT** (gr. παραγμηνη διφθερα — koža iz Pergama) — Materijal za pisanje, upotrebljavan u antici i srednjem v., a za retka i luksuzna izdanja, naročito za korice takvih knjiga, sve do danas. *P.* je na Orijentu bio poznat još od 2. milenija pre n.e., ali se intenzivnije proizvodi i koristi u Pergamu od vremena Eumena II (195—158. pre n.e.). *P.* se izrađivao od kože teleta, ovce, koze ili magarca, a kvalitet mu je zavisio kako od vrste i uzrasta životinje, tako i od načina obrade. Neštavljena koža se čistila posle višednevnog luženja krečom, zatim se zatezala, sušila i glačala plovućcem i kredom. *P.* je bio pogodniji od → **papirusa** zato što su se za pisanje mogle koristiti obe strane i što je bio trajniji i čvršći. Ali kako je *p.* bio skuplji od papirusa, tek od 4. v. n.e. uspeo je da zameni papirus kao osnovni materijal za pisanje. Naročito je za hrišćansku crkvenu upotrebu bilo značajno što su knjige od *p.* mogle biti raskošno opremljene i ilustrovane. Dok je antička → **knjiga** od papirusa i u početku od *p.* imala oblik svitka, u prvim v. n.e. *p.* se sve češće seče na listove i uvezuje slično današnjoj knjizi (→ **kodeks, knjiga**). Na *p.* se u Rimu u 4. i 5. v. n.e. počinju prepisivati značajnija dela gr. i lat. pisaca. Kako nisu prepisivana sva dela, nego samo birana prema ukusu tadašnjih čitalaca, ogroman deo antičke književnosti zabeležena na papirusu zauvek je izgubljen. Srećom, zabeležena su najveća dela rimske književnosti (Terencije, Ciceron, Vergilije, Livije), zatim *Stabi* i *Novi zavet*. U srednjem veku *p.* na kojima je bio već ispisan neki tekst su često strugani pa upotrebljavani za pisanje drugih, uglavnom hrišćanskih tekstova (→ **palimpsest**); u nauci ima više metoda da se pročita i prvobitni tekst.

Lit.: H. Gerstinger, *Griechische Buchmalerei*, 1926; K. Weitzmann, *Illustrations in Roll and Codex*, 1947; V. Novak, *Latinska paleografija*, 1952; L. Santifaller, *Beiträge zum Geschichte der Beschreibstoffe in MA* 1, 1953; M. Будимир — М. Флашар, *Преглед руске књижевности*, 1963; → **knjiga**. K.M.G.

**PERGAMSKA ŠKOLA** — Dobila je ime po maloazijskom gradu Pergamu, uz Aleksandriju drugom po značenju kulturnom središtu helenističkog razdoblja. Osnovao ju je u 2. st. prije n.e. Kratet iz Malosa. Zajedno sa svojim učenicima suprotstavljao se analogistima → **aleksandrijske škole** i zastupao *teoriju anomalije*, tj. smatrao da se priroda jezika, uslijed

raznolikosti narječja, protiv gramatičkom normiranju. I u komentarima Homerove *Ilijade* i *Odiseje* razilazila se *p. š.* sa aleksandrijskom i nadovezivala na alegorijsko tumačenje stoičke škole. Lj.Sek.

**PERIEGETI** (od gr. περιηγητής – onaj koji vodi strance) – Pisci *periegeza*, dela iz oblasti geografskih opisa, putopisa i vodiča, kojim je cilj da putnika ili čitaoca obaveste o topografiji, o privrednim izvorima ili znamenitostima neke zemlje. U antici najpoznatiji *p.* bio je Polemon (3. v. p. n. e.). Periegeze nastavljaju se naročito u doba → **humanizma** i pisane su u *prozi* ili u *stihu*. Z.K.

**PERIFRAZA** (gr. περίφρασις – opisivanje, lat. *circumlocutio* ili *circumtio*) – Termin antike retorike za imenovanje osobine ili predmeta posebnim načinom umjesto njegovim pravim imenom. *P.* može biti jedna jedina riječ, npr. Korzikanac umjesto Napoleon, no takve se *p.* redovito javljaju samo u kontekstu u kojemu valja određeni naziv varirati. Mnogo su češće dvo- ili višeslane *p.*: one se dijele na *p.* koje sadržavaju pravo ime ili osnovu pravoga imena i na *p.* s drugim riječima. Primjer za *p.* prve vrsti nalazimo u Šenoinoj pjesmi »Propast Venecije«: »Draguljem bliješti mora šir« umjesto: bliješti more. U takvim se *p.* pravi naziv javlja redovito u genitivu; one su česte u stilu izrazito patetičnom, tako npr. u Šekspira ili u njem. klasicizmu. Najčešća vrst *p.* ne ponavlja ni osnove pravoga naziva osobe ili predmeta ni taj naziv sam, već opisno kazuje dati predmet drugim riječima; tako Krleža zove sunce »podnevna zvijezda« (»Pretproljetno podne«), a zvijezde »ognji neba« (»Saloma«). Prema vokabularu *p.* se mogu dijeliti na *mitološke*, *metonimičke* i *metaforičke*. Ako Nazor Herakla zove »Jupitrov porod božanski« (»Loza«), to je mitološka *p.*; takve *p.* većinom imaju starogermanski → **keninzi**. Spomenute Krležine *p.* metaforičke su, a metonimička je izraz »Korzikanac« za Napoleona. *P.* može se sastojati od samih imeničkih oblika, ili povezuje imeničke s glagolskima. → **Eufemizam** u biti je takode *p.* *P.* svako izražavanje čini neobičnim uzdižući ga iznad govora svakidašnjega saopćavanja; ona biranom stilu služi kao jedan od osnovnih elemenata patetičnosti i → **hiperboličnosti**. Zato je vrlo česta u uzvišenom govorništvu. Vole je naročito → **barokni** i → **klasicistički** stil. Z.Š.

**PERIKOPA** (gr. περίκοπή – opsecanje) – I. Manji izbor, odeljak iz Jevanđelja ili apostol-

skih poslanica koji se nedeljom ili praznikom čita i objašnjava za vreme službe kao svojevrstan uvod u → **propoved**, često pesnički obraden (→ **jevandelistar**). – 2. Grupa nejednakih strofa u horskoj lirici, npr. strofa i antistrofa (aa bb, ili abab). – 3. U retorici, mali rečenični deo. Sl.P.

**PERIOD** (gr. περίοδος – obilaženje, obim) – Termin antike gramatike za savršeno povezivanje nekoliko misli u jednu višerečeničnu cjelinu. Obimniji dio *p.* zove se → **kolon**, kraći → **koma**. Dvočlani se *p.* redovito raspadaju na → **protazu** i → **apodozu**. Duljinu dobroga *p.* omeđuje preglednost smisla i snaga daha. U antiknoj retorici cijenio se *p.* za određene svrhe, npr. u → **sentencijama** i u određenim dijelovima govora. Danas zovemo *p.* skladno oblikovanu veću rečeničnu cjelinu. Z.Š.

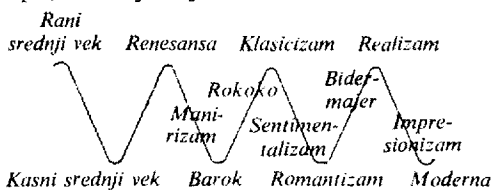
**PERIODIKA** (gr. περιδικός – onaj koji se pojavljuje u pravilnim razmacima) – Termin označava sva izdanja koja se pojavljuju redovno u određenim vremenskim razmacima: dnevne novine, časopisi, anali, revije i sl. Najmanji vremenski razmak u pojavljivanju pojedinih brojeva može biti i manji od jednog dana (vanredna, večernja i jutarnja izdanja, i sl. u dnevnim listovima), ili veći od godinu dana (bibliografska izdanja, i sl.). Poreklo *p.* veoma je staro (→ **acta diurna**), ali je naročiti zamah dobila od 18. v., i zadržala ga sve do danas, i pored pritiska vizuelnih sredstava informacija, zahvaljujući izuzetno razgranatoj specijalizaciji. U → **bibliotekama** je podela na knjige i *p.* često osnovni princip podele, s tim što se *p.* smatra i samo jedan broj jednog izdanja sa samo jednim prilogom. Granice su manje vidljive sa pojavom serijskih izdanja knjiga, izdanja u nastavcima i sl., ali ono što nepogrešivo odvaja *p.* jesu vremenske oznake (dan, mesec, godišnje doba, godina i sl.). Stilski efekat efemernosti *p.* umeli su naročito da iskoriste avangardni pokreti našeg v. (→ **nadrealizam**). S.S.

**PERIODIZACIJA, KNJIŽEVNA** – Pod *p.* podrazumevamo postupak distribuiranja književnog materijala prošlosti prema nekim *shematičnim jedinstvima* koja istoričar književnosti uspostavlja na osnovu svoga naučnog videnja toga materijala. → **Istoriju književnosti** nemoguće je pisati bez teorijskog koncepta *p.* Taj koncept izražava osnovni metodološki stav istoričara književnosti, na osnovu koga on i vrši naučna istorijska uopštavanja i sistematizaciju materijala. Periodizacijski si-

stem uspostavlja određenu naučnu orijentaciju u nepreglednoj šumi književnih činjenica prošlosti i sadašnjosti, čime se taj činjenički materijal nesumnjivo razgrađuje u svojoj živoj konkretnoj celovitosti, ali u isto vreme i naučno osmišljava, produbljuje i objašnjava. Podelu na periode nalazimo već u → **renesansi**, kod Skaligera, koji u svojoj *Poetici* (1561) razlikuje pet perioda u istoriji lat. poezije — od početaka, preko zrelosti, do staračkog zastoja. Ovu metaforičnu periodizacijsku podelu zamenila su kasnije razlikovanja između starih i novih pisaca (*Querelle des Anciens et Modernes* u fr. literaturi krajem 17. i početkom 18. v.), što je bio samo novi vid većitog antagonizma u književnosti svih vremena između tradicionalnih i novijih književnih stremljenja. U 18. v. dobili smo novi, Herdetrov koncept o pluralizmu estetskog ideala i o raznim vrstama poezije u raznim vremenima i kod raznih naroda. Najpotpunije je izražen taj istorijski aspekt književnosti kod → **romantičara**, početkom 19. v., kada su oni, svesni svoje novatorske posebnosti u odnosu na klasicističku poeziju, proklamovali podelu na *klasičnu* i *romantičnu* umetnost (A. W. Schlegel, *Über dramatische Kunst und Literatur*, dok je njegov brat, F. Schlegel, *Geschichte der alten und neuen Literatur*, prevazilazeći univerzalnoistorijski pogled svoga brata, sagledao svetsku literaturu u njenim nacionalnim osobinama kao izraz duha pojedinih naroda). Romantičarska epoha donela je tako pojmove velikih istorijskih perioda književnosti i umetnosti. Krajem 19. v., u mnogim istorijama nacionalnih književnosti, književni materijal počinje da se deli bilo prema političkim i kulturnim epohama (npr. W. Scherer, *Geschichte der deutschen Literatur*, 1883) bilo prema vekovima i književnim školama i žanrovima (G. Lanson, *Histoire de la Littérature française*, 1894). U 20. v. principi podele sve su složeniji, a značaj *p.* ogleda se i u činjenici da su tri međunarodna kongresa bila posvećena toj problematici (II međunarodni kongres za istoriju književnosti u Amsterdamu, 1935; V međunarodni kongres za uporednu književnost u Beogradu, 1967, i VII međunarodni kongres za uporednu književnost u Montrealu i Otavi, 1973. godine). Međutim bez obzira na intenzivan rad stručnjaka celog sveta da na zadovoljavajući način reše ovaj problem, nesumnjivo je da je pojam *k. p.* ostao do današnjeg dana višeznačan i podložan mnogim diskusijama. Današnji koncept istorijskoknjiževne *p.* polazi od činjenice da umetničko književno delo nije čisto istorijski

fenomen, pa se ne može ni proučavati istim metodološkim postupkom kao politička istorija ili istorija kulture (H. P. W. Teesing). Ovakva polazna teorijska postavka dovela je, kod nekih predstavnika nauke o književnosti (M. Dragomiresku, H. Opel, E. Štajger, → **nova kritika**), do aistorizma i negiranja *istorije književnosti* (»Nauka o književnosti je filologija, a ne istorija« — veli T. Šperi u programu švajcarskog časopisa »Trivium«, 1942. godine); dok je kod drugih, umerenijih i kompleksnijih teoretičara, ukazala na potrebu metodološke inovacije → **pozitivističkog** i → **duhovnoistorijskog metoda** ispitivanja književnosti, na efikasan spoj »istorijskog« i »sistematskog« proučavanja književnosti, na integraciju *istorije* i → **interpretacije** književne materije (Max Werli). Za modernu *k. p.* najvažnija je stvar da mora polaziti od književnih tekstova i da se mora zasnivati na stilskim uopštavanjima iz čitavog niza pojedinačnih interpretacija književnih dela. U poslovima ovakve vrste najveća opasnost preti od misaonih spekulacija i logičkog apriorizma, od težnje za »sistematizacijom po svaku cenu« (Z. Škreb). »Za duh je isto toliko ubistveno imati sistem, kao i uopšte ga nemati. Mora se zaključiti da te stvari treba sjediniti« — govorio je još Fridrih Šlegel. Ali jednom izvršena sistematizacija na osnovu prethodnih interpretacija pomoći će nam u sređivanju književne grade i sačuvati nas od osnovne opasnosti interpretacijskog metoda — od subjektivne proizvoljnosti, postavljajući istorijskoknjiževni koordinatni sistem za tumačenje književnih dela i istorijskog života književnosti. Iz prethodnog stava proizilazi i drugi zahtev savremene *k. p.*: ona se mora zasnivati u prvom redu na književno-stilskom opisu i tumačenju književnih dela i na stvaralačkom spoju književnih i vanknjiževnih elemenata. Spoj → **sinhronije** i → **dijahronije** osnovni je metodološki stav moderne *k. p.* Naučno istorijsko proučavanje književnosti treba da ostvari sintezu između posmatranja književnosti i kao autonomnog individualnog umetničkog stvaranja i kao istorijskog procesa života čovečanstva. Pri tome, književna istoriografija mora se čuvati biološko-socioloških analogija u periodizaciji, što se ispoljava naročito u teoriji ritmizacije ili talasanja književnog kretanja (sukob očeva i dece, a srodnost dedova i unuka, tzv. »trojni korak«). Ma koliko udobno i ugodno izgledale sheme koje

su zasnovane na teoriji talasanja, kao što je, npr., ova koju daje D. Čiževski:



one u stvari previdaju istorijski aspekt promena u književnom razvitku i svode dijahroničku dimenziju *p.* na *tipološku bipolarnost*; *renesansa* – *barok*, *klasicizam* – *romantizam*, *realizam* – *moderna*. Najzad, savremeni teoretičari su svesni vremenskog *preklapanja* («interferiranja») književnih perioda i brojnih stilskih orijentacija i vrednosnih nivoa raznih književnih pojava i ostvarenja u jednom vremenskom razdoblju. Pogotovu je to slučaj s takozvanim »nekontinuiranim« (»diskontinuiranim«) književnostima, kao što je srpska ili uopšte kao što su jugoslovenske i balkanske književnosti, ili skandinavske, ili neke sovjetske književnosti. Ali i kod starijih i standardnijih evrop. književnosti »normalnog« i »pravilnog« stilsko-istorijskog razvitka zapravo i nema, i ni u jednoj se književnosti ne konstituše neki utvrđeni sled književnih pravaca koji bi bio obavezan za sve literature: → **renesansa**, → **barok**, → **klasicizam**, → **prosvetčenost**, → **sentimentalizam**, → **romantizam**, → **realizam**, → **simbolizam**, → **ekspresionizam**, → **nadrealizam** itd. U Francuskoj se književnosti klasicizam javlja u 17. u Nemačkoj – u 18. veku, a kod mladih književnosti i kasnije. Spoj klasicizma sa elementima baroka, rokoka i prosvetčenosti karakterističan je za mnoge evrop. književnosti, a čudljivo spajanje raznih stilskih kompleksa i dovodi do one jetke reakcije kada se negira bilo kakva mogućnost razumne i uspešne književnoistorijske periodizacije. »Čisti« perioda nema i ne može biti, iz prostog razloga što su književne činjenice isuviše pojedinačne i individualne da bi se mogle bez ostatka sistematisati u neke strogo omeđene i precizno definisane kategorije. Razni pokušaji da se književne činjenice uhvate u mreže naučne sistematizacije ostajale su zbog toga uvek samo manje ili više uspele sheme. Pa ipak, bez tih shema ne bi bilo ni književnoistorijske nauke. Mada su one uvek nepotpune, povećavanjem broja aspekata iz kojih se prilazi naučnoj sistematizaciji povećava se i efikasnost tih shema, a nauka o književnosti izgrađuje sve složeniji splet periodizacijske sistematizacije. U vezi sa drugim saznanjima iz

kulturne i društvene istorije mi možemo izdvojiti uže i šire, podređene i nadređene, specifično književne i opšte neknjiževne pojave i grupe činjenica, koje će se sada sagledavati u celovitim strukturama odgovarajućeg nivoa. U stvari, ono što su → **fenomenološki** teoretičari utvrdili za dijahroniju i sinhroniju estetičke strukture dela (R. Ingarden, V. Kajzer, E. Štajger) i ono što su → **marksističko-dijalektički** teoretičari postavili za istorijski kontekst književnog dela (Đ. Lukač, L. Goldman) – treba sada sagledati u totalitetu i grupisati po određenim kategorijama u različite nivoe posmatranja, što znači – iz raznih aspekata proučavanja. Naći razuman i adekvatan odnos u primeni tih aspekata – znači postići što viši stepen potpunosti u istorijsko-književnom proučavanju. U pokušajima da se književne činjenice periodizacijski sistematišu neki istraživači 20. veka pošli su od podele na *dekade* (R. M. Majer), dok su drugi pošli od pojma *generacije* (pokolenja) kao najuže periodizacijske celine (V. Pinder, J. Peterson, E. Vehsler, D. V. Šuman, H. Pejč). Generacija (pokolenje) je sloj novih ljudi, grupa ljudi jednake starosti sa sličnim iskustvom i reakcijama (H. Pejč); tzv. »omladinsko kolo« (E. Vehsler). Posmatrajući pojedine generacije iz raznih aspekata (biološkog, sociološkog, duhovnoistorijskog, poetsko-formalnog) ovi teoretičari su otkrili neke značajne pojave u životu književnosti: kako neki spoljašnji faktori (ratovi, revolucije, socijalna ili ekonomska previranja, novi rezultati u filozofiji i nauci) mogu izazvati promene u raspoloženju i ukusu ljudi jedne generacije ili ubrzati i intenzivirati neke već postojeće inovacije; kako se stilska sredstva mogu istrošiti i osetiti kao automatizam u književnom stvaranju; kakvu ulogu u životu i razvoju književnosti mogu imati → **pastiš**, → **parodija**, → **parafraza** itd. S druge strane, ovaj metodološki postupak ispoljio je i neke slabosti u rešavanju složenog pitanja periodizacije, što se naročito ogledalo u činjenici da predstavnici jedne generacije (15–20 godina) žive i stvaraju i u potonjim generacijama, a da stilske promene nikako nisu proizvod jedne generacije, već nagomilano iskustvo više generacija. Drugi su pokušali da već postojeće periodizacijske oznake: književni → **period (epoha)**, → **pravac**, → **škola**, → **pokret** i sl. određenije definišu i pokažu preciznije značenje njihove sadržine. Očigledno, najšira od ovih kategorija je »književni period (epoha)«, dok pojam »književnog pravca« treba shvatiti u užem smislu kao pojam stilskog smera, koji se može, a ne mora,

poklapati s pojmom perioda. Jer u jednom književnom periodu može postojati više stilskih pravaca, koji se uzajamno prožimaju i čine šire periodizacijsko jedinstvo. Nevolja je u ovakvom konceptu »perioda« i »pravaca« u tome što bi se, u slučaju da književne pravce označimo uobičajenim periodizacijskim nazivima »baroka«, »rokoko«, »romantizma«, »realizma«, »simbolizma« i slično, za književni period u svakoj nacionalnoj književnosti morale tražiti neke druge, nadknjiževne oznake. što bi unekoliko značilo vraćanje na pozitivističku praksu označavanja perioda prema političkim, društvenim, kulturnim, jezičkim i drugim vanknjiževnim činiocima (npr., u jugoslov. književnostima: Književnost u doba nacionalnog buđenja, ili: Književnost u funkciji konstituisanja nacije). Izlaz iz ove nevolje možda bi bio u tome da se pojedini periodi označe imenima velikih književnih predstavnika jedne nacionalne literature (Geteovo doba, Dositejevo doba, Vukovo doba i sl.). Kod nas su u novije doba A. Flaker i Z. Škreb pokušali da prevaziđu ove teškoće *p. nudeći* nam dva nova termina: → **stilaska formacija** (A. Flaker, 1958, 1976) i → **stilski kompleks** (Z. Škreb, 1961, 1964, 1981). *Stilaska formacija* bi, po Flakeru, označavala velike nadindividualne i nadnacionalne istorijskoknjiževne celine, za razliku od → **književnih pravaca**, koji označavaju skup srodnih stilskih crta prvenstveno u nacionalnim književnostima (nem. romantika, fr. i rus. realizam, srp. nadrealizam, socijalna literatura u Jugoslaviji i sl.). Pod *stilskim kompleksima* Škreb razume jednu posrednu kariku između jezičko-stilskih mikrostrukture i najširih istorijsko-stilskih kategorija, kakve su → **barok**, → **klasicizam**, → **romantizam** i sl., kojom bi se označio skup nekih srodnih stilskih crta, grupisanih oko neke dominantne stilske crte, u jedno stilsko jedinstvo (npr. *fiziološki stilski kompleks* označavao bi skup reči i izraza iz tabuiranog vokabulara, koji nalazimo u raznim književnim periodima — u renesansi, u naturalizmu, u ekspresionizmu i u drugim modernim pravcima). Stilski kompleks bi bio istorijski i ideološki neutralan termin, ali bi se široke istorijsko-stilske kategorije opisivale *systemom* stilskih kompleksa koji dominiraju u njima. Razume se, granice perioda kao nadređenih, širih periodizacijskih kategorija nego što je književni pravac neće se jednostavno hronološki određivati po vekovima, mada svaki vek u duhovno-istorijskom životu čovečanstva ima određenu ulogu i svoj specifični značaj. Književni period se neće poklapati sa podelom na vekove zbog toga što

će u njegovu određivanju veliku ulogu igrati i pojedine stilske crte, koje se javljaju i grupišu drukčije nego društveno-istorijske činjenice. Ali baš to što će se te stilske crte morati da povežu sa opštim istorijskim zbivanjem i čini od književnog perioda istorijsko jedinstvo idejno-društvenog i specifično-književnog. Jer — kako veli Karl Jaspers — »svaki pokušaj da se uzdignemo nad istorijom pretvara se u obmanu. Osnovni paradoks naše egzistencije sastoji se u tome što mi možemo živeti *nad* svetom samo tada kada živimo *u* njemu, i taj paradoks se ponavlja i u istorijskoj svesti, koja se uzdiže nad istorijom«. Prema tome, kada se u književnoistorijskoj periodizaciji naporedo upotrebljavaju termini »period« i »pravac«, onda jedan od njih (»period«) moramo šire shvatiti od drugog (»pravac«). U određivanju književnog pravca učestvovala takođe i »spoljašnji« i »unutrašnji« elementi, ali će ovi drugi u njemu imati daleko značajnije mesto i funkciju nego u određivanju perioda. Drugim rečima, ako i *period* i *pravac* razumemo kao jedinstvo stilskih i društvenih činilaca, u prvom slučaju, kod perioda, udeo opštih istorijskih činilaca može biti i veći i značajniji nego udeo stilskih crta, i obrnuto, kod pravca, dominirajući značaj imaće stilske crte. → **Književni pokret** i → **književna škola** bili bi treći niz periodizacijskih termina, koji označuju sav onaj materijal programa, stavova i samostalnih interpretacija koje su sami pisci, pripadnici »škole«, davali, što bi sve spadalo u istoriju književne kritike (R. Welck). Jasno je, istorija književne kritike će pružiti dragocenu pomoć istoriji književnosti, ali će istorijskoknjiževni »period« i »pravac« biti nadređene kategorije pojmu književnog »pokreta«. — Očigledno, *k. p.* je vrlo složen istorijskoknjiževni postupak, koji ni izdaleka nije pronašao svoje jedinstveno rešenje. Najveću teškoću pri tome predstavlja činjenica da → **istorija književnosti** treba da uspostavi most između *društva* i *književnog umetničkog dela*, koji su i neposredno i posredno međusobno povezani, ali pri čijem proučavanju treba, s jedne strane, posmatrati književno delo kao *izraz* određene društvene sredine i epohe, a s druge strane, kao *posebnu formu duha*, koja ima svoj unutrašnji mehanizam života i koja predstavlja specifičnu ljudsku kreativnu delatnost. Postavlja se, dakle, pitanje koji su putevi koji bi nas vodili istorijskom ispitivanju književnih činjenica tako da ostanemo verni umetničkoj vrednosti književnih dela, a da u isto vreme ne izneverimo društvenu provenijenciju tih dela, odno-

sno — koji su odgovarajući kriteriji za naučno apstrahovanje i sistematizaciju književnih činjenica koji bi najbolje odgovarali tom zadatku? Teškoću, dalje, predstavlja i neobično šarenilo u upotrebi i značenju periodizacijskih termina. Šta je *književni period* — odsek vremena ili skup određenih kategorijalnih oznaka (ekonomsko-društvenih, idejnih, književno-stilskih)? Najzad, naporedna upotreba pojedinih termina za određene književne periode i pravce kao oznakâ istorijskoknjiževnih kategorija (*romantizam* i *realizam*) i tih istih termina za označavanje tipološko-stilskih osobina svih vremena (*realizam* Eshila, Sofokla, Servantesa, odnosno — *romantizam* Šekspira) stvara ne malo zabune u određivanju i razgraničenju književnih perioda. Uz sve ovo dolaze i šira načelna pitanja o metodologiji proučavanja književnosti. Ima li u književnosti i umetnosti »razvika« u smislu progresije njihovih estetičkih i humanih vrednosti? Može li se uopšte govoriti o »istoriji« književnosti ako je književnost samo skup neponovljivih književnih dela, većitih u njihovoj umetničkoj vrednosti? Da li je fenomenološki pristup književnom delu »redukovao« to delo do te mere da više nije sposoban ni za kakvu »makroanalizu« (bez čega nema istorije), već ostaje samo na planu stilske »mikroanalize«? Koliko je uopšte moguć spoj → **interpretacije** i istorijske »sistematizacije«; kako i koliko možemo posmatrati i videti književne periode i književne pravce kao stilske strukture u »immanentnom« razviku literature, a kako i koliko kao složena jedinstva, u kojima se vrše najrazličitija prožimanja i u kojima sve pojedinosti, i književnog i vanknjiževnog karaktera, čine sistem korelativnih elemenata. Jednom reči, postavlja se pitanje kako ostvariti spoj »sinhronije« i »dijahronije«, spoj *čiste poezije* (»egzistencijalnog, doživljenog vremena«) i *literature* (»kalendarskog, istorijskog vremena«)? Izlaz iz ovih teškoća, bar na planu periodizacije, savremeni ispitivači vide u tome što se periodizacijska jedinstva i celine moraju određivati, pre svega, na osnovu brižljive analize pojedinačnih književnih dela, dakle na osnovu *interpretiranja književne grade*, što pomaže ispitivaču ne samo u pravljenju sistematizacije i klasifikacije tih dela nego i u njihovom istorijskoknjiževnom viđenju. Kada se posle analize konkretnih književnih dela i pojava dođe do određivanja opštih, nadindividualnih kategorija književnog perioda i književnog pravca, onda se tek može naći istorijsko mesto tih pojedinačnih dela u opštem sistemu perioda (A. Flaker). Pri tome, važnu ulogu igra i

sistem književnih → **žanrova** u pojedinim književnim periodima: promena *žanrovskog sistema* najsigurniji je znak da je nastupila promena u → **poetici** jednoga razdoblja, a to će značiti da je nastupio *nov period* (P. Pavličić). Najzad, za određivanje novih perioda i novih pravaca značajno mesto zauzima i *poetika tradicije* (Sv. Petrović). To je pitanje *književne tradicije*, odnosa pisaca datog perioda prema njoj i odnosa nas kao ispitivača prema tom odnosu i prema toj tradiciji. Reč je tu o onoj *distanci* koju zauzimamo prema književnim delima prošlosti, i koja ima dva aspekta: aspekt *istorijske poetike* i aspekt *poetike tradicije*, upravo odnosa pisaca prošlosti prema nasledenoj književnoj tradiciji. Prvom aspektu pripadaju formalne tipologije stilskih postupaka i tumačenje njihove funkcije. Tu bi se onda govorilo o stilskim tipovima poetske leksike i metaforike, o motivacijskom sistemu, o načinima kompozicije, o verisifikaciji i sl., što bi sve značilo samo objektivnu rekonstrukciju prošlosti. Međutim, tek drugom aspektu pripada onaj pravi kritički odnos naš prema ispitivanim pojavama, koji se sada ogleda u sagledavanju umetničko-kritičkog odnosa pisaca prošlosti prema sadržajnim i formalnim elementima tradicije: šta znače ti elementi u poetskoj viziji toga vremena i kako prepoznamo danas međuodnos tih elemenata kao umetnički značajan (mi danas, npr., znamo za opoziciju *renesansa* — *barok*, dok u ranijim vremenima tu opoziciju nisu zapažali). Tu će sad izbiti u prvi plan pitanje → **parodije** i → **pastiša**, → **parafraze** i → **prevoda**, onoga što se u starijim metodima komparativnog proučavanja nazivalo »uticajima«, a što je mnogo kompleksniji proces međuodnosa književnih pojava u jednom periodu i posebnog, novog strukturiranja tih pojava u njemu. Na taj način *p.* će se sagledati kao *sistem* određenih književnih osobina (objektivni opis *poetike* datog perioda), ali će se njegovo tumačenje zasnivati na *odnosu* te poetike prema ranijoj književnoj tradiciji u svetlu naših *današnjih* znanja o ispitivanim pojavama (→ **teorija recepcije**). Eto zašto je potrebno povremeno obnavljati *p.* date književnosti i svaki put je iznova kritički proveravati i određivati na osnovu naših savremenih naučnih saznanja.

Lit.: R. M. Meyer, »Prinzipien der wissenschaftlichen Periodenbildung«, *Euphorion*, 1901; W. Pinder, *Das Problem des Generation in der Kunstgeschichte Europas*, 1926, 1961; B. von Wiese, »Zur Kritik des geistesgeschichtlichen Epochebegriffes«, *Dvjsch*, 11, 1933; *Bulletin of the International Com-*



mittee of the Historical Sciences, IX, Paris 1937; F. Baldensperger, *Établissement des «périodes» pour la littérature occidentale depuis la Renaissance*; 1935; R. Wellck, *Periods and Movements in Literary History*, 1941; H. P. W. Teesing, *Das Problem der Periode in der Literaturgeschichte*, 1949; H. Peyre, *Les générations littéraires*, 1948; P. Böckmann, *Formgeschichte der deutschen Dichtung*, 1, 1949; G. Plehanov, »Francuska dramska književnost i francusko slikarstvo s gledišta sociologije«, »Umetnost i društveni život«, *Umetnost i književnost* (prevod) 1949; Max Wehrli, *Allgemeine Literaturwissenschaft*, 1951; Б. Рейзов, О литературных направлениях, *Вопросы литературы*, 1957, 1; Mikulaš Bakoš, »K otázkam periodizácie literárnych dejín«, *Literatura a nadstavba*, 1960; Actes du III-e Congrès de l'AILC, 1962; Ю. Лотман, *Лекции по структуральной поэтике*, 1964; Д. Живковић, *Теоријски нацрт за историјско-књижевну периодизацију*, *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*, 1965, књ. 31; такође у књизи *Европски оквири српске књижевности*, 1970; Z. Škreb, »Teoretske osnove literarnohistorijske periodizacije«, »Stil i stilski kompleksi«, *Stilovi i razdoblja*, 1964; Isti, »Periodizacija — kamen smutnjek«, *Umjetnost riječi*, 1965, br. 4; R. Velek, *Kritički pojmovi* (prevod.), 1966; A. Flaker, »Iz problematike periodizacije«, *Umjetnost riječi*, 1965; br. 4; H. P. W. Teesing, »Periodisierung«, u *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, 1966, III, 74—80; М. Каган, *Метод как эстетическая категория*, *Вопросы литературы*, 1967, 3; »О историји југословенских књижевности«, *Путеви*, 3, 1965; R. Velek — O. Voren, *Teorija književnosti*, 1965 (prev.); D. Tschizewskij, *Vergleichende Geschichte der slavischen Literaturen*, 1, 1968; »Actes du V-e Congrès AILC«, 1969; Sv. Petrović, »Filologija u vremenu«, *Priroda kritike*, 1972, 171—228; Isti, »Поетика традиције, Утјечај народне поезије у једној прегршти ренесансних текстова«, *ЛМС*, нов. 1972; Д. Живковић, »Периодизација српске књижевности XVIII—XX века«, *ЛМС* књ. 410, 1972; *Analyse de la périodisation littéraire*, Textes réunis par Ch. Bouazis, Ed. universitaires, 1972; Б. Томашевски, *Теорија књижевности* (превод), 1972; Тарас Кермаунер, »О књижевноисторијској номенклатури, периодизација и класификација«, *Књижевна историја*, VI, br. 23, 1974; Henrik Markjevič, *Nauka o književnosti* (prevod) 1974; A. Flaker, *Stilske formacije*, 1976; Z. Škreb, *Studij književnosti*, 1976; Pavao Pavličić, »Књижевне врсте и повјест књижевности«, *Umjetnost riječi*, XXXV, 1981, br. 2; V. Žmegač, *Književnost i zbilja*, 1982. D.Ž.

**PERIPATETIČKA BIOGRAFIJA** — Oblik biografije kakav su negovali učenici peripatetičke, Aristotelove filofske škole. Opisivali su živote filofska, književnika i umetnika, polazući težište na anegdote, često neverovatne. Osnova *p. b.* bilo je Aristotelovo etičko i Teofrastovo karakterološko učenje, ali autori su uglavnom nekritički prilazili materijalu: Hamajleon iz Herakleje je podatke uzimao iz

delo pesnika, a Satir (3. v. pre n.e.) je umetao fantastične doživljaje koji više spadaju u novelistiku. Posebno pitanje je Aleksandar Veliki u *p. b.*: teza da je Aleksandra pokvarila preterana sreća, premda je imao najbolje vaspitanje, Aristotela za učitelja, našla je odjeka i u rimskoj istoriografiji (Kurcije Ruf), a postala je i omiljena retorska vezba. Fini spoj psihologističke i etičke težnje i ljubavi za dobru anegdotu ostvaren je u delu biografa Plutarha (1. v.n.e., *Upredne biografije*) i njegovo delo je bilo važan tematski izvor za evropsku književnost, naročito za Šekspira.

Lit.: A. Lesky, *Geschichte der griechischen Literatur*, 1963; М. Будимир — М. Флашар, *Преглед римске књижевности*, 1963. S.S.

**PERIPETIJA** (περιπέτεια — preokret, obrt) — Faza u razvoju dramske radnje u kojoj dolazi do nagle promene situacije, što se manifestuje padom jedne od ličnosti, najčešće glavnog junaka iz »blagostanja u nesreću« (V. Arčer) ili obratno. Aristotel je definisao *p.* kao »okretanje radnje u protivnom od onoga što se namerava«, a Čoser je shvata kao samu suštinu i značenje tragedije. Klasičan primer *p.*, koji navodi i Aristotel, imamo u Sofoklovom *Kralju Edipu*, kad glavni junak, saznajući od Jokaste da je njegov tobožnji otac, korintski kralj Polib, umro prirodnom smrću, trjuma nad proročanstvom, da bi u narednoj sceni, na osnovu izjave starog pastira, došao do poraznog saznanja da je ubio svog pravog oca, Laja, i oženio se svojom majkom, Jokastom. Interesantan primer *p.* nalazimo i u Krležinoj drami *Gospoda Glembajevi* kada u 3. činu, posle smrti Ignjaca Glembaja, barunica Kasteli-Glembaj, zadovoljna svojim položajem materijalno situiranu udovice sa društvenim ugledom. blagonaklono »časka« sa svojim pastorkom i bivšim ljubavnikom, Leonom, da bi, saznajući poraznu istinu da je i njen deo imanja otišao u nepovrat, egzaltiranim vredanjem Glembajevih i glembajevštine izazvala i svoju smrt.

Lit.: Aristotel, *O pesničkoj umetnosti*; V. Arčer, *Svaranje drame*, 1964 (prev.). P.L.

**PERORACIJA** (lat. *peroratio* — završni deo besede) — Termin antičke retorike za završni deo neke → besede, u kojem je sadržan rezime celog izlaganja. U ovom delu besednik se direktno obraća slušaocima, u patetičnom, naglašeno retoričkom tonu, apelujući na njihova osećanja. Ako je bilo više govora, *p.* označava poslednji govor. S.K — S.

**PERSIFLAŽA** (fr. *persiflage* – ismevanje) – Duhovito, prikriveno ismevanje. → **Parodija**.  
S.L.P.

**PERSIJSKI ČETVOROSTIH** (prema nem. *Persischer Vierzeiler*) → **Rubajja**

**PERSONIFIKACIJA** (lat. *personificatio*, prijev. gr. *προσωποποιία* – utjelovljenje, takođe *fictio personae*) – Termin antikne retorike za → **trop** koji se sastoji u tome da se nežive stvari ili apstraktni pojmovi uvode u tekst kao žive osobe. Npr. u Nazorovoj pripovijeci »Albus kralj«: »On ne vide noći, ali osjeti kako ona lagano kroči morem i pijeskom prema njemu... ona se nečujno i polagano pope na visoku kulu. Stane i pokri laganim tamnim krilima grad, more i ostrva.« Na *p.* osniva se velik dio → **alegorija**, a i → **metafora** je gdjekad *p.* Antikni su teoretičari diskutirali o granicama *p.*, tj. da li treba računati u *p.* stilski postupak kad se u književni tekst pokojnici, fiktivne ili odsutne osobe i životinje uvode kao bića sa značajkama čovjekovim. U tom bi slučaju i → **hasna** bila *p.* Česte su *p.* geografskih pojmova, npr. zemalja, gradova, rijeka, gora.  
Z.Š.

**PERSPEKTIVA** (od lat. *perspicere* – vidjeti, razabrati) – 1. Učrtavanje prostornih tijela na ravan na taj način da se u potpunosti odražava izgled koji ta tijela imaju u prostoru ako se posmatraju s neke određene tačke. Otud u književnosti *p.* označava: 1. ugao viđenja, stanovište (→ **tačka gledišta**) s kojeg se nešto predstavlja ili opisuje. Ponekad je to stanovište jedinstveno kroz cijelo djelo, a ponekad se ono mijenja. Na temelju odnosa → **pripovjedača** prema zbivanju može se govoriti o sljedećim osnovnim vrstama *p.* u epskim formama: a) *P. svezanjućeg pripovjedača*, u kojoj pripovjedač stoji izvan zbivanja. Njegova »olimpijska« *p.* (H. Džejmz) jedinstvena je i neograničena. Pripovjedač unaprijed zna što će se dogoditi, u jednom dahu prikazuje zbivanja na velikim udaljenostima, čita i najskrovitije misli i osjećaje likova, sa izvjesne distance objašnjava i ocjenjuje događaje, a pri tom se često obraća čitaocu: »E, sad predstavite sebi, dragi čitatelji...« (Sremac, *Pop Ćira i pop Spira*). Iz *p. svezanjućeg pripovjedača* nastala su djela Servantesa i većine pisaca 18. i 19. st. (Filding, Gete, Balzak, Dickens, Tolstoj, kod nas Šenoa, Lazarević, Matavulj i dr.). b) *P. prvog lica* (ih-Form) u kojoj je pripovjedač identičan sa glavnim ili sporednim likom u djelu, te o zbivanju u kojem i sam sudjeluje izvješćuje u

prvom licu. Ova *p.* »samopripovjedača«, kako je naziva Peleš (*Poetika suvremenog jugoslavenskog romana*), jedinstvena je, djeluje neposredno i uvjerljivo, ali je ograničena opsegom i karakterom svijesti onog lika koji saopštava zbivanja. Drugi likovi čitaocu više nisu otvorenom knjigom; tako npr. vidimo Hasana Ahmedovim očima u Selimovićeovom romanu *Derviš i smrt*: »To je djelomična istina o Hasanu, ono što sam čuo, saznao, domislio, upotpunio, povezao u mutnu cjelinu.« Pod takvom *p.* napisana su nebrojena djela počevši od šp. → **pikarskog romana** iz 16. st. pa sve do naših dana. Slijed događaja je kronološki ako pripovjedač zbivanje prikazuje neposredno, a slobodniji ako izvješćuje retrospektivno. *P.* prvog lica znatno individualizira prikaz zbivanja, a dozvoljava i složeniji način sagledavanja, kad je npr. sporedno lice po nazorima suprotstavljeno, a po sposobnostima shvaćanja nedoraslo liku o čijoj sudbini pripovjedač, pa *p.* čitaoca postaje nadmoćna nad *p.* pripovjedača, kako je to virtuozno uspio oblikovati Tomas Man u *Doktoru Faustusu*. c) *P. skrivenog pripovjedača*, u kojoj pripovjedač nestaje kao strukturalni element djela, on više ne komentira i ne ocjenjuje događaje. Čitalac je neposredno prisutan zbivanju i prati ga iz *p.* likova: kroz njihov način života i rada, kroz njihove razgovore i njihova razmišljanja. Takvu je tehniku pripovijedanja uveo Flober, zahtijevajući da pripovjedač ostane nepristran, odnosno da postane, po Zolinjoj formulaciji, »skrivenim redateljem drame«. Ali iako je skriven, tj. izvan strukture djela, on se kao redatelj očituje »u izboru pojedinih prizora i u stanovitom redu i poretku kojim se razvija radnja« (Zola, *Gustave Flaubert*), pa se *p.* pojedinačnih likova ipak povezuje u jedinstvenu *p.* djela. Ta se jedinstvenost *p.* kod naturalista, »Floberovih učenika«, temelji prije svega na kauzalnom povezivanju činjenica, kako u psihičkom, tako i društvenom zbivanju. d) *P.* → **toka svijesti**, u kojoj se zbivanje isključivo prikazuje posredstvom svijesti i podsvijesti jednoga ili više likova, te tako razara i iluziju skrivenog pripovjedača. Vanjsko zbivanje znatno je reducirano, a motivirano iz *p.* podsvijesti doima se često kao nesuvislo ili neobjašnjivo. Vrijeme pripovijedanja, vezano uz tok svijesti, približava se vremenu prikazivane stvarnosti. Ova *p.* zahtijeva i posebne stilске postupke za neposredno prikazivanje psihičkog zbivanja kao što su → **unutrašnji monolog** i → **doživljeni govor**. *P.* toka svijesti služili su se neki manje značajni pisci krajem 19. i početkom 20. st. kao što su

E. Dizarden i D. Ričardson, ali klasičnim primjerom ove tehnike smatra se Džojsov *Uliks*. P. toka svijesti karakterizira, isključivo ili djelomice, i mnoge romane i pripovijetke naših novijih pripovjedača (Krleža, Cesarec, Davičo, Čosić, Šegedin, Marinković i dr.) — 2. Đ. Lukač upotrebljava termin *p.* kao ideološki pojam, »kao tendenciju koja ukazuje na budućnost i samo tako postaje odlučnim ishodištem za ocjenjivanje trenutka sadašnjosti« (*Protiv krivo shvaćenog realizma*), a mehaničko poistovjećivanje *p.* i stvarnosti naziva »umjetničkom zabludom« staljinističke epohe.

Lit.: P. Lubbock, *The Craft of Fiction*, 1921; W. C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, 1961; F. K. Stanzel, *Typische Formen des Romans*, 1967; E. Lämmert, *Bauformen des Erzählens*, 1967<sup>2</sup>; C. Guillén, *On the Concept and Metaphors of Perspectives*, 1971; R. Weimann, *Kommunikation und Erzählstruktur im Point of View*, 1971; J. M. Lotman, *Point of View in a Text*, 1974; W. H. Schober, *Erzähltechniken im Roman*, 1975; F. K. Stanzel, *Theorie des Erzählens*, 1979; → **tačka gledišta**.

Lj.Sek.

## PESENİK → Pesmarica

**PESIMIZAM** (od lat. *pessimum* — najgore) — Filozofski pogled koji, nasuprot → **optimizmu**, izvire iz metafizičkog i religijskog ubjeđenja da je ovaj svet pod datim okolnostima najgori od svih mogućih svetova, jer u njemu prevladuje zlo nad dobrom, a istorijski posmatrano stalno se povećava zlo na račun dobra i stalno se nazaduje u moralnom pogledu. Kao životni stav i duševno raspoloženje *p.* rezultira u pogledu na život u kojem se u prednji plan stavlja zlo ili rdave strane sveta i svet uopšte smatra nepopravljivim, a sama ljudska egzistencija besmislenom. U religijskom obliku *p.* je naročito izražen u budizmu, ali i u hrišćanstvu. U filozofiji klasični oblik *p.* nalazi se u Šopenhauera, a zatim u E. fon Hartmana. U književnosti i umetnosti uopšte pesimistički pogled je čest predmet prikazivanja, ali on predstavlja i jedan način pesničkog doživljavanja stvarnosti koji je naročito bio izražen u → **baroku**, → **romantizmu**, kao i u nekim slojevima moderne literature (→ **modernizam**).

Lit.: A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, 1819; E. von Hartman, *Zur Geschichte und Begründung des Pessimismus*, 1892<sup>2</sup>; S. Sieburg, *Die Lust am Untergang*, 1955; H. Reinen, *Der Sinn unseres Daseins*, 1964<sup>2</sup>; W. Hof, *Pessimistisch-nihilistische Strömungen in der deutschen Literatur vom Sturm und Drang bis zum Jungen Deutschland*, 1970. M.D.

## PESMA → Vrste lirске poezije, → Lirsko pesništvo

**PESMA »NA NARODNU«** — Pesma pisane književnosti koja je nastala velikim ugledanjem na usmena dela. Od svojih uzora pozajmljuje motive, opise, izražajna sredstva i stih. Na jugosl. tlu prvi takvi lirski primeri nalaze se u dubrovačkom zborniku Nikše Ranjine, iz 1508; primorski pesnici negovali su ih posle stalno, tokom triju stoleća (M. Držić, D. Ranjina, A. Sasin, Dž. Bunić, I. Đurđević). Epski primeri javljaju se od 18. v., naročito u delima F. Grabovca (*Cviti razgovora naroda i jezika iliričkoga aliti rvackoga*, 1747) i A. K. Miošića (*Razgovor ugodni naroda slovinskoga*, 1756, 1759); ovaj običaj nastavili su i pesnici narednog st.: J. Nović Otočanin (*Lazarica*, 1847), G. Martić (*Osvetnici*, 1861—1883), vojvoda M. Petrović (*Junački spomenik*, 1864), M. Šobajić (*Osveta kosovska*, 1879) i dr. Od *p. n. n.* treba razlikovati pesme i književna dela nastala kod naših naroda u doba → **romantizma**, kada je narodna književnost dala stvaralačke impulse našim književnicima da stvore umetničku literaturu u narodnom (nacionalnom) duhu (Njegoš, Radičević, Zmaj, Mažuranić i dr.).

Lit.: V. Латковић, *Народна књижевност*, I, 1967; Д. Живковић, *Европски оквири српске књижевности*, I—III, 1970—1982; С. Петровић, »Поетика традиције: 'Утјенај народне поезије' у једној прегрштати ренесансних текстова«, ЛМС, 1972, 148, књ. 410. V.N.

**PESMA U PROZI** — Uslovni termin za kratki sastav ili prelaznu umetničku formu između slobodnog, nesimetričnog stiha i proze. Štampana kao proza, *p. u prozi* sadrži elemente lirike: brižljivo planirani ritam, aliteraciju, asonancu, rimu, govorne figure i slike koje se ponavljaju. Kao poseban žanr, *p. u prozi* se prvi put javlja u *Gasparu noći* (*Gaspard de la nuit*) A. Bertranda (1836. god.). Bodler je pod uticajem ovog dela napisao *Male pesme u prozi* (*Petits Poèmes en prose* — 1862). *P. u prozi* pisali su, pored ostalih: O. Vajld, E. Louel, K. Hamsun, I. S. Turgenjev, a kod nas J. Dučić, I. Andrić.

Lit.: Ch. Baudelaire, »A Arsène Houssaye«, *Le Splein de Paris*, 1869; F. Rauhut, *Das französische Prosagedicht*, 1929; M.—J. Durry, »Autour du poème en prose«, *Mercure de France*, Feb. 1, 1937; P. M. Jones, *The Background to Modern French Poetry*, 1951; S. Bernard, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, 1959; J. Simon, *The Prose Poem*, 1959; W. H. Fritz, *Möglichkeiten des Prosagedichts*, 1970. M.Š.

**PESMARICA** — Kao jedan od najčešćih oblika rukopisnih zbornika javlja se još u najranijim vremenima postojanja pismenosti, pre štampane knjige i dokle god je knjiga bila skupo i retko zadovoljstvo (u nas, do kraja 19. v.). *P.* odslikavaju literarnu klimu građanskog staleža u periodu renesanse i baroka u Dalmaciji, građanskog staleža 17, 18. i 19. v. u Hrvatskoj i Vojvodini, posle ustanka i u Srbiji. Anonimni pesnici i čitaoci pravili su svoje antologije pesama, upisivali u zbornike umetničke i narodne pesme, basne, šale, kulinarske recepte i astrološka predskazanja, letopis svog kraja i svog života, stvarajući intimnu knjigu za sebe, jedinu i dovoljnu od sticanja pismenosti pa do smrti. Rukopisne zbornike će zameniti → **knjige za narod**, naročito → **kalendari**. Sadržaj zabavnog dela kalendara, takođe porodične knjige, odgovara sadržaju rukopisnih zbornika. I pored zatvorenog i intimnog karaktera, *p.* karakteriše jasna pripadnost vremenu u kojem su nastale, očito povodenje za trenutnim zahtevima književnog ukusa, što se ogleda u izboru trenutno popularnih pesnika, ili, što je još značajnije, u izboru pojedinih njihovih pesama koje su prihvaćene u narodu, a koje se u *p.* ispisuju bez potpisa, između pravih narodnih pesama. U toj pseudoliterarnoj saradnji i vlasnik *p.* postaje pesnik, bilo kao sastavljač lične antologije, bilo kao autor novih pesama, ispevanih u duhu naroda i → **građanske poezije** njegova vremena. U *p.* tipa *sekretera* i *spomenara* (*Spomenar Mine Vukomanović Karadžić*) i *pesnika* (*Pesmarica Avrama Miletića*) nalaze se veoma uspehi inicijali i minijature. Proučavajući *p.* upoznajemo kulturni standard ondašnjih ljudi određenog staleža, ukus i interesovanja čitalaca, kao i vladajuće kriterijume u izboru štiva, pesama i pesnika.

Lit.: В. Латковић, *Народна књижевност*, I, 1967; Д. Живковић, *Европски оқаци српске књижевности*, I, 1970. M.Mat.

**PESMA-SLIKA** → **Carmina figurata**

**PESME DUGOG STIHA** → **Bugarštice**

**PESNIČKA PRIPOVEST** — Kraća ili duža poetska (stihovana) kompozicija u kojoj prevladuje narativni momenat — *pripovedanje*, jednostavno kazivanje jedne → **fabule**, opis neke stvarne, odnosno izmišljene ličnosti ili događaja iz sadašnjosti ili prošlosti (ili po motivima iz → **legendi** i → **narodne književnosti**), sa realističnim, humorističnim, ili romantičnim, fantastičnim elementima. Ukoliko

građu uzima iz istorije, takva *p.* zove se i *povestica*. — U evropskoj literaturi *p. p.* nastaje i razvija se u prvoj polovini 18. v. kao jedna od glavnih književnih formi → **rokoko**. Kod nas su *p. p.* pisali Lj. Nenadović (*Pod Medvednikom*), Đ. Jakšić (*Nevesta Pivljanina Baja*), A. Šenoa (*Zmijaska kraljica, Kugina kuća, Vinko Hreljanović, Propast Venecije*), V. Ilić (*Pečina na Rudniku, Mileva*) i dr., mađa je njeno postepeno iščezavanje (stihom) pesničkoj priči proteklo je doba) najavio već sam V. Ilić. → **Epilij**. M.I.B.

**PESNIČKA SLOBODA** (lat. *licentia poetica*)

— 1. Odgovor na pitanje *p. s.* bio je različit, od Platona do danas. *P. s.* je negirao Platon, smatrajući da je poeta, u »vlasti muza«, samo puki »medij« i »fural« kojom bogovi izražavaju svoje poruke. U *Državi* i na drugim mestima Platon dozvoljava pesnicima da pevaju samo himne bogovima i zaslužnim ljudima, ili da verno iskazuju stihovima duh i slovo tradicije. Aristotel, naprotiv, daje pesniku pravo da slika ne samo ono što jeste, već i ono što je moguće »po zakonima verovatnoće i nužnosti«. On može da izmišlja i da ulepšava kao »živopisac«, ali pod uslovom da to bude uverljivo. A stvaraoca jedino ograničava u sižeima tragedije, smatrajući da žene i robovi ne mogu biti heroji tog uzvišenog žanra. Pindar je već osetio da od pesničke individualnosti zavisi obim i moć pesnikovog zanosa, ali je isto tako voleo da istakne svoje »rođačke« veze sa muzama. Horacije je verovao da pesnik može da peva o svemu što hoće i da to zavisi jedino od njegovog dara i rada. Muza ma je duhovito ponudio da budu pesnikove »skribe«. Helensko tumačenje da pesnik peva u »svetom zanosu« dobilo je svoju varijantu u srednjem veku pod imenom *sacer furor* (→ **pesnički zanos**). Pesnikova sloboda i individualnost je ponovo ograničena dvostruko. S jedne strane, on peva samo ono što mu sveti duh i ozarenja kazuju; s druge, crkveni kanoni su mu strogo propisali, ne samo njemu već svim umetnicima, o čemu mogu da pevaju, šta mogu da stvaraju, u kojim oblicima. → **Renesansa** je dala umetniku relativno najveću slobodu. Mogao je da peva o svim vrstama ljubavi, o univerzumu, o jajima i jeguljama, o pesnicima i magarcima, ali samo da ne kritikuje vlastodršce. → **Klasicizam** je na planu inspiracije i na planu sižea, kao i na planu formi, ograničavao *p. s.* Boalo je pesniku ograničio pravo da piše o ružnom i precizirao mu forme kroz koje će izraziti lepo i uzvišeno. Ukus i »uzvišeni razum« su dva činioca

kojima se priklanja stvaralac, ako želi da pridobije simpatije aristokratskog čitaoca. On mora da vodi veoma mnogo računa i o → **pesničkom jeziku**. Ne sme da upotrebi reč »maramica« ili »stomak«, jer bi markize padale u nesvest. U → **tragediji** → **junak** ne sme da sedi ili da jede. Dramski pisac je morao posebno da vodi računa o tri → **dramska jedinstva** (mesta, vremena i radnje). On je isto tako morao da bude virtuozni veštak, poznavalac pravila versifikacije, kome nije dozvoljeno da upotrebi čak ni → **opkoračenje**. → **Racionalizam** 18. v. je dao više slobode proznim piscima nego pesnicima. Poezija je postala *ancilla philosophiae*, a pesnik podređen prosvetiteljskim idejama veka. Poezija i umetnost su morale biti strogo utilitarne, usredsređene na prosvetavanje, i zbog toga su, uprkos velikim idealima »veka svetlosti«, bile ograničene u izrazu i u metodi. Ideologizacija pesništva je značila u isto vreme ograničenje *p. s.* u smislu traganja za novim, za izražavanjem svojih individualnih osećanja. Pesnik je bio borac, a ne maštovidac. Romantičari su nastojali da izvojuju potpunu pesničku slobodu, dajući primat mašti, pozivajući pesnika da bude »zakonodavac sveta«. Pravo na svaki siže i na slobodni stih je posebno tražio Igo. Njegov predgovor *Kromvelu* je obračun sa kanonima klasicizma i zov ka novom, nepoznatom, borbeni → **manifest** za modernost poezije u svakom pogledu. Pesniku se daje sloboda ptice koja peva ne brinući se ko će je slušati. Pesnik postaje mag, profet, tumač sudbine čovečanstva. U teoriji pesnikova sloboda je bila neograničena, ali ne i u praksi. »Estetičke« svađe »starih i novih«, bitke za novo pozorište primeri su da se samim manifestima nije mogla postići puna *p. s.* Najzad, ta se sloboda morala braniti čak i na barikadama. Pesnik je shvatio da se bez ljudskih sloboda ne može izvojevati ni *p. s.* Primeri Šelija, Bajrona, Šenijea, Iga i dr. to rečito pokazuju. Realisti su tražili slobode u sličnom pravcu, pravo da pišu o socijalnim problemima, pravo da kazuju istinu. Balzak, Flober, Mopasan i dr. proširili su domene umetnikovih eksploracija, po cenu neprestanih napada, čak i sudskih procesa (Floberu zbog *Gospode Bovari*). Symbolisti su smatrali da su slobodu stekli praveći revoluciju u oblasti izraza, oslobađajući stih od tradicionalnih versifikacionih kanona, pevajući samo za posvećene. Borba za slobodu stvaralaštva socijalno angažovanog pisca, zamenjena je naporima da se dosegne apsolutno u oblasti pesničkog izraza i da se prodre u svet čovekove psihe, iskazujući smelo

sve porive duha do najtananih njegovih vibracija i aberacija. U tom pravcu oslobađanja pesnika od svega tradicionalnog i konformističkog najviše su učinili nadrealisti, otvarajući pesniku puteve ka »crnom kontinentu«, ali istovremeno boreći se za »revoluciju duha« (Breton). Jedan deo nadrealista (Aragon, Breton, Cara) shvatio je da se »revolucija duha« i pravo na istinsku *p. s.* ne može izvojevati bez socijalnih promena. Posle Harkovskog kongresa Aragon, na primer, smatrao je da poezija mora biti angažovana, revolucionarna po sadržini, vrsta »socijalne porudžbine« (poema *Front rouge*). I drugi su pristupili komunističkim partijama i progresivnim pokretima uveravajući se u Lenjinovu misao: ne može se živeti u društvu, a biti nezavisan od njega. Istinska sloboda se može ostvariti shvativši imperativ vremena i angažujući se u duhu Marksove II. teze o Fojerbahu. Stvaraoci koji su pošli tim putem izvojevanja *p. s.* angažovali su se da kroz poeziju iskazuju zadatke komunističkih partija. Svoje individualne pesničke predilekcije su podredili kolektivnoj volji borbenih odreda revolucionarnih partija i političkim parolama dana. Ideologizacija stvaralaštva je često bila u raskoraku sa intimnim bićem pesnika. Jedni su to smatrali svojim pesničkim obolom revoluciji, drugi kao ličnu tragediju, najsmelij su pisali i pevali o istinskim stremljenjima revolucionarnih masa ne držeći se partijskih parola. Takvi su svojim aktom potvrđivali da se pesnikova i umetnikova sloboda mora neprestano braniti da bi istinski služila najprogresivnijim snagama čovečanstva. — 2. Oznaka za izvesna jezička ili logička odstupanja pesnika od uobičajenog izražavanja ili načina mišljenja (→ **licentia poetica**). R.J.

**PESNIČKA ŠKOLA** — Krug pesnika sa određenim stilskim tendencijama (→ **pesnički krug**, → **književna škola**). Z.K.

**PESNIČKI JEZIK** — Poreklo termina i njegova upotreba sežu u vreme kada se književnost nazivala poezijom ili pesničkom umetnošću. I njime se ne označava, kao što bi se moglo pomisliti, samo upotreba prirodnoga jezika u stihu i poeziji, nego uopšte upotreba jezika u svim vrstama književnih tekstova. Sam pak odnos književne umetnosti prema prirodnome jeziku može se jednostavno odrediti kao odnos prema umetničkome medijumu. U tom se smislu često i kaže da se u književnosti umetnički oblikuje jezičko (=verbalno) gradivo. Oblikuje se zapravo

govorni niz. Jer ono što nazivamo književni tekst (→ **tekst**) pre svega je dato kao govorni niz određene dužine. Čitalac ili slušalac u tome govornom nizu, koji mu je neposredno dat, prepoznaje književni tekst. Logično je pretpostaviti da tekst prepoznaje i razlikuje po tome kako je uređen govorni niz. Nema sumnje da je ovako shvaćen *p. j.* jedan od središnjih problema kojima se nauka o književnosti bavi. Ali je to u isti mah i jedno od onih naučnih pitanja na koja se daju različiti, pa često i suprotni odgovori. A sporno je ono što je osnovno i što dovodi u pitanje postojanje bilo kakvog *p. j.*: da li se zaista književni tekstovi prepoznaju i razlikuju od neknjiževnih po tome kako se u njima prirodni jezik upotrebljava, i nije li možda skup jezičkih specifičnosti koje nalazimo u književnim tekstovima zapravo fakultativno njihovo obeležje. — Negativan odgovor glasi da za čitaočevo prepoznavanje književnih tekstova — pa samim time i za onaj poseban način na koji se oni čitaju — nije presudan način na koji se prirodni jezik upotrebljava. Da ovaj odgovor nije valjan, odnosno da za nauku o književnoj umetnosti nije upotrebljiv, o tome možemo suditi pošavši od očigledne posledice koja iz njega proizilazi. Dovoljno je samo da ne zanemarimo činjenicu da je prirodni jezik medijum književnosti, i odmah će biti jasno da iz ponudjenog odgovora nužno sledi — svejedno da li smo spremni da to priznamo ili nismo — da književnost nije umetnost. Jer kad se, na primer, skulptura ne bi prepoznavala i razlikovala od neskulpture po tome kako je upotrebljeno i uređeno, odnosno kako je vajanjem oblikovano njeno gradivo (bronzna, mermer i sl.), za nas vajarstvo svakako ne bi moglo biti umetnošću. Izuzeci ovde, kao i u drugim slučajevima, samo potvrđuju pravilo. — I neće, prema tome, biti da je slučajno ni to što se umetnički status književnome tekstu u stihu (obično se imenuje kao poezija) uglavnom nikada nije poricao, ali zato jeste — delimično ili čak potpuno — proznome književnom tekstu. Takvo je mišljenje, pored drugih, zastupao i Ž. — P. Sartr. A ono nije slučajno upravo zato što se u stihu lako razaznaje drugačija i osobena organizacija govornoga niza, koja se doživljava i tumači kao umetničko oblikovanje jezičkoga gradiva. U stihu, naime, nije skriven poseban parametar prema kome se nanovo segmentuje i preuređuje verbalni niz. Taj je parametar u osnovi ritmički; poreklo mu možemo objasniti kao uključivanje muzičkoga semiozisa (→ **semiotika**) u govorni niz, ili kao zadržavanje i pojačano

aktiviranje toga semiozisa u govornome nizu (→ **tekst**). Međutim, ostanemo li samo pri tome, izmaći će nam mnoge i raznolične promene koje se u stihovnome retku dešavaju upravo na jezičkome planu. A one su suštastvene za razumevanje *p. j.*, pa ćemo se zato na njima posebno zadržati. — Rečenica je, znamo, osnovna jedinica prirodnoga jezika pomoću koje opštimo. Štaviše, prirodni nam jezik daje na raspolaganje konačan broj rečeničnih shema (modela), a mi ih realizujemo u vidu beskonačnog broja konkretnih iskaza. Rečenične su sheme u stvari takve da dopuštaju veliki broj variranja pri upotrebi. Ono po čemu se iskazi međusobno razlikuju jeste pre svega leksički sadržaj kojim ispunjavamo istu rečeničnu shemu. Tim se putem i dobija bezbroj različitih iskaza. Ali se u iskazu, osim toga, može varirati i sam sintaksički poredak. I jasno je čemu to služi: pomoću ovakvoga variranja prenosi se različita količina, ali i različita vrsta informacije koju obezbeđuje povećana → **entropija** u samome sintaksičkom nizu. Ovakvo se, na primer, u našem jeziku može varirati red reči, a pri tome će svaki iskaz nositi bar po jedan drugačiji semantički preliv: *Plava devojčica bere žute ruže; Devojčica plava žute ruže bere; Ruže žute bere devojčica plava; Žute ruže plava devojčica bere*, itd. Pauza — a na isti način i ekspiratorni pritisak — takođe se može pomerati duž cele rečenice, pri čemu će svaki iskaz biti odgovor na neko drugo (stvarno ili pretpostavljeno) pitanje. Na pauzu upućujemo naniže okrenutom strelicom, a na pretpostavljeno pitanje upozorava zamena data u zagradi: *Plava devojčica bere žute ↓ ruže* (a ne karanfile); *Plava devojčica bere ↓ žute* (a ne crvene) ruže; *Plava devojčica ↓ bere* (a ne nosi) žute ruže, i tako redom do samog početka. — Sva variranja u iskazima — a mi smo ih samo nagovestili pomoću dva-tri primera — čine sintaksički niz veoma elastičnim i dinamičnim. Taj elastičnost i taj dinamizam sve se potpunije opisuje u savremenom lingvistici. Možemo ih uporediti s pokretljivošću i izmenljivošću sintaksičke intonacije, koja zapravo kovibrira sa svim promenama u sintaksičkome poretku, a nužno i u njegovome semantičkom naboju. Intonacija se, recimo, prilično razlikuje u svaka dva iskaza kod kojih se sintaksički poredak može preokrenuti: *Lagana lada plovi Dunavom; Dunavom plovi lada lagana, ili: Okreni mi svoje lice!; Lice svoje mi okreni!* Sada jednostavno možemo reći da se preuređivanje govornoga niza u stihu zasniva na tome što se istaknuta pokretljivost podvrgava

dopunskome uređivanju, a to znači i izvesnome ograničavanju. Stih zapravo nameće nove i stalne granice ili okvire u koje se uključuje sintaksički niz. Ti okviri nisu ni pasivni ni jednostavni. Oni postavljaju izvesne uslove pod kojima se govorni niz može razvijati, a i složeni su, pa ih ne možemo ni tako lako opisati. — Neka nam kao dovoljno poznat primer posluži naš asimetrični deseterac iz usmene epske poezije. Svojim spoljnjim granicama on seče govorni niz, postavlja početak i kraj koje bismo mogli nazvati potpunim. Zato i ne dopušta sintaksičko-intonaciono → **opkoračenje (enjambement)**, a tamo gde bi se mogli pojaviti elastičniji sintaksički prelazi iz stiha u stih, praktikuje se sintaksičko ponavljanje. Npr.:

Grad gradili Skadar na Bojani,  
Grad gradili tri godine dana,  
Tri godine sa trista majstora

Ponavljaju se celi početni (četvorosložni) segmenti; uzeti su, kao gotovi, iz prethodnih stihova. A tako nešto, opet, svakako stoji u izvesnoj vezi s činjenicom da je stihovno jedinstvo dvodelno: raščlanjuje se na dva nejednaka dela, na polustih od četiri i polustih od šest slogova. S druge strane, svako ko je slušao kako se deseterci pevaju uz gusle, taj se lako mogao uveriti da u drugome polustihu guslar приметно spušta glas i oteže njime. Pri tome deveti slog osobito produžava, da bi deseti naglije završio. Muzička pratnja i kretanje muzičke melodije očigledno koreliraju sa zahtevom koji oba polustiha i stih u celini postavljaju kretanju sintaksičke intonacije. Svojim sklopom stih svakako ograničava kretanje jezičke intonacione krivulje; tačnije rečeno, tu krivulju potčinjava i vezuje za sebe. Čak bi se moglo reći da ništa u usmenome stihu nije slobodno. Pa i ono što se nama u teoriji književnosti čini najslobodnijim — muzička melodija. Jer muzikolozi tvrde da i nju veoma ograničava i vezuje verbalni niz. Uostalom, ona sama ne zna za kvantitativnu meru segmentovanja nakon tačno određenog broja slogova, ali se ipak takvoj meri u stihu podvrgava. Tako se isto i sintaksički niz podvrgava stihovnome segmentovanju i podleže preraspodeli. Navešćemo primere kad se ova preraspodela vrši tačno prema maločas opisanoj konfiguraciji deseterca na dva nejednaka polustiha. Pri tome treba imati u vidu da otežanje devetoga i naglo završavanje desetog sloga nije muzički uslovljeno, nego je ovde, naprotiv, muzika u službi stiha. Muzička melodija u službi je stihovnoga kadencira-

nja, koje ima ulogu akustičkog signala da se stihovni redak završava. U sledećem primeru *\*da mi naše blago ne harčimo* poredak se menja tako što se posle četvrtog sloga kida tesna veza između prideva i imenice (time se dobija jači intonacioni presek između polustihova), a imenica s dugosilaznim naglaskom na prvom slogu (*blāgo*) dislocira se prebacivanjem tačno na deveti i deseti slog stiha: *da mi naše // ne harčimo blago*. U isti razred idu i ovakvi primeri na *Ružicu*, // *nasred Senja crkvu*. Umesto običnog *\*na crkvu Ružicu nasred Senja*. Preraspodela i razlika u odnosu na običan sintaksički poredak ipak se najbolje vide kad pevač primenjuje neki formalan postupak da bi dobio čist obrazac deseterca. Folkloristi za ovakve stihove obično kažu da su prazni i da predstavljaju opšta mesta. Uzme se, recimo, sintagma *\*ubavo Kosovo polje*, pa se njeni članovi razmeste prema opisanoj konfiguraciji stiha i pri tome se predlog *na* ponavlja na početku oba polustiha: *na ubavu // na polju Kosovu*. Ne postoji formalno čistiji, a razume se ni pravilnije građen deseterac od ovakvoga. To je stih-etalon. I on sasvim jasno pokazuje da se govorni niz drugačije ponaša u okvirima stiha nego izvan njih. Jer se nikad i nigde na našem jeziku ne pojavljuju nezavisno od stiha sintaksički poreci kao što je ovaj koji smo naveli. Dok se običan govorni niz jednostavno ulančava prema pravilima prirodnojezičkoga kôda (→ **kôd**), dotle se u stihu na njega primenjuju dopunska pravila kako bi se iz verbalnoga gradiva mogao da komponuje oblik ili forma stiha. Tako shvaćeno komponovanje nije ništa drugo nego književno-umetničko oblikovanje, koje se u suštini (ili generički) ne razlikuje od oblikovanja gradiva u bilo kojoj drugoj umetnosti. Naše oko neposredno vidi kako se oblikovanjem gline dobija forma u vajarstvu. I ono nas ne vara. Ali naša moć opažanja ne može neposredno i lako pratiti kako se preuređivanjem govornoga niza dobija književna forma (→ **forma**). A ne može pre svega zato što taj govorni niz, i uopšte prirodnojezički sistem, nije nešto što je neposredno dato, nego predstavlja jednu od najsloženijih čovekovih tvorevina koje u kulturi nalazimo. Moramo svaki put ulagati osobit napor kako bismo razabrali u kojoj se ravni na složenoj sistemskoj lestvici prirodno-ga jezika pomeraju i preuređuju odnosi prema zahtevima koje postavlja određena vrsta književnih tekstova. Jer je klasa književnih tekstova heterogena gotovo isto toliko koliko i klasa likovnih dela; tako se, recimo, književni tekst u stihu razlikuje od proznoga književnog

teksta isto toliko koliko se slikarsko platno razlikuje od skulpture. U usmenome desetercu mogli smo dosta razgovetno pratiti pomeranja u sintaksičkoj ravni, ali treba imati u vidu da do pomeranja dolazi i u drugim jezičkim ravnima, samo što bi za celovit opis bila potrebna znatno duža i zamršenija analiza. — Ali čak i kada uzmemo u obzir samo dva-tri već opisana momenta u usmenome kolektivnom stihu, nije teško predvideti šta će se desiti kad pesnici kao osveštani individualni stvaraoci počnu u zadatim stihovnim okvirima da aktiviraju pojedine komponente od kojih se govorni niz sastoji. Sve će te komponente — kao što su slobodna sintaksička pauza, pomerljiv centar ekspiratornog pritiska i izmenljiva visina tona — postati gradivo iz kog se oblikuje složeno ritmičko kretanje u umetničkome stihu. Mi, s druge strane, znamo da je to sve složenije i sve bogatije ritmičko kretanje — jer se u toku istorijskoga razvoja poezije u njega uključuje sve veći i veći broj sastojaka iz govornog niza — zapravo nosilac značenja. Jer ako ga razgradimo, nestaje ona specifično umetnička informacija i čisto estetska naslada koje tražimo i nalazimo isključivo u stihovima. Ritmička organizacija nije dodatak, nego oblik ili dimenzija u kojoj stih postoji. Niti je ritmički preuđen govorni niz u stihu semantički ravan običnome: onaj prvi nosi informaciju koju ovaj drugi nikada ne može poneti. — Povezanost ritma sa značenjem važna je i zato što upućuje na jednu još širu pojavu. Ukoliko je, naime, dopunska uređenost u stihovnome tekstu veća i stroža (brojnija i gušća glasovna ponavljanja, disciplinovano ostvarivanje jedne iste metričke sheme, obavezna, pravilna i bogata rima, sitnija i krupnija sintaksička ponavljanja, jednom reči — gusto tkanje jezičkih jedinica), utoliko se lakše u leksičkim jedinicama »rasklimavaju« njihova obična i ustaljena značenja. Tako se, recimo, stepen muzikalnosti stihova po pravilu nalazi u obrnutoj srazmeri sa semantički tačnom i korektnom upotrebom reči. Kao dobar primer može poslužiti pesma *Tamnica V.* Petkovića Disa. Za ovu pojavu postoji dosta jednostavno objašnjenje: dopunska se uređenost očigledno dobija prema načelu međusobne samerljivosti samih oznaka, a ne celih prirodno-jezičkih znakova (→ **znak**), pa nužno dolazi do naprezanja i pomeranja odnosa između oznaka i označenih, a ti odnosi zapravo i daju značenja. Zbog toga u stihovnome tekstu — u celini gledano — osećamo izvestan pritisak na jezičke znakove, pritisak koji teži da ih prepolovi. I on nije tako mali kao što bi se na prvi

pogled moglo pomisliti. Naprotiv, on je toliko moćan da u jezičkim znakovima svako označeno unekoliko klizi, dok su oznake čvrsto vezane u ritmičkome nizu. — Možda se nigde ova pojava ne može tako dobro posmatrati kao u → **rimi**. Rima je mali obrazac u kome se jasno ogleda ukupna jezička struktura književnoga teksta. Kad se, na primer, rimuju oblici *zvezda* i *gnezda* (a tako su rimovali Dučić, Rakić, Pandurović, Rajić i Dis), onda se to čini prema jednostranome kriterijumu podudaranja četiri poslednje foneme u dve oznake, tj. od početka naglašenog sloga. Nemoguće je da to ne povuče za sobom upoređivanje i oba označena koja su čvrsto vezana za te oznake. Nastaje nešto poput igre slobodnijih semantičkih asociranja i smelijih povezivanja raznorodnih semantičkih komponenata. U stvari, pripremljeno je tlo na kome svakog časa može izniknuti → **trop**. Time se može, po svemu sudeći, i objasniti poznata činjenica da su tropi od iskona imali povlašćen položaj u stihu i poeziji. Nauci o književnosti tek predstoji da valjano razjasni uzajamnu povezanost ritmičkoga niza i tropa, a isto tako i glasovnih i sintaksičkih figura (→ **figure**). Još je Lesing u *Hamburškoj dramaturgiji* ironično primetio da »najsmelij tropi i figure« engleskih pesnika iz 18. v. podsećaju u nemačkim proznim prevodima na pijane ljude koji bez muzike plešu. Oni su, naime, izgubili neophodan ritmički oslonac. Ironija Lesingova, međutim, znatno dublje seže od srećno nađene slike. Jer je i za celokupnu tradicionalnu teoriju o *p. j.* presudno bilo to što je — još u antičkim poetikama i retorikama — isključivo bila utemeljena na iskustvu sa stihom i što se zapravo nikada nije mogla od njega odlepit. Čak i kada je u novom veku proznim tekstovima priznata književna vrednost, književna upotreba jezika i dalje se — sve do našeg stoleća — prevashodno ispitivala na građi koju daje stih. A njegova je selektivna moć — kao što smo videli — prilično velika; on uvodi znatan broj ograničenja na izbor i kombinovanje prirodnojezičkih jedinica. Znatna selektivna moć ili ograničenja dali su dobar osnov za formiranje teorije o *p. j.* kao zasebnome jeziku u jeziku. Osobine toga zasebnog jezika koje su isticale stare poetike i danas su manje-više poznate. Navešćemo neke: češća upotreba tropa i figura, pri čemu svi oni mogu biti smeli i neobični, što im daje posebnu vrednost; davanje prednosti rečima u kojima se oseća njihova etimološka motivisanost, sa čim je povezana i sloboda da se kuju nove reči; upotreba određenog broja gramatičkih oblika,



reči i govornih obrta kojih inače nema u običnome opštenju, ali se po tradiciji upotrebljavaju u poeziji: dopuštenje da se do izvesne mere krši jezička norma na svim ravnicama, od fonološke do sintaksičke, odnosno do semantičke. Sve one jedinice koje su se ili isključivo ili češće pojavljivale u pesničkome jeziku nazvane su *poetizmi*. Nasuprot poetizmima bili su *prozaizmi*. Osim toga, verbalna sredstva kojima se pesnici služe radije od drugih ljudi nazvana su još u antičko doba pesničkim ukrasima, pa su se u skladu s tim sve do najnovijeg vremena razlikovale dve vrste govora ili dva stila — ukrašen i neukrašen. Govorilo se o teškom (bogatom tropima i figurama) i lakom (siromašnom tropima i figurama) ukrasu: *ornatus difficilis* i *ornatus facilis*. Razvoj poezije i stiha u novo doba vodio je, međutim, ka postepenome slabljenju i ukidanju znatnog broja ograničenja. Na ritmičkome planu gotovo podjednako kao i na jezičkome. S njima je nestajala, a moglo bi se reći da je u XX v. na kraju i izbrisana, razlika između poetizama i prozaizama; ukrasi se svesno odbacuju, a i kad se u velikome broju upotrebljavaju, funkcija im je uveliko izmenjena. Pesnički jezik shvaćen na stari način kao zaseban jezik u jeziku — u celini je razgrađen. S njegovim razgrađivanjem morala je da izgubi važenje i teorija o pesničkim ukrasima. Postoji kod Romana Jakobsona rečenica koja svedoči o prelomu u tumačenju *p. j.* negde na početku našeg stoleća. »Drugim rečima«, veli on, »poetičnost nije dopunjavanje diskursa retoričkim ukrasima već totalno preocenjivanje toga diskursa i svih mogućih njegovih komponentata«. Razume se da se tako nešto može tvrditi samo ako se smatra da, osim prirodnojezičkog, postoji još jedan zaseban i različit sistem — književnoumetnički. Jer se u tom slučaju tumačenje zaista ne sme zaustaviti na delimičnom ukrašavanju govornoga niza tropima i figurama, nego se — ako je govorni niz već uključen u književni tekst — mora govoriti o njegovome »totalnom preocenjivanju«. On se zapravo funkcionalno menja. Upravo onako kao što se sastojci govornoga niza funkcionalno menjaju kad u stihu služe za komponovanje njegovoga oblika. — Jezički tekst — bio on u stihu ili u prozi — za nas je književni samo ako i njemu pronalazimo sklop koji ga, prema konvencijama naše kulture i našeg vremena, čini književnim. To je moguće zato što književne tekstove biramo i čitamo polazeći od njihovoga oblika, a ne obrnuto. To su zapravo jedini tekstovi koje čitamo i iz kojih izvlačimo značenje u nepre-

kidnome sameravanju sa njihovim oblikom. Gde takvoga sameravanja ima i koliko ga ima, tamo ima i u toliko meri ima književnosti. Na isti način, razume se, u književnome tekstu čitamo i govorni niz: ne neposredno kao bilo koji govorni niz, nego u neprekidnome sameravanju s oblikom teksta ili s njegovom opštom organizacijom. Jer i različita jezička odstupanja u stihu (recimo vokativ umesto nominativa u našem desetercu: *Vino pije Kraljeviću Marko*) nikada ne čitamo neposredno, nego ih percipiramo i razumevamo posredno, u sameravanju s ritmičkim oblikom stiha. Iz toga pak nužno sledi da se ne mogu zasvagda odrediti i pobrojati ni postupci ni vrste postupaka kojima se govorni niz preuređuje u književnim tekstovima. Oni su uzajamno uslovljeni s opštim sklopom teksta, pa o njima možemo suditi samo kad ih posmatramo u tome sklopu. — Kad s ovog stanovišta pristupimo proznome književnom tekstu, u njemu takođe dosta lako razaznajemo oblikovanje prirodnojezičkoga građiva. Ali ovaj put nećemo poći od rečenice, nego od znatno krupnije jedinice — od oblika u kome prirodni jezik stvarno funkcioniše u društvu i kulturi. Lingvistika, kao što je poznato, u prirodnome jeziku otkriva jedinstven kôd; realno pak uvek imamo posla samo s nekim zasebnim potkodom. Jer nikada niko i nigde ne govori ili piše uopšte na srpskohrvatskom jeziku, nego na → **književnom jeziku** (standardu) ili na dijalektu ili na nekome drugom potkodu. U današnjoj se kulturi može razlikovati standardna i substandardna upotreba jezika, što bi odgovaralo opštoj deobi na oficijelnu i neoficijelnu kulturu, odnosno na oficijelno i neoficijelno ponašanje. U prvoj se oblasti nalazi književni ili standardni potkod, kome norma daje stabilnost, a sva variranja — recimo dubleti, sinonimija i sl. — daju mu elasticitet. Upotreba standarda u različitim društvenim i kulturnim ustanovama — u nauci, administraciji, žurnalistici i sl. — uslovljava da se pojave različiti funkcionalni stilovi. U drugoj, substandardnoj oblasti, nalaze se različiti geografski i socijalni potkodovi, recimo mesni govori i dijalekti, pa različiti socijalni žargoni i sl. Celovito gledano, ovu bismo upotrebu raščlanjenosti prirodnog jezika mogli da zamislimo kao mrežu kojom je prekriveno sveukupno područje društva i kulture. — Prozni književni tekst razlikuje se od neknjiževnoga pre svega po tome kako se biraju i kako u njemu funkcionišu jezički potkodovi. U izvanknjiževnoj upotrebi izbor unapred određuje sociokulturna situacija. Lako je zamisliti čoveka koji

se u oficijelnom obraćanju (govoru) služi dijalektom ili žargonom. Ali će to neminovno izazvati izvesnu nedoumicu, i izazvaće je zato što je prekršena norma koju sociokulturna situacija nameće. U književnome tekstu izbor je na prvi pogled potpuno slobodan, jer pisac može odlučiti koje će potkodove odabrati. Ipak, taj izbor u jednom drugom pogledu nije slobodan: on korelira s unutarnjim sklopom književnog teksta. Kriterijum izbora premešta se sa sociokulturne situacije na književni tekst. Isto se to može reći i za razmeštaj ili kombinovanje izabranih potkodova u tekstu. Književni tekst ima svoj centar i periferiju, a mogućnost kretanja od centra ka periferiji i od periferije ka centru daje unutarnji prostor teksta. Nije u pitanju bukvalno, nego strukturno shvaćen prostor: razmak od središta do spoljnjih granica jedne hijerarhijski uređene ali dinamičke celine. U centru tako shvaćenoga prostora nalazi se pozicija sa koje se govori u autorovo ime. Iza nje ili oko nje sledi glavni junak ili glavni likovi, pa sporedni likovi i, na kraju, epizodni likovi. Prema početnoj i opštoj normi, za autorsku se poziciju vezuju standardni jezik, za junaka ili glavne likove vezuju se funkcionalni stilovi, a za sporedne i epizodne likove vezuju se substandardni potkodovi. — Razume se da u konkretnim tekstovima oba ova redosleda izuzetno variraju, a često se i preokreću. Ali ovde ipak moramo poći od norme, koja se inače u književnosti — kao i sve druge norme — neprekidno narušava. Sud o postojanju norme ne donosi se na osnovu toga da li se ona i koliko se ona narušava, odnosno ne narušava, nego da li se njeno narušavanje oseća ili ne oseća. U srpskoj književnosti istaknutu normu u najčistijem obliku nalazimo kod I. Andrića. Ona se kod njega osobito lepo može pratiti kad se ekavski izgovor uzima kao standardni oblik. Tada se sa autorske pozicije obavezno govori ekavski, dok likovi govore ijekavski, a kretanje od jezičkog standarda ka substandardu po pravilu se podudara sa kretanjem ka epizodnim likovima, pod uslovom da eliminišemo delovanje nekih drugih faktora o kojima se ovde nije moglo govoriti. Pošto autorska pozicija ima u književnome delu suštinski isto mesto i funkciju kao fon na slikarskome platnu, zanimljivo je šta se dešava kad se ovde počne da upotrebljava dijalekt ili žargon. U tom slučaju — i to lako možemo proveriti na tekstovima — autorska pozicija tako reći oživljava i najčešće dobija konture zasebnoga lika. Dovoljno je da zamislimo pripovetku u kojoj se neki događaj iz velegrada opisuje u autorovo

ime na dijalektu, a likovi govore standardnim jezikom. U tekstu će se neminovno osetiti prisustvo još jednog lika, i to lika za koji unapred znamo da je iz ruralne sredine. A pojavljivanje novog lika menja, razume se, i sam sklop književnoga teksta. — To što se zajedno s narušavanjem norme o upotrebi jezičkih potkodova menja i sklop književnoga teksta najbolji je dokaz da taj sklop korelira s izborom i rasporedom potkodova. I kao što razvoj stiha zavisi od toga koje se komponente iz govornoga niza uključuju kao aktivne u njegov ritmički sklop, tako i razvoj proze zavisi od toga koji se potkodovi uključuju u njen sklop i kako se u njemu razmeštaju. Kad bismo analizu produžili i prešli na manje segmente teksta i manje jezičke jedinice, pokazalo bi se da čitanje prozinskih književnih tekstova nije ni tako slobodno kao što se obično misli: ono je znatnim delom unapred programirano izborom i upotrebom verbalnih sredstava. Na kraju treba reći još i to da se u prozi težište ne nalazi, kao u stihu, na funkcionisanju jezičkih jedinica unutar prirodnojezičkog sistema, nego se premešta na funkcionisanje toga sistema u društvu i kulturi. Proza i inače pomera fokus ka sociokulturnoj problematici. Ona ga, osim toga, i proširuje tako da se mogu obuhvatiti veći isecci konkretnije specifikovane stvarnosti. Zato se ovde ne podvrgava umetničkome oblikovanju sam govorni niz, nego zajedno s konkretnom sociokulturnom funkcijom koju trenutno obavlja. Mnoge su i raznovrsne su posledice koje iz toga proističu, pa je i analiza *p. j.* u prozinskih tekstovima po pravilu zamršenija i obimnija.

Lit.: *Сборники по теории поэтического языка*, I–III, 1916–1919; Ю. Тынянов, *Проблема стихотворного языка*, 1924; Ю. Тынянов, Р. Якобсон, «Проблемы изучения литературы и языка», *Новый Лейф*, № 12, 1928; *Travaux du Cercle linguistique de Prague*, I, 1929; W. Empson, *Seven Types of Ambiguity*, 1930; R. Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, 1931; *Античные теории языка и стиля*, 1936; V. Mathesius, «Základní funkce českého pořádku slova», *Čeština a obecný jazykozpyt*, 1947; J. Mukařovský, *Kapitoly z české poetiky*, díl I, 1948; Aristotel, *O pesničkoj umetnosti*, 1948 (prev.); P. Guberina, *Zvuk i pokret u jeziku*, 1952; *Style in Language*, Cambridge Mass., 1958; M. Riffaterre, «Criteria for Style Analysis», *Word*, 15, 1959; S. Chatman, *Essays on the Language of Literature*, 1962; *Poetics. Poetika, Поэтика*, t. I–II, 1961–1966; P. Guiraud, *Stilistika*, 1964 (prev.); R. Jakobson, *Lingvistika i poetika*, 1966 (prev.); K. Pranjić, *Jezik i književno djelo*, 1968; D. Živković, «Pesnički jezik», u: Dr Dragiša Živković, *Teorija književnosti sa teorijom pismenosti*, 1970; Z. Lešić, *Jezik i književno djelo*, 1970; *Poetika ruskog forma-*

lizma, 1970 (prev.); M. Bierwisch, »Poetik und Linguistik«, *Mathematik und Dichtung*, 1971; R. Katičić, *Jezikoslovnogledi*, 1971; V. Vinogradov, *Stilistika i poetika*, 1971 (prev.); B. Tomaševski, »Elementi stilistike«, u: B. Tomaševski, *Teorija književnosti*, 1971 (prev.); B. Kajzer, *Jezičko umetničko delo*, 1973 (prev.); *Nova kritika*, 1973 (prev.); N. Petković, *Jezič u književnom delu*, 1975; Z. Škreb, *Studij književnosti*, 1976; J. Lotman, *Struktura umetničkog teksta*, 1976 (prev.); Z. Škreb, »Jezična postava i književno djelo«, *Umjetnost riječi*, br. 4, 1977; R. Jakobson, *Ogledi iz književnosti*, 1978; M. Бахтин, *Эстетика словесного творчества*, 1979; B. Vuletić, *Fonetika književnosti*, 1980. N.P.

**PESNIČKI KRUG** — Više ili manje blisko okupljeni pesnici na osnovu zajedničkih pogleda u pitanjima forme, sadržaja i zadatka pesništva, često isključivo radi druženja i uzajamnog podsticanja i kritike. Ukoliko se kod neke grupe pesnika ispoljavaju i određene stilske tendencije, tada se govori i o → **pesničkoj školi**. Pesnički krugovi sa karakterističnim ciljevima često su značajni za pojavu novih pesničkih generacija i za stvaranje novih → **književnih pravaca**. → **Šleska pesnička škola**, → **Getingenški lug**, → **Grupa 47**, → **Plejada**, → **Parnasovci**, → **akmeisti**, → **Jezerska škola**.

Z.K.

**PESNIČKI ZANOS** (lat. *furor poeticus*, *sacer furor*) — Teorije o nadahnuću ili *p. z.* bile su značajne već u spisima stare Indije (u Bharate, u pesnika Ršija i dr; → **stvaralački proces**). Helenski pesnici i mislioci su smatrali nadahnuće ili *p. z.* izrazom volje bogova, kao uticaj vanzemaljskih sila na pesnika. *P. z.* je u starih Latina smatran kao iracionalno mističko uzletanje duše u sferu nepoznatog, vid sakralnog uzdizanja pesnika u regione apsolutne lepote. Srednjov. poetike su stvaralačkom zanosu pridavale nešto nedokučivo, dostupno samo onim koji su sposobni da se kroz religiozno ozarenje (*Sacer furor*) uzdignu do sfera lepote i da ih zatim, *per intervallam insaniae*, iskažu u stihovima ili kroz propoved, ili na neki drugi način. Romantičari su *p. z.* tumačili kao specifični trenutak nadahnuća koji dugo ne traje, nekom vrstom groznice, u kojoj pesnik doživljava najlepše vizije svoga duha i duše. To su momenti kada njegovo intimno *ja* progovara »božanskim rečima«, kada pesnik postaje profet, čarobnjak (V. Igo). *P. z.* je po njima čista spontanost, u kojoj razum ne igra nikakvu ulogu. Za realiste zanos je vrsta tenzije duha koja se postiže dugim meditacijama i koncentrisanim opservacijama. Nadrealisti su pojam pesničkog zanosa zamenili voljnim poniranjem u predele podsvesti putem »psihič-

kog automatizma«. Pesnički zanos negiraju i valerijevski pobornici uloge svesti u stvaranju: sve je dugo meditiranje i rad. Moderni tvorci → **naučne fantastike** (*science fiction*) priznaju u kreativnom aktu samo potrebu maštovite kombinatorike i domišljaja, koji se u najvećoj meri oslanja na realnu »fantastičnost« savremenih naučnih otkrića. R.J.

## PESNIČKO PISMO → Poslanica

**PESNIK** — Kao umetnik reči ima načelno istu sudbinu kao i drugi umetnici: ima slične dispozicije i sličan karakter, zatim sličan društveni položaj i dr. Mnogi smatraju da stvaralačka ličnost *p.* kao umetnika nije identična s njegovom građanskom ličnošću (o tome Đ. Lukač, *Prolegomena za marksističku estetiku*, 1960, prev., str. 223). Ličnost *p.* kao osobu koja proizvodi privid, kao opsenara i lažljivca, prvi napada u evropskoj tradiciji Platon, ali se i u poznija vremena, uvek kada treba učvrstiti državne zajednice, ličnost *p.* uzima kao nepouzdana i dopušta samo ona poezija koja jača javni moral i društvene interese. Iz toga se može razabrati snaga uticaja koji *p.* mogu imati na tok javnih stvari u društvu i, otuda, odgovornost *p.*, koja je utoliko veća što je medijum njegove umetnosti blizak svakidašnjem govoru. U socijalističkom društvu *p.* treba da se angažuje, ali ne kao »inženjer ljudskih duša«, već kao vesnik buduće slobode, uzdižući najšire mase do pesničkog načina mišljenja.

Lit.: W. Muschg, *Dichtertypen*, 1952; H. Schürmbeck, *Der Dichter im Zeitalter der Wissenschaft*, 1963; B. v. Wiese, *Dichtertum*, 1973. M.D.

## PESNIŠTVO → Poezija

**PETERAC** — 1. Redak trohejski troiktusni stih, npr. u usmenoj poeziji: »Ovi domov dar // Velji božji dar«. Sa daktilskom → **klauzulom** ne javlja se samostalno, već u prelomljenom trohejskom → **trinaestercu** (8 // 5) ili pomešan s jampskom varijantom (s akcentom na 4. slogu): »Bože, pomòri, // Odže pomòri, // Bule òstavi, // S nama sàstavi!« (Vuk, *SNP iz neobj. rks.*, knj. 1). *P.* ima tendenciju da se prelije u simetrični → **deseterac** ili u »nesimetrični« → **osmerac** (3+2+3). Slično je i u pisanoj poeziji. — 2. Redak dvoiktusni → **jamb**, → **hiperkatalektičan** stih sa ženskom klauzulom, npr. u usmenoj poeziji: »Đevojko mòja, // Napoj mi konja. // — Ne mògu bòsa, // Pala je ròsa«. Prvi iktus često se ostvaruje na prvom slogu (»pomeren« akcentat). *P.* je



*Französische Literaturprobleme*, 1962; L. Baldacci, *Il Petrarismo italiano nel Cinquecento*, 1957; J. G. Fucilla, *Estudios sobre el petrarquismo en España*, 1960; R. Newald, *Vom Späthumanismus zur Empfindsamkeit 1570–1750*, 1963<sup>2</sup>; B. T. Sozzi, *Petrarca*, 1963; D. Pavlović, *Dubrovačka lirika* (antologija), 1960; M. Tomasović, »Hrvatska renesansna književnost u evropskom kontekstu«, *Hrvatska književnost u evropskom kontekstu*, Zgb. 1978; M. Praz, *The flaming heart*, 1958; G. Spagnoletti, *Il Petrarismo*, Milano 1959; H. Pyritz, »Petrarca und die deutsche Liebeslyrik des 17. Jh.«, *Schriften zur deutschen Literaturgeschichte* 1962; J. – U. Fechner, *Der Anti-Petrarkismus*, 1966; G. Watson, *The English Petrarchans*, 1967; F. Čale, *Petrarka i petrarkizam*, 1971; G. Hoffmeister, *Petrarkistische Lyrik*, 1973; isti, »Barocker Petrarkismus«, *Europäische Tradition und deutsches Literaturbarock*, 1973; L. Keller, *Übersetzung und Nachahmung im europäischen Petrarkismus*, 1974; L. Forster, *Das eiskalte Feuer*, 1976. Z.K.

**PETRUŠKA** – Naziv lutkarskog narodnog pozorišta u Rusiji između 17. i 20. v. Dela koja su za *p.* pisali anonimni autori isticala su se improvizacijom i aktuelnošću, često političke naravi; u njima su se najčešće pojavljivala ustaljena lica – čapkunasti Petruška, njegova supruga, Ciganin, Nemač, Tatarin, doktor, policajac, pudlica. Tradicija *p.* sačuvana je i u današnjem rus. profesionalnom lutkarskom pozorištu. M.J.

**PEVAČ** – Stvaralac i prenosilac narodnih pesama, prvenstveno epskih. Poznat u dalekoj prošlosti → *aed*, → *rapsod*, → *skald* – održao se do naših dana kod Južnih Slovena, Rusa, Ukrajinaca i azijskih naroda sovjetskog Istoka. Udeo *p.* u razvoju narodne književnosti počeo se ispitivati još u 19. v. Nije slučajno što su najpouzdaniji osnovu za rešavanje ovog pitanja izgradila tada tri sakupljača živog usmenog pesništva – V. Karadžić, V. Radlov i A. Giljferding. Karadžić je prvi saopštio činjenicu da usmena pesma nije delo celog naroda, već delo određenog umetnika reči: »jedan počne i sastavi što, kako on zna, pa poslije idući od usta do usta raste i kiti se, a kašto se i umanjuje i kviri«. Stvaraoci su najčešće sredovečni ljudi ili stari. Oni moraju prethodno raspolagati znanjem velikog broja stihova. Pored ostalih primera, Karadžić je pomenuo svoga strica, koga je 1803. slušao kako uz poljski rad, šapući, sastavlja pesmu o nedavno poginulom Smail-begu Begzadiću. Svestan značaja njihovih ličnosti, sakupljač je izdvojio tridesetoro pevača i kazao šta je ko od njih poimence ispevao. Pribirajući pesme srednjoazijskih Kirgiza, V. Radlov je prvi

pokušao da objasni zakon *improvizacije*, presudan za život usmene epike. Po rus. naučniku, *p.* »ne može otpevati jedno isto dvaput, a da ne promeni oblik izlaganja«. On drži u glavi niz gotovih »delića« i »slika«; njihovim sjedinjavanjem dobija celinu. Zasluga Radlovljeva bila je i u tome što je istakao uticaj epske sredine na *p.* i način epskog stvaranja pesama. Sakupljajući severnoruske → *biljine*, A. Giljferding je takođe imao mogućnosti da iz blizine promatra suštinu improvizacije. Došao je do zaključka da pesmu sačinjavaju »tipska« i »prelazna« mesta. Prva su većinom opisne sadržine ili su reči koje govore junaci; u drugima se priča tok radnje. Tipska mesta »skazitelj zna napamet i peva potpuno isto, ma koliko puta ponavljao biljinu; prelazna mesta svakako se ne uče napamet, već se u pamćenju drži samo opšta okosnica, tako da, svaki put kada skazitelj peva biljinu, on je upravo tada sastavlja, bilo dodajući, bilo skraćujući, bilo menjajući red stihova i same izraze«. *P.* se razlikuju po tipskim mestima, jer svaki bira iz opšte riznice određen broj, koji posle upotrebljava, često ih ponavljajući, od jedne do druge svoje pesme. Ukratko, »svaka biljina sadrži u sebi i nasleđe predaka i ličan udeo pevačev«. Giljferding je obratio pažnju na zanimanja i životne okolnosti svojih skazitelja. U potpunom uverenju da svaki od njih predstavlja posebnu stvaralačku ličnost, zapsane pesme sredio je i objavio po pevačima. Nastavljajući rad iz prethodnog stoleća, naučnici 20. v. uložili su nove napore da objasne tajnu narodnog *p.* Građa kojom su se služili bila je uglavnom epika Južnih Slovena, Rusa, Ukrajinaca i azijskih naroda sovjetskog Istoka. Odredili su bliže pojam improvizacije, a pokušali su da proniknu i u složen odnos *p.* prema nasleđu. Najmanje su mogli odgovoriti – pre svega, zato što su raspolagali nedovoljnim biografskim vestima – na pitanje koliko i kako unosi *p.* u pesmu pojedinosti lične sudbine. Sada se smatra pravilom da je narodna epska pesma uvek improvizacija, i to »vezana«, prema izrazu M. Brauna. *P.* nikada ne pamti celinu doslovice. Vladajući jedino *shemom kompozicije* (termin G. Gezemana) – često već izgrađenom u prošlosti i odatle primljenom – *p.* ju je slobodno ispunjavao opštim mestima (šablonima, → **epskim formulama**); dobar broj *opštih mesta* odabrao je iz nasleđa, po ličnom ukusu, dok je drugi broj stvorio sam. Jednak postupak primeniće on i kad peva o novom događaju, zahvaljujući riznici dotle uobličениh shema za sliku megdana, ženidbe, otmice, boja, pogibije itd. U

zavisnosti od raspoloženja slušalaca *p.* može istu pesmu skratiti ili produžiti. Za ogromnu većinu *p.* važi zaključak do koga je, na primeru rus. biljina, dodao B. Putilov: »Stvaralaštvo skaziteljevo bilo je zatvoreno strogim granicama kako u sadržaju, tako i u obliku i u tehnici. Skazitelj je mogao da ponovo sazda stvaralački ono čemu se naučio; on se pridržavao — više ili manje stvaralački — tradicije, koju je postepeno usvajao tokom dugog vremena; u okvirima ove tradicije mogao je mnogo da učini. Niko nije učio skazitelja da sastavlja, njega su učili da peva biljinu. On je malo-pomalo i neprimetno doznavao i pamtio raznovrsnost epskih tema i sižea, proživljavao se epskom atmosferom, sticao znanja iz epske istorije, učio biografije i osobne crte junaka, njihove međusobne odnose; on je usvajao složen i bogat arsenal epskih pesničkih sredstava i postupaka. Sve je to bilo prilaz i neophodna osnova za glavno — za savladavanje umetnosti sastavljanja stihova i od stihova — cele biljine. Toj umetnosti skazitelj je morao da se uči sâm, učionice ovde nisu postojale. Pri tom nije bila reč o umetnosti pesnika, već o umetnosti skazitelja. On se učio da sastavlja biljine, a ne da izražava pesnički svoje viđenje stvarnosti. Zato su, svaki put kada se on — svesno ili nesvesno — sukobljavao s potrebom da, makar za trenutak, izade izvan granica predodređene mu uloge pevača, iskrsavale pred njim velike teškoće. Pevač je bio pravi, mada i osobene vrste pesnik, ostajući pevač. Njegovo sazdanje novog u oblasti epskog stvaralaštva potpuno se uklapalo u okvire tradicije. Uz to je i sam proces novotvoraštva u ovoj oblasti išao lagano, događao se skoro neprimetno za same pevače i davao osetne i postojane rezultate posle nekoliko pokolenja«. Pridržavajući se tradicije, *p.* je i u njenim strogim okvirima nalazio mogućnosti da — po pravilu, nesvesno — izrazi svoju ličnost, umetničku i ljudsku. Iz epske riznice koju su ostvarili prethodnici birao je ne samo opšta mesta nego i određen krug tema i junaka. Nasledenu pesmu razvijao je izostavljajući jedne i dodajući druge delove. Kada bi osetio potrebu, uzimao je građu i stilska sredstva iz lirike i pripovedaka. Junake svojih pesama — zapažanje S. Matića — provodio je putevima kojima je sam prolazio. Katkad ih je slikao donekle i prema samom sebi. Ako je u životu pokazivao sklonost ka humoru, tom osobinom oplemenjivao je građu koju je primio iz prošlosti. O sopstvenim nedaćama progovarao bi zaklanjajući se iza postupaka i reči starih srpskih junaka. Ukratko, tajna nekih vrlo

emocionalnih odlomaka u pesmama nije samo u izuzetnom daru pevačevom nego i u odjcku sličnih uzbuđenja iz njegovog unutarnjeg života. (V. i. → **homersko pitanje**, → **narodna pesma**, → **epska narodna pesma**).

Lit.: A. Šmaus, »Studije o krajinjskoj epici«, *Rad JAZU*, 1953, knj. 297; A. B. Lord, *The Singer of Tales*, 1960; M. Panić — Surep, *Filip Višnjić*, 1967; S. Matić, *Novi ogledi o našem narodnom epu*, 1972; N. Kilibarda, *Poezija i istorija u narodnoj književnosti*, 1972; R. Medenica, *Naša narodna epika i njeni tvorci*, 1975; V. Nedić, *Vukovi pevači*, 1981; M. Maticki, *Epika ustanka*, 1982. V.N.

**PEVANJE** — Deo epa. Tematska celina koja se uklapa u kompozicioni, sadržinski i stilski okvir epa. Obeležava se brojem i odrednicom (*pevanje, libar, knjiga, plač*); ispod broja i odrednice može stajati kratak sadržaj u prozi. Rede nosi poseban naslov (npr. »Sagriješenje«, »Spoznanje« i »Skrušenje« u *Suzama sina razmetnoga* Dž. Gundulića). V. i → **ep**, → **kanto**.

Lit.: → **Ep**.

Z.B.

**PIJETIZAM** (od lat. *pietas* — pobožnost) — Verski pokret u nem. protestantizmu, nastao sredinom 17. v. kao reakcija na ortodoksiju luteranske crkve. Pristalice ovog pokreta nazivane su podsmešljivo »pijetistima« (pobožnjacima). Oni su težili pobožnom životu, praktičnoj primeni milosrđa i obnovi crkve u duhu takvih nazora. Po njima, do vere se može stići osećanjem i načinom života bliskim asketskom; smeran život i dobra dela stoje iznad dogmi i obreda. U nastojanju da pomognu bližnjem stvarali su filantropske ustanove (sirotišta i sl.), u Haleu, Vitenbergu i Hernhutu. *P.* je bio blizak prosvetčenosti po verskoj toleranciji i osuđivanju dogmatizma, ali mu je bio oprečan po odbacivanju racionalizma. Pretečom *p.* smatra se teozof Gihtel (1638—1710) zatim — teolog J. Arnd, a stvarni osnivač *p.* je F. Špener (1645—1705), koji je u svom glavnom delu *Pia desideria*, 1675 (Pobožne želje), napadajući crkvu, zahtevao pobožan život u zajednici i za tu novu »službu« osnivao pijetističke kružoke (*collegia pietatis*). Praktične rezultate u primeni hrišćanskog morala postigao je A. H. Franke (1660—1727) osnivanjem sirotišta u Haleu. Čitavu pijetističku koloniju osnovao je kasnije u Hernhutu u Lužici L. Cincendorf (1700—60), poznat i po duhovnim pesmama srodnim mističnoj lirici baroka. Od pijetista potiče uopšte veliki broj duhovnih pesama. Najbolji predstavnici te lirske vrste među njima su G. Terstegen, koji u svojoj mističnoj poeziji slavi veru kao doživljaj

srea, i njemu srodni pesnik i pisac G. Arnold, poznat po svom spisu *Nepriustrasna istorija crkve i jeresi* (*Die unparteiische Kirchen- und Ketzerhistorie*), 1699, u kojem odbacuje crkvene dogme i svaku prinudu kad je u pitanju osećanje i vera, i prave vernike vidi u jereticima. Isticanjem osećanja i ličnog doživljaja i upućivanjem na unutrašnji život, *p.* je znatno uticao na duhovni život u Nemačkoj, pa time i na književnost. On je u stvari pripremio tlo za dve književne struje u 18. v., *osećajnost* (→ **sentimentalizam**) i → **Sturm und Drang**. Uticaj *p.* pretrpeli su mladi Viland, Klopštok i Herder, kao i sam Gete, o čemu svedoči odeljak »Bekenntnisse einer schönen Seele« (»Ispovesti jedne lepe duše«) u *Vilhelmu Masteru*. Pijetistička osećajnost odlikuje kako religioznog Lavatera, tako i idilične pesnike Getingenškog kruga. Usredsređeni na samoposmatranje i samoispitivanje, pijetisti su osnivači nem. autobiografije (Špener, Franke), roda koji će biti prihvaćen kasnije, zahvaljujući naročito životopisu Jung-Štilinga; njegovu je *Mladost* (*Jugend*) izdao Gete 1777. Pijetistički kult ispovesti uticao je na procvat *epistolarnog romana* (→ **roman u pismima**), u kom se ističu Gelert, T. Hermes, S. la Roš i pre svega Gete sa *Jadima mladog Vertera* (1774). Književno-istorijski značaj *p.* leži u tome što je kod pesnika rasplamsao osećanje i gajio kult duževnosti, a težište doživljavanja preneo na zbivanja u duši.

Lit.: A. Ritschl, *Geschichte des Pietismus* 1880–86; W. Marholz, *Der deutsche P.* 1921; H. Kindermann, *Durchbruch der Seele*, 1928; M. Schmidt, W. Jonnasch, *Das Zeitalter des Pietismus*, 1965; F. E. Stöfflen, *The rise of evangelical pietism*, 1965; A. Langen, *Der Wortschatz des deutschen Pietismus*, 1968<sup>2</sup>. G. Kaiser, *Pietismus und Patriotismus im literarischen Deutschland*, 1973; H. Leube, *Orthodoxie und Pietismus*, 1975; H. Bornkamm, *Der Pietismus in Gestalten und Wirkungen*, 1975. M.D.

**PIKARSKI ROMAN** (šp. *novela picaresca*; *picaro* – mangup, lupež, probisvet) – Naziv za brojne satirične šp. romane napisane u 16. i 17. v., koji predstavljaju reakciju na pastoralne i → **avanturističke romane**. *P. r.* je autentičan šp. književni rod koji vodi poreklo od *Selestine F. Rohasa*. Kao prvi *p. r.* smatra se *Život Lasarilja de Tormesa* (*Vida de Lazarillo de Tormes*) objavljen 1554, a kao najkarakterističniji *Život Gusmana de Alfaracea* (*Vida de Guzman de Alfarache*) 1599–1604. od M. Alemana. Počev od *Lasarilja p. r.* su, sa malobrojnim izuzecima, pisani kao autobiografske ispovesti skitnica i probisveta. Protagonista pikaro predstavlja antijunaka, čiji

lutalački život protiče u bespoštednoj borbi za održanje u kojoj su sva sredstva dozvoljena. Sadržinu romana predstavlja niz različitih pustolovina koje jedino povezuje prisustvo glavne ličnosti; zato su oni najčešće napisani fragmentarno, bez čvrste konstrukcije i određenog plana. Njihova književna vrednost je, pre svega, u realističkom opisivanju raznih likova iz naroda i autentičnom dočaravanju atmosfere koja je vladala u pojedinim kategorijama tadašnjeg šp. društva. Pikaro i njegova vizija života predstavljaju potpunu suprotnost viteškoj i konkistadorskoj koncepciji sveta. On izražava duboko pesimistični karakter baroknog čoveka (→ **barok**); u ovom svetu, u kome vlada duboka nesaglasnost između ideja i stvarnosti, na grubosti toga sveta treba odgovoriti još većom grubošću, bezobzirnošću i surovošću. Ipak *p. r.* su pisali i neki značajni pisci španskog »Zlatnog doba«: Gevara, Kevedo. *P. r.* je izvršio velik uticaj na sve evropske romanopisce i svuda dao podlogu početnim oblicima modernog romana: u Engleskoj su se za njim povodili još u doba renesanse Šekspirovi savremenici T. Naš i R. Grin, zatim u 18. v. Defo, Filding i Smolet, a kasnije Dickens u *Pikvikovcima*; u Nemačkoj 17. v. Grimelshauzen u svom *Simplicisimusu*; u Francuskoj u 18. v. Lesaž (*Žil Blas*, *Hromi Daba*) i dr. Kod nas je zakasneli sledbenik *p. r.* J. Ignjatović sa *Milanom Narandžićem* (1860–63). U novije vreme tradicionalni lik skitnice, spadala, probisveta ili varalice postaje često nosilac radnje u delima humorističkog ili grotesknog karaktera (J. Hašek, *Doživljaji dobrog vojnika Švejka*; I. Iljč, E. Petrov, *Dvanaest stolica*; T. Man, *Ispovesti varalice Feliksa Krula*; Dž. Stejnbek, *Tortila flet*; G. Gras, *Dečiji doboš*).

Lit.: F. W. Chanler, *Romances of Roguery*, 1899; F. de Haan, *An Outline of the History of the Novela picaresca in Spain*, 1903; M. Suarez, *La novela picaresca y el picaro en la literatura española*, 1928; P. van Tigem, *Pregled istorije evropske književnosti*, (prev.) 1932; R. Alter, *Rogu's Progress*, 1963; A. A. Parker, *Literature and the Delinquent*, 1967; J. Скерлић, *Историја нове српске књижевности*, 1953; R. Alewyn, »Der Roman des Barock, Erzählformen des deutschen Barock«, 1963; Д. Живоковић, *Европски оквири српске књижевности*, 1970; R. Diederichs, *Strukturen des Schematischen im modernen deutschen Roman*, 1971; A. del Monte, *Internario de la novela picaresca*, 1971; F. Lázaro Correter, *Lazarillo de Tormes en la picaresca*, 1972; U. Wicks, *The Nature of the Picaresque Narrative*, 1974; W. Riggan, *The Reformed Piccaro*, 1975; R. Bjornson, *The Picaresque Novel in France, England and Germany*, 1977. D.P. – L.J.S.

**PIKTURALNO** (lat. *pictura* — slika) — Pjesničko prikazivanje koje se obilato služi → **slikama** kao dijelovima kompozicije; tako se razlikuje od stilske → **slikovitosti**. Z.Š.

**PINAKE** (gr. πίναξ, pl. πίνακες — ploča, tabla) — U antičkoj Grčkoj oznaka za ploče od različitog materijala na kojima se pisalo ili slikalo, zatim i za samu sliku (otuda: pinakoteka, gr. πινακοθήκη — zbirka slika). Tako su nazivane i geografske karte, kao i razni popisi i spomen-ploče. *P.* je bio naslov *kataloga* spisa u aleksandrijskoj Biblioteci koji je izradio pesnik Kalimah (3. v. pre n.e., → **aleksandrijska škola**), visoki činovnik te biblioteke. Pun naslov je glasio *Pinakes* (— Spisak) *autora, koji su se istakli u svim kulturnim delatnostima, i njihovih dela*. Ovaj katalog s komentarom iznosio je 120 tomova i predstavljao je najraniji oblik naučno i s kritičkim aparatom priređene istorije književnosti, dajući biografiju pisca, naslov, kratku sadržinu i kritiku dela epskih, elegijskih, jampskih i meličkih pesnika, dramskih i proznih pisaca (istoričara, filozofa, govornika i naučnika raznih struka). Slični spiskovi kasnije su nosili isto ime.

Lit.: F. Schmidt, *Die Pinakes von Kallimachos*, 1922. K.M.G.

**PINDARSKA ODA** — Termin *p. o.* javlja se u dva značenja: — 1. kao naziv za oblik → **ode** čiji prototip predstavljaju → **epinikije** antičkog, gr. pesnika Pindara (5. v. st. e.); — 2. u eng. klasicističkoj književnosti kao naziv za ekstremno slobodnu varijantu takve *p. o.* (prema tvorcu oblika još i »Kaulijevska oda« — Cowleyan ode).

Lit.: → **Oda**. M.F.

**PIRIH** (gr. πυρρίχος — »crven kao vatra«) — 1. U antičkoj metriki stopa sastavljena iz dva kraka sloga (UU). U poznoj antičkoj poeziji zamenjivao ju je dugi nenaglašeni slog. Ime je dobio prema spartanskoj ratničkoj igri (gr. πυρρίχη) koju su izvodili momci pevajući i odmereno koračajući pod oružjem od crvenkaste medii. V. Je.

— 2. U → **silabičko-tonskoj versifikaciji** *p.* je dvosložni interval bez akcenta (»prazna stopa«). Zato u jampske i trohejske stihove (dvosložne, dvodelne, binarne metre) unosi ritmičku raznovrsnost, npr. u troheju L. Kostića: Srce moje, srce kivno, / Ūbiō tē živi grom. U drugom stihu nalazimo »pirih«, tj. izostali akcent na 3 slogu (neostvaren → **iktus**). U vezi sa *p.* vođeni su sporovi o tome da li se ostvaruje ili ne ostvaruje metrički iktus i u »praznim« stopama (→ **skandiranje**).

Lit.: K. Тарановски, *Руски дводелни ритмови*, 1953; Б. В. Томашевски, *Теорија књижевности*, 1972 (prev.) Z.R.

**PISAC** — Najšire uzeto, *p.* je svaki onaj ko piše; to je čovek od pera (spisatelj, autor, književnik), koji se bavi pisanjem kao zanimanjem proizvođači knjige, članke i druge materijale radi publikovanja; to je lice koje se služi pisanom rečju da bi saopštilo svoju misao, osećanje, priču, smatrajući da bi to moglo da bude od opšteg interesa. *P.* kao stvaralac magistralnih dela koja pripadaju tzv. velikoj književnosti naziva se i → **pesnikom**. *P.* je, prema tome, prevashodno onaj ko vlada rečima, jezikom i duhom jezika u osobenoj književnoj formi, kome je svojstveno da upotrebljava jezik na imaginativan i diskursivan način kreirajući književni, pesnički i analitičko-refleksivni izraz kojim postiže određene efekte i ciljeve. To znači da *p.* nije samo tvorac duhovne stvarnosti realizovane u strukturi književnog dela, odnosno stvaralac imaginativne književnosti (pesničke, dramske, narativne i kritičke proze) nego i autor filozofskih, naučnih, političkih, publicističko-žurnalističkih spisa, filmskih scenarija, prigodnih muzičkih komada i dr. Nekada se verovalo da je *p.* u vlasti sila ili duhova, genija, koji ga vode i nadahnjuju u stvaranju; smatran je potom istraživačem istine, savešču društva, narodnim tribunom i profetom čije su zvanje i misija uzidani gotovo u božanske sfere; no današnji *p.* je usamljeniji, skeptičniji, koji dovodi gotovo sve u pitanje, pa i samu celishodnost svoga posla i poziva. U prošlosti se on u svom radu uglavnom objektivno usmeravao, nastojeći da prikaže i tumači svet kakav jeste ili bi trebalo da bude, dok je danas njegova usmerenost pretežno subjektivna, kroz koju izražava sebe, svoju ispovest i svoju sliku sveta. Po svojoj funkciji *p.* pre svega pripada sebi i svojoj umetnosti, ali i čoveku i društvu, izražavajući, u književnom, pesnički adekvatnom jeziku, svoju osnovnu poruku — misao o ljudskoj slobodi i dostojanstvu i o dostojanstvu književnosti. Posedujući ono »stvaralačko u čoveku« (N. Hartman), *p.* ostaje veran svome najdubljem biću, bez obaveza da služi ičemu što se razilazi sa njegovom vizijom i sa humanom i neutilitarnom suštinom umetnosti (mada su mu te obaveze ne retko bile nametane), radi koliko može kontinuirano i predano, gotovo nagonski se prepuštajući procesu stalnog umetničkog samousavršavanja, uvek nespokojan i nezadovoljan stanjem stvari, uvek u dosluhu sa svim menama ljudskog iskustva,



otkrivajući, tumačeći osećajnost i sudbinu čoveka i sveta, ispitujući prostore srca i duše i mehanizme svesti, neprestano proširujući opseg vlastitih – i čitaćevih – saznanja i spoznaja, unapređujući pri tom književnu vrstu i struku za koju se opredelio. Srazmerno snazi svoje stvaralačke individualnosti, kao jednom od bitnih preduslova za autentično stvaranje, *p.* je sav u onome što je napisao, a piše zato da bi bio čitan. On je utelovljena senzibilnost i um: svojim vlastitim, individualizovanim jezikom kazuje vlastite i opšte želje i težnje, patnje i nade. Raspoloživi fantazijom i poznavanjem ljudske duše i prirode čoveka, *p.* stvara intuitivno ili posredstvom iskustva ili dedukcije iskustava i činjenica: uočava, zamišlja, povezuje, gradi, odnosno oblikuje u jeziku, dakle: piše. On može biti (1) genije koji stvara književna remek-dela, koji otkriva nove pravce i puteve u razvitku književne umetnosti i književnog mišljenja; može biti (2) stvaralac koji u skladu sa svojim talentom i sposobnostima daje više ili manje značajna dela; no *p.* je (3) i onaj čija dela čine prosek književne produkcije, ko (4) zanatski spretno imitira velike umetničke reči ili (5) piše isključivo za rasonodu i zabavu čitalačke publike. Književni stvaraloci, *p.* ne samo »kao izuzetne nego kao pozitivne ličnosti održavaju kontinuitet duhovne egzistencije čovečanstva« (I. Sekulić), u čemu je, između ostalog, jedna od njihovih najuzvišenijih dužnosti.

Lit.: A. G. Matoš, *Ličnosti, problemi, pejzaži*, 1938; Ž. P. Sartr, *O književnosti i piscima*, 1962 (prev.); M. Desoar, *Estetika*, 1963 (prev.); G. Pikon, *Pisac i njegova senka*, 1965 (prev.); I. Sekulić, *Analički trenuci*, 1966; E. Kris, *Psihoanalitička istraživanja u umetnosti*, 1970. K. Schröter, *Der Dichter, der Schriftsteller*, 1973; H. Wysling, *Zur Situation des Schriftstellers in der Gegenwart*, 1974; H. L. Arnold, *Schriftsteller in der Gesellschaft*, 1975; H. J. Schrimpf, *Der Schriftsteller als öffentliche Person*, 1977.

M.I.B

## PISANA KNJIŽEVNOST → Književnost

**PISMO** – 1. Termin kojim se obeležava svaki sistem za međusobno sporazumevanje ljudi pomoću vidljivih oznaka. Karakter tih oznaka i materijal na kome su izvedene mogu biti vrlo raznovrsni. Za *p.* je karakteristično da oznake upotrebene od strane jedne osobe moraju biti razumljive i drugim članovima iste socijalne grupe. Ovom stadiju prethodila je naravno veoma duga i raznovrsna upotreba različitih → **znakova** koji ne ulaze u užu domen pisanja, ali koji isto tako spadaju u opšteljudsku sposobnost i potrebu za označavanjem i simboličkim izražavanjem. Upotreba znakova

kao preteče *p.* uključivala je razne belege: grančice, zarez u kori drveta, šljunak, zrnevlje, obaveštavanje kriticima, bukom i drugim akustičkim ili vizuelnim signalima. Poruke, dogovori, ekonomske transakcije (računi, plaćanje i dr.) i mere, zatim oznake dostojanstva i položaja, pripadnosti i identiteta i najzad, vraćanje, madija i uopšte religiozno-ritualna praksa imala je pre uvođenja *p.* u pravom smislu reči veoma istančane i bogate sisteme vidljivih oznaka simboličkog karaktera, prisutne i danas kod mnogih primitivnih ljudskih zajednica. Tako je čovek u početku, i to veoma dugo, u stvari saopštavao i izražavao određenu sadržinu, poruku bez reči, koja nije bila neposredno povezana s jezikom niti formulisana jezičkim izrazom. Tu karakteristiku ima i *p.* u svojim početnim stadijima, jer u to vreme ono nije predstavljalo govor i jezik. Neki stručnjaci tu fazu razvoja *p.* nazivaju *semasiografskom* (jer izražava značenje, gr. σήμα, samo površno i posredno povezano s govorom), a drugu, kasniju, *fonografskom* (jer izražava glasovni govor, gr. φωνή). Tako je potpuno razvijeno *p.* postalo način da se pomoću vidljivih oznaka izrazi jezički elementi (jedna ili više reči, slogovi i glasovi, tj. *fonemi*). Potpuna identičnost, međutim, pa čak ni paralelnost izgovorenog i napisanog nije nikada, pa čak ni danas postignuta. – Kada je *p.* počelo da izražava jezik, ono je postalo njegova vidljiva i trajna predstava, koja je omogućavala da se saopštena poruka sačuva ili dalje prenese. Istorija *p.* je veoma komplikovana i nepotpuna. Iako postoji veoma dugo (nekih 6000 g.), *p.* se, s obzirom na nastanak jezika, pojavilo u ljudskoj istoriji vrlo kasno, zato što nije izazvano elementarnom ljudskom potrebom, nego zahtevima civilizacije i organizovanim društvenim, čak urbanim životom. *P.* se pojavljivalo više puta u istoriji, i to uvek u »stabilnim grupama ljudi, koji su već imali relativno razvijenu proizvodnju, živu trgovinu i organizovanu državu. *P.* se usavršavalo sa napredovanjem razvijenih civilizacija i srazmerno intelektualnom progresu koji su one ispoljavale« (M. Koen). Bez obzira na različito mesto i vreme nastanka, *p.* u početku ima *piktografski* (slikovni) karakter, tj. izražava poruku pomoću slika ljudi, životinja, raznih predmeta ili čak fantastičnih bića, predstavljenih pojedinačno ili u nizu ('strip'). Takvom *p.* je još od paleolita prethodila duga istorija slikanja na kamenu (petrogrami, pećinsko slikarstvo) i urezivanje u kamen (petroglifi). »U osnovi svakog *p.* stoji slika« (I. Gelb), i ona se sreće podjednako na Aljasci i Tasmaniji, kod

prvih Indoevropljana, Kineza, severnoamer. Indijanaca, afr. i austral. urođenika. Bilo bi prirodno očekivati da svaka ljudska zajednica razvije *p.* do određenog stepena; međutim, zbog izrazito konzervativnog mentaliteta primitivnih naroda, piktografsko *p.* je napravilo krupne korake tek u nekoliko mahova, a najviši stepen, *alfabetiski*, po svoj prilici postiglo samo jednom u istoriji. Pored obaveštavanja, te slikovne predstave imale su značajnu namenu i da zadrže u sećanju neki doživljaj, tj. da konzerviraju iskustvo, ili da posluže kao simbol za identifikaciju. Kada je piktografsko *p.* postalo u toj meri stilizovano da više nije označavalo konkretn predmet nego pojam koji se mogao izraziti pomoću reči, ono je prešlo u viši stadij → **ideoografsko** ili **logografsko** *p.* Mnoga *p.*, međutim, nisu potpuno napustila predašnju fazu, pa se kod njih može govoriti o pikto-ideoografskom *p.* Pravo piktografsko *p.* sreće se kod amer. Indijanaca, Sibiraca, Afrikanaca, u Okeaniji, odvajkada sve do danas. Pikto-ideoografsko *p.* upotrebljavano je u Centralnoj Americi od 4–16. v. u civilizacijama Maja i Acteka. To *p.* nije prevalilo onu veliku stepenicu u razvoju *p.* – fonetizaciju, i ostalo je na stadiju nekih severnoamer. i afr. primitivnih sistema. Ideografsko *p.* je u upotrebi u Kini od 3. milenija pre n. e. do danas, i to je *p.* čija je istorija najbolje poznata. U starom Egiptu se od 4. mil. pre n. e. do 5. v. n. e. piše ideografskim *p.* koje pokazuje izrazite fonografske karakteristike (*hijeroglifi*). Višu fazu razvoja pokazuju silapska (slogovna) *p.*, gde jedan znak označava glasovnu kombinaciju konsonant + vokal. Takva se *p.* javlja u Mesopotamiji i susednim oblastima od 4. milenijuma do 1. v. pre n.e.; upotrebljavaju ih stari Sumerci i Akadani (*klinasto p.*) Istočno od te oblasti, sve do Pacifika, i zapadno do egejskog sveta u stvari su prvi put u istoriji nastali potpuni sistemi pisanja, koji, pored sumerskog, kin. i egip. obuhvataju i *protoelamitsko p.* iz 3. milenijuma, *protoindijsko* (oko 2200. pre n.e.), zatim *kritsko* ili *minojsko* na Kritu i gr. kopnu (2000 – 1200. g.) i *hetsko* u Anadoliji i Siriji (1500 – 700. g.). Minojsko Linearno A i B i kiparsko *p.* takode su bila silapska *p.*, dok je viši stupanj konsonantskog alfabeta postignut u zapadno-semitskim sistemima pisanja (počev od 2. milenija), naročito kod Feničana, od kojih su se Grci početkom 1. milenija naučili pismenosti, adaptirajući semitske znakove prema glasovnom sistemu svojih jezika. Tu je prvi put u istoriji *p.* upotrebljen potpun sistem konsonanata i vokala, čime se znatno smanjio

i broj upotrebljenih grafičkih znakova. Od gr. *p.* na Zapadu (posredstvom etrurskog) nastala je latinica, a na Balkanu i u Istočnoj Evropi glagoljica i cirilica (→ **minuskule**, → **majuskule**, → **rune**, → **tajno pismo**). – 2. Pismena komunikacija među odsutnim licima, razgovor između pošiljaoca i primaoca koji su prostorno razdvojeni. *P.* služi za iznošenje misli, želja i osećanja, kao i za prenošenje obaveštenja i poruka, odgovara potrebama društvene komunikacije i prvobitno nema nikakvih književnih pretenzija; ono postaje književna pojava i tvori poseban književni žanr nazvan *epistolarnim* (po gr. ἐπιστόλη – pismo) tek kad postigne umetničke kvalitete kompozicije i stila. *P.* se javlja u najstarijim civilizacijama (→ **Pismo** 1.). U antičkoj književnosti dopisivanje se negovalo kao posebni deo retorike, pa su postojali i priručnici za sastavljanje pisma (*fiktivno pismo*). Od brojnih prepiski pisaca i državnika naročito su značajna pisma Cezara, Cicerona i Plinija Mlađeg, koja, pored dokumentarne, imaju i veliku umetničku vrednost. Antički oblik *p.* razlikuje se od današnjeg: pošiljalac stavlja svoje ime (kao i ime primaoca) u zaglavljju na početku, a ne na kraju *p.* U srednjem veku jezik *p.* u zapadnoj Evropi je *lat.*, a u istočnoj Evropi dopisuju se na gr. i na nacionalnim jezicima (kod Slovena i na crkvenoslav.). *P.* je jedan od najčešćih oblika koje su koristili crkveni oci (Jeronim, Augustin). Od srednjovekovnih prepiski najznačajnija je prepiska slavnih ljubavnika Abelara i Eloize, koja je i do danas sačuvala svoju svežinu. Sveštena lica i mistici, humanisti, pesnici, vladari, dvorske dame, državnici u srednjem veku i još više u doba humanizma i renesanse služe se *p.* da bi izneli svoja razmišljanja o najraznovrsnijim stvarima. Jezik kojim se pišu *p.* nije više samo *lat.* nego i nacionalni. Nem. epistolarni stil dostiže vrhunac u Luterovim *p.* (16. v.). Od modernih naroda Francuzi su umetnost *p.* doveli do najvećeg savršenstva. Pisanje *p.* i salonska konverzacija predstavljaju dve tipične mondenske manifestacije u kojima se odlikovao fr. duh u doba → **klasicizma** i → **rokoko**. Madam de Sevigne u *p.* kćeri daje obrazac intimnog *p.* Mnogi slavni ljudi od pera i druge istaknute ličnosti ostavili su bogate prepiske (u 16. v.: Rable, Montenj, Margarita Navarska; u 17. v. madam de Sevigne, madam de Lafajet, Rasin, Boalo, Lafonten, Luj XIV; u 18. v.: Didro, Ruso sa oko 2500 pisama, Volter sa oko 10.000 pisama). Elegancija fr. *p.*, prirodnog, a ipak stilski ugladenog, postala je jedinstveni uzor epistolarnog stila u eposi

klasicizma i prosvetećenosti. U Engleskoj *p.* ima takode svoje velike umetnike (lord Česterfield). Druga polovina 18. v. i skoro ceo 19. v. predstavljaju veliko razdoblje evropskog *p.* Skoro da nema pisca, pesnika, filozofa, naučnika koji svome delu nije pridružio obimnu korespondenciju više ili manje zanimljivu i značajnu sa literarnog stanovišta. Neke od prepiski kao što su: Geteova *p.* gđi fon Štajn, Šiler-Geteova prepiska, Brentanova prepiska sa Betinom, Bajronova *p.*, prepiska između Roberta i Elizabete Brauning, Šatobrijanova *p.*, Balzakova *p.* gđi Hanskoj, Floberova *p.* i dr. spadaju među najznačajnije književne spomenike svog doba i među najsajnije primere epistolarnog žanra. Kod nas iz istog vremena potiču najbogatije i književno najznačajnije prepiske: Dositejeva, Njegoševa i naročito Vukova ogromna korespondencija sa mnogobrojnim prijateljima, protivnicima i saradnicima, od kojih su neki (kao Vuk Popović iz Risna) pisali lepa i zanimljiva *p.* Naš najveći umetnik u epistolarnom žanru u 19. v. bio je Laza Lazarević. Moderno doba, zahvaljujući napretku sredstava komunikacije, koja su smanjila ili uklonila razdaljine među ljudima, ne ostavlja mesta za povučenu, samoću i tišinu koja toliko pogoduju epistolarnom žanru, pa ipak *p.* kao umetnička forma ima i u ovom veku svoje značajne predstavnike (Rilke, Prust, Žak Rivijer i dr.; kod nas J. Đucić, I. Sekulić i dr.). U okviru epistolarnog žanra razlikuje se više vrsta *p.* Već su pozniji antički retoričari razdvajali privatna *p.* od poslovnih. Pored te podele postojale su i druge, pa su se u posebne skupine izdvajala: narativna *p.*, *p.* saučešća, *p.* odobrenja, ljubavna *p.* itd. Posebne grupe čine: intelektualna *p.* književnika, filozofa i naučnika, politička *p.* državnika, vladara, političara, religiozna *p.* teologa, mističara, crkvenih otaca. U Francuskoj u 17. v. stvara se posebna vrsta: mondenska *p.* čiji je najveći predstavnik madam de Sevinsje. U zasebnu skupinu treba izdvojiti *p.* književnika, umetnika i muzičara posvećena umetničkim i estetičkim problemima, koja možemo nazvati estetičkim *p.* (takva je npr. prepiska između Getea i Šilera). Postoji takode otvoreno ili javno *p.*, tj. *p.* upućeno pojedincu, ali namenjeno javnosti. *P.* karakteriše i osoben stil koji se naziva epistolarnim. Iskrenost, lakoća, raznolikost, živost i prirodnost su kvaliteti koji su najčešće zahtevani od dobrog *p.* *P.* može bez naročitog reda i sistema obuhvatiti najraznovrsnije predmete, brzo i lako prelaziti sa stvari na stvar, kretati se svim pravcima, povezivati ono što na prvi

pregled izgleda nespojivo. Po tim svojim osobinama *p.* je najbliže usmenom razgovoru. Subjektivni momenat još je više naglašen u *p.* nego u razgovoru, jer *p.* i nastaje radi toga da bismo druge obavestili o sebi. Zbog ovih osobina *p.* je na sličan način kao i → **dijalog** korišćeno kao forma raspravljanja o raznim temama od opšteg značaja. Senekina *Pisma Luciliju* su najslavniji primer *p.* — *rasprave* ili tačnije *p.-eseja*. Ona imaju formu ličnih *p.*, u kojima se daju saveti prijatelju, a u stvari su upućena javnosti, odnosno svim čitaocima koji su zainteresovani za moralno-filosofska pitanja. U slične svrhe *p.* je korišćeno i u kasnijim vremenima (npr. u Francuskoj: Paskalova *Pisma provincijalcu*, Monteskejeova *Persijska pisma*, Volterova *Engleska pisma* itd.). Posebna vrsta književnog *p.* je *p.-manifest* (npr. *Pismo Haralampiju D. Obradovića*). Forma *p.* koristi se ne samo u esejistici nego i u romanu (→ **roman u pismima**) kao i u putopisu (*putnička pisma*, → **putopisna književnost**).

Lit.: I. V. Novak, *Latinska paleografija*, 1952; A. Kulundžić, *Knjiga o knjizi*, 1957; M. Cohen, *La grande invention de l'écriture et son évolution*, 1958; J. Gelb, *A Study of Writing*, 1963<sup>2</sup>; D. Diringen, *The Alphabet*, 1968<sup>3</sup>; G. Berthel, *Weltgeschichte der Schriften*, 1972; J. P. Boulanger, *La naissance de l'écriture*, 1982. — 2. A. Roseno, *Die Entwicklung der Brieftheorie von 1655–1709*, 1933; Pauly-Wissowa, *Epistolographie*, 1935; G. Mann, *Der Brief in der Weltliteratur*, 1975; G. Honnefelder, *Der Brief im Roman*, 1975; W. Füger, *Der Brief als Bauelement des Erzählens*, 1977. K.M.G. — J.D.

**PISMOVNIK** (prema gr.-lat. ἐπιστολάριον, epistolar) — U kasnovizantijskoj i slovenskoj književnosti srednjeg veka, priručnik sa obrascima pisama koja se upućuju adresatima raznih zvanja i kategorija.

Lit.: В. А. Сметанин, *Эпистолаграфия*, 1970.

D.B.

**PITAK** (gr. πίτακιον) — Obrazac pisma, odn. samo pismo ili poslanica u → **pismovniku**.

D.B.

**PITALICA** — Sažeta anegdotična narodna priča sa poentom, bez opisa situacije ili radnje, svedena na kratko pitanje i odgovor, ili dijaloški deo duže pripovetke (bajke, novele, šaljive priče). *P.* češće od → **poslovice** govore o svakidašnjici, reče o uopštenim životnim istinama, ali to čine uvek sa ličnog stanovišta pitanog. Reči uglavnom upotrebljavaju u običnom značenju; u prenosnom, najčešće dodirujući se s alegorijskim smislom → **basne**, kada su im glavne ličnosti životinje i biljke. (♫Pitali zmiju: — Zašto ti je svak dušman? —

Zato što ni ja nijesam nikomu prijatelj.«) *P.* se, inače, bave konkretnom svakodnevnicom, njihovi junaci su predstavnici pojedinih slojeva i kategorija ljudi: raje i Turaka, popova i kaludera, kadija i čipčija, devojaka i udovica. One osvetljavaju naravi, mentalitete pojedinih etnopsiholoških grupa (Primorac, Crnogorac, Era), daju sažeta obeležja ljudskih odnosa, određene istorijske situacije. U odgovoru *p.* sadržana je oštroumna poenta, često sa blagim prelivom humora ili gorčinom snažne ironije. Tražeći najjednostavniji način sažimanja pogodno priče, *p.* je izgradila sebi svojstvenu strukturu. Posle stereotipnog početka sa glagolom *pitali* u perfektu i obično u trećem licu množine i imenom pitanog, dolazi u direktnom govoru pitanje i odgovor. »Pitali ljeti goru: — Zašto plačeš kad si tako okičena? — Zato što znam da posle ljeta dolazi zima.« Odgovor *p.* može često postati → **poslovica**; pri tom je poslovica shvatljiva samo kao asocijacija na pitalicu. Budući bliske po nameni, Karadžić ih nije odvajao.

Lit.: → **Poslovica**, → **izreka**.

N.M.

**PITANJA I ODGOVORI** (stsl. *вѣспросы и отвѣты*, prema gr. ἐρωτήσεις καὶ ἀποκρίσεις) — 1. Vrsta apokrifnih sastava na teme biblijske kosmogonije, istorije ili dogmatike (npr. »Adamova pitanja«). — 2. Naročiti žanr vizantijske teološke književnosti sa dogmatiskim ili pretežno asketskim sadržajem, obično motivisan kakvom poslanicom ili saopšten u okviru poslanice (Vasilije Veliki, Maksim Ispovednik, Anastasije Sinait itd.). U staroj srpskoj književnosti, osim prevedenih tekstova ovog žanra ima i originalnih sastava (Nikonovi odgovori na pitanja Jelene Balšić).

Lit.: K. Radčenko, *Zur Literatur der »Fragen und Antworten«*, AfslPh 25, 1903.

D.B.

**PITIJAMPSKI RAZMER** (lat. *metrum pythiambicum* < gr. μέτρον — mera i πυθ-αμβικόν — pitijsko-jampski) — Horacijeva daktilsko-jampska strofa u dva oblika: a) iz daktilskog → **heksametra** i jampskog → **dimetra**; b) iz daktilskog heksametra i *jampskog* → **trimetra**. Poreklo *p. r.* je gr., na šta upućuje naziv (u heksametru se proricalo u Piti, tj. u Delfima).

Lit.: → **Metrika**, **antička**.

Ž.R.

**PLAČ** (prev. od gr. νηξ — plač, tužbalica) — Žanr srednjovekovnog pesništva, obično uklopljen u veće, složene književne oblike, kao što su → **žitija**. *P.* je, zapravo, književna varijanta → **tužbalice**, kojom se oplakuje smrt ili pogibija određene ličnosti ili kakav drugi

tragičan događaj (poraz u bici, pad u ropstvo itd.). Poznati su *p.* u našim kosovskim opisima (»Plač kneginje Milice«, same i sa sinovima, kod Danila III; dva *p.* kneginje Milice u »Slovy o knezu Lazaru«, kao i čuveni, dugački »Plač za knezom Lazarom« od Andonija Rafaila Epaktita). Prototip srednjovekovnog literarnog *p.* treba tražiti u biblijskom »Plaču« proroka Jeremije, kao i u nadgrobnim sastavima ranovizantijske retorike.

Lit.: Ђ. Трифуновић, *Српски средњовековни списи о кнезу Лазару и косовском боју*, 1968.

D.B.

**PLAČLJIVA KOMEDIJA** (fr. *comédie larmoyante*) — Dramska vrsta koja se pod uticajem građanskog sentimentalizma razvila u Francuskoj u drugoj trećini 18. v. Za razliku od → **građanske drame**, koja će se pojaviti malo kasnije i biti joj srodna, ova vrsta komedije je uvek pisana u stihu. Njen tvorac i teoretičar je Nivel de La Šose, autor 9 plačevnih komedija u razdoblju od 1733. do 1751. U ovim komadima nema komike, pa ni nasmejane vedrine u Marivoovom duhu; cilj joj je da se publika što više razneži i rasplache sentimentalno-patetičnim prizorima. Psihološke analize su površne; ličnosti su bez đvrstine karaktera, sklone su jakim izlivima osećanja. Plačevnost izraza nije u srazmeri sa situacijom: pisac ide za tim da retorskim sredstvima izmammi suze. Moralizatorske težnje su često vidno prisutne. *P. k.* slavi čisto građanske vrline i ideale onoga doba: čestitost, vrednoću, skromnost, toplinu i nežnost u bračnim i porodičnim odnosima. Ova vrsta komedije je imala ogroman, ali dosta kratkotrajan uspeh kod publike 18. v. Sam Volter je za trenutak podlegao njenim čarima, ali ju je u *Filosofskom rečniku* osudio zbog njene »degradirajuće lakoće«. *P. k.* nije bila dugog veka, ali većina njenih osnovnih crta neće iščeznuti, već će oživeti i razviti se u → **melodrami** i → **građanskoj drami**.

Lit.: G. Lanson, *Nivelle de La Chaussée et la comédie larmoyante*, 1887; H. Schlieter, *Studien zur Geschichte des russischen Rührstücks*, 1968; H. A. Glaser, *Das bürgerliche Rührstück*, 1969.

S.V.

**PLAGIJAT** (od lat. *plagium* — otimanje ljudi, trgovina ljudima) — Svesno ili nesvesno prisvajanje tuđih književnih ili naučnih ideja i tekstova kao sopstvenih. Marcijal (I, 53, 9) je prvi upotrebio taj izraz u značenju »književna krada«. Iako pojam duhovne svojine nije u antici bio razvijen, niti kodifikovan propisima o → **autorskom pravu**, ukazivanje na *p.* ili na pojave slične njima bilo je dosta često. Tako

su književni istoričari i gramatičari od starih vremena do danas utvrdili više → **pozajmica** – u temama, mislima i jeziku – kod Herodota, Aristofana, Sofokla, Menandra, Terencija i dr. Naročito su do u tančine utvrđene Vergilijeve pozajmice od Homera (tzv. *furta Vergiliana*). U doba → **renesanse** je Đ. Vida preporučivao onima koji su vršili »kod pjesnika književne krađe« da vode računa kako bi »posakrivali pažljivo grabež«. Od 19. v. plagijator se zakonski goni zbog utvrđene književne krađe i dužan je da nadoknadi štetu, dok se postojeći primerci njegovog dela uništavaju. Smatra se da je *p.* i nedozvoljeno korišćenje citata, bez naznačavanja izvora. Od *p.* treba razlikovati preuzimanje izvesnih misli i tema od strane istinski obdarenih stvaralaca, koji svojom obradom od njih načine originalne i trajne vrednosti. V. i → **pozajmica, književna**.

Lit.: E. Stemplinger, *Das Plagiat in der griechischen Literatur*, 1912; Hosius, »Plagiatores... im Altertum«, *Neue Jahrbücher*, 1913, 31; H. M. Paul, *Literary Ethics*, 1928; P. Englisch, *Meister des Plagiat*, 1933; A. Lindey, *Plagiarism and Originality*, 1952; H. Abramowski, *Der urheberrechtliche Begriff des Plagiats an Schriftwerken*, 1952. V.J.

## PLAN → Zamisao

**PLANJ** – Staroprovansalska pogrebna pesma, žalopojka za preminulim. Sačuvano je 40 *p.*, od kojih se u najvećem broju oplakuju gospodar ili gospodarica, pesnikovi zaštitnici, a u ostalim – bliski prijatelji i voljene osobe. U *p.* se konvencionalno hiperbolički slave pokojnikove vrline (plemenitost, gostoprимljivost, viteštvo, mudrost, dobri maniri) koje se suprotstavljaju manama onih koji su ostali u životu. Pored toga, dodaje se i molitva za pokojnikovu dušu. Po predmetu i nameni *p.* je blizak → **sirventesu**. V. → **trubadur**.

Lit.: H. Springer, *Das altprovenzalische Klagelied* (1895). M.Š.

**PLASTIČNO** (gr. πλαστικός, lat. *plasticus* – uobličeno, izvajano) – *P.* u umetnosti je obeležje forme i stila. Pod *p.* podrazumevamo vizuelno ili saznanjno, ali uvek očigledno, celovito i jasno uobličavanje. U antici *p.* je obeležje shvatanja sveta u celini, kao i obeležje shvatanja lepote. Kozmos starih Helena nije beskonačno prostranstvo, već ograničena i plastična celina; princip stvaranja prema meri i razmeri ljudskog tela – je princip koji prožima celokupno antičko saznanje i nalazi se u osnovi antičke estetike. Zakoni strukturiranja čovekovog tela postali su kanon gr. umetnosti

i književnosti i samim tim u njoj istakli plastično, fizičko i telesno. Prema Platonu, i reči moraju biti sastavljene kao živa bića, »...moraju imati telo, ne biti bez glave, bez nogu, moraju imati trup i udove, i sve to u odgovarajućem odnosu jedno s drugim i sa celinom« (Platon, *Fedar*, 264). *P.* kao oblik duhovnog života prisutno je u antičkom svetu sve do → **helenizma**, ali kao estetička kategorija ne odnosi se podjednako na sve oblike antičke umetnosti. *P.* je stilska odlika vajarstva, ali se i ostale umetnosti koriste efektima plastičkog izraza. Međutim, za Veleka izraz »kao izvajano« primenjen na poeziju »predstavlja samo nejasnu metaforu« (R. Velek, O. Voren, *Teorija književnosti*, p. 148), i svodi se na utisak hladnoće, mirnoće i jasnosti, utisak sličan onome koji izaziva helensko vajarstvo.

B.Mi.

## PLAUTOVSKA KOMEDIJA → Commedia erudita

**PLAVI CVET** (nem. *Blaue Blume*) – U Novalisovom romanu *Hajnrüh od Ofterdingena* junak romana sanja *p. c.*, koji je potom postao simbol romantičarskih stremjenja ka beskonačnom (često u obrtu »*p. c.* romantike«). On oličava nekolike suštinske crte romantizma: opijenost daljinama, čežnju za carstvom čiste poezije, traganje za ljubavlju, zagonetnost i iracionalnost života, strast za beskonačnim i nedostižnim itd. → **Romantizam**.

Lit.: J. Hecker, *Das Symbol der Blauen Blume im Zusammenhang mit der Blumensymbolik der Romantik*, 1931; L. Wilson, *The Blaue Blume*, 1959; G. Molnár, *Die Blaue Blume*, 1973. B.Ž.

**PLEJADA** (fr. *Pléiade*) – Pesnička škola u fr. književnosti, nastala oko 1550. g. Grupa pesnika, među kojima su najpoznatiji Ronsar i Di Bele, najpre se nazvala »Brigadom«, a potom, pošto ih je bilo sedmorica, po ugledu na grupu → **aleksandrijske škole**, uzela je ime savežda *P.* Teorijski manifest, celovitu doktrinu ove škole sadrži u najvećoj meri Di Beleov spis *U odbranu i slavu francuskog jezika* (1549), kome valja dodati nekoliko Ronsarovih predgovora i rasprava. U duhu renesansnih shvatanja, pesnici *p.* pokreću niz estetičkih pitanja o ulozi poezije i pesnika, o imitaciji, o jeziku, stilu i versifikaciji, o pesničkim rodovima. Nadahnjujući se drevnim legendama o božanskom poreklu poezije, o njenom čudesnom dejstvu na sav živi i neživi svet, o pesniku kao proroku, *p.* gaji pravi kult poezije i pesnika. No, uprkos isticanju iracionalnosti, svete tajanstvenosti nadahnuća, pe-

snici *p.* su svesni i značaja stvaralačke discipline, rada i znanja. Pored → **poeta vates** (pesnik prorok) mora postojati i *poeta faber* (pesnik veštak). Međutim, nasuprot nekim odveć vatrenim humanistima, ubedenim da se samo na klasičnim jezicima može stvarati ozbiljna literatura, pesnici *p.* odlučno zastupaju uverenje da se vredna nova dela mogu pisati jedino na narodnom fr. jeziku, ne zato što bi on već bio savršen poput gr. i lat., nego zato što on to savršenstvo može da dostigne bogateći se novim rečima, novim obrtima. Blago jezika valja tražiti u zaboravljenim izrazima, u dijalektima, u govoru raznih zanata, u kovanju reči od starih korenova, u pozajmljivanju od Grka, Rimljana, pa i Italijana. Tako obogaćenim jezikom treba podražavati vazda nedostižnim antičkim uzorima. Podražavanje je vrhunsko načelo ove doktrine, ali pod uslovom da se nadahnutom asimilacijom pretvori u stvaralački čin. Stoga pesnik mora da spozna svoj dar, da osluškuje sopstveni glas pre nego što izabere uzore. Da bi obnavljanje poezije kroz takmičenje sa Grcima i Rimljanima bilo što uspešnije, pesnici *p.* odbacuju sve tradicionalne srednjovekovne rodove: → **rondo**, → **baladu**, → **kraljevsku pesmu**, → **farsu**, → **moralitet**. Njih valja zameniti klasičnim rodovima: → **odom**, → **elegijom**, → **eklogom**, → **epigramom**, italijanskim → **sonetom**, kao i velikim rodovima: → **tragedijom**, → **epopejom** i → **komedijom**. Time je *p.* postavila temelje na kojima će se, u različitim pravcima, fr. poezija razvijati sve do → **romantizma**. Teorijsko delo *p.* je ubrzo bilo prevaziđeno dubljim doktrinarnim radovima teoretičara klasicizma, ali ono otvara probleme i krči puteve. Sama dela pesnika *p.*, veoma slavljena od strane savremenika i neposrednih naslednika, potom kuđena, najzad zaboravljena, da bi ponovo bila otkrivena u 19. v., predstavljaju trajnu vrednost u istoriji fr. poezije.

Lit.: H. Chamard: *Histoire de la Pléiade*, 1939–1940; G. O. Caston, *Pléiade poetica*, 1964.

S.V.

**PLENARIJ** (lat. *plenarium* od lat. *plenus* – pun) – 1. Liturgijska knjiga, zbirka odlomaka iz jevanđelja (→ **jevanđelistar**) i apostolskih poslanica (*apostolar*) koji se čitaju na misi (→ **lekcionar**). – 2. Objašnjenje mise, pret hodnica → **postile**.

Sl.P.

**PLEONAZAM** (gr. πλεονασμός – pretek, suvišak, lat. *adiectia*) – Termin antičke → **retorike** za nagomilavanje → **sinonima** u tekstu ili govoru; *p.* je stilska pogreška ako se dodate

reči oseće kao izlišne za smisao teksta. Takav *p.* čest je u svakodnevnom govoru (vratilo se natrag i sl.). *P.* je → **stil**. **figura** ako se primenjuje kao postupak u namernom isticanju, naglašavanju (→ **emfaza**) kako bi se pojačalo afektivno značenje teksta. Dobro izabrane sinonimičke reči ne doimaju se kao suvišne: »! biti *slab* i *nemoćan*, i *sam*, *bez igdje ikoga*, / i *nemiran* i *očajan*.« (Ujević, »Svakidašnja jadicovka«). *P.* može biti ugodan i u narodnoj poeziji, gde je vrlo čest: »*Porani' rano na vodu*, / *od zlata nado' jabuku*.« (Karadžić, *Srpske narodne pjesme*, I, 296). V. i → **tautologija**. H.K.

**PLETENIJE SLOVES** (stsl. *плетѣние словесъ* – pletenje reči) – Poseban stil, negovan u izvesnim žanrovima srednjovekovne slovenske književnosti (→ **žitije**, → **homilija** itd.), po uzoru na »azijanski stil« vizantijskih besednika (→ **azijanizam**). Iz Vizantije prenet u staroslovensku književnost već sa prvim prevodima grčkih panegiričkih tekstova, ovaj stil je pogotovu u južnoslovenskoj književnosti zastupljen tokom celoga srednjeg veka. On se samo uslovno može nazivati »stilom epohe« kada je reč o 14. v., pošto je tada najviše došao do izražaja u znatno bogatijem književnom stvaranju južnoslovenskih zemalja, ali ga je bilo i ranije (Domentijan, 13. v.). Isto tako, njegova pojava nije uslovljena → **ishazmom** kao pokretom koji bi se mogao ograničiti na drugu polovinu 14. v., nego mu koreni leže znatno dublje u ideološkim osnovama samoga pisanja i govora u vizantijskom svetu. Stil *p. s.* obeležen je posebnim odnosom prema reči, i to prema zvučnoj, pojavnoj strani kao i prema značenju, artikulaciji i strukturi reči; taj odnos proističe iz shvatanja da postoji duboka istovetnost reči i suštine (D. S. Lihacëv). Reč mora da bude dostojna istine koju iskazuje, njen vid i njeno dejstvo treba da budu božanstveni i logosni poput božanske Reči. Otuda nastojanje da se »pletanjem«, što znači »visokim stilom«, odabranim figurama i obrtima reči kazivanje »ukrasi«, da uzvišenim izrazom bude izrečena misao koja treba da uzbudi i zanese. Ekspresivnost stila *p. s.* uslovljena je religioznim nadahnućem pisanja i govora, za koje se smatra da ne sineju biti obični.

Lit.: M. Mulić, *Srpski izvori »pletanja sloves«*, 1975. D.B.

**PNIGOS** (gr. πνίγος – gušenje) – Metrički sistem na završetku → **epireme** u → **agonu** i → **parabasi** – stare → **komedije**. Ime dolazi

otud što glumac taj deo izgovara ubrzano, u jednom dahu.

Lit.: → Agon.

S.S.

**POČASNICE — POČAŠNICE** — Kratke → **narodne lirske pesme**, delom obredne, koje se pevaju nekome u čast, najčešće na gozbama, slavama i drugim porodičnim svetkovinama u čast i u zdravlje domaćina i gostiju. *P.* najčešće slave lepotu i ljubav, blagosiljaju zdravlje, veličaju junaštvo i ljudske vrline, bogatu berbu i »vino crljenog«, ili se podsmevaju manama i neprilичnim postupcima. Najstariji zapis je u zborniku N. Ranjine (1507), potom dolaze tri zapisa *p.* (jedan osmerački i dva deseteračka) u »Ribanju« (1568) P. Hektorovića, koji ih je slušao od ribara (u dva glasa ili »na otpjev«). Veoma vredna rukovet »muških« i »ženskih« *p.* sačuvala se u jednom peraškom rukopisu s kraja 17. v. (M. Pantić, *Narodne pesme u zapisima XV—XVIII veka*, 1964). Više od sto godina potom i na istom mestu V. Karadžić sluša i zapisuje od svoje domaćice peraške pripeve »uza zdravice« (»o svadbama«, »krsnim imenima« i »ostalijem velikim gozbama«), i »peraške počasnice«, što su se pevale »uz čaše«. Karadžićevi zapisi znatno se podudaraju sa nekim iz starijeg peraškog rukopisa. Ova vitalna lirska forma, kontinuirano beležena, negovana je naročito u južnom i srednjem priobalnom pojasu Jadrana (Hvar, Perast, Dubrovnik, Korčula). V. Bogišić nastojao je da sazna što više podataka o neposrednom životu i izvođenju *p.* u 19. v. Po svedočenju njegovog saradnika, bokeljskog istoričara S. Vulovića, novije pesme potiskuju *p.*, ali ove još traju prateći ne samo svetovne već i duhovne praznike i blagdane (»pir novomisnika«, krsno ime, na svadbi uz običaj »dobre molitve« i darivanja »molitvenom časom« itd.). *P.* se improvizuju na osnovu onih koje su »već sastavljene«, a pripevaju se »redom po dostojanstvu« (M. Pantić, »Prepiska Srečka Vulovića i Valtazara Bogišića«, *Zbornik istorije književnosti Odeljenja literature i jezika SANU*, 1961, knj. 2). Veoma prilagodljive, vezane za određene svetkovine, *p.* su jednim delom → **svadbene** i → **ljubavne pesme**: »Zeleni bore, na staroj zemlji, / mila ti mi je sjenca od tebe, / još mi je draža ljubav od tebe!« (M. Pantić, *Narodne pesme u zapisima XV—XVIII veka*, 1964, 95). »Ženske« *p.* slave lepotu i krepost, blagosiljaju ljubav i brak. U »muškom« repertoaru izdvajaju se duhovite i erotski naglašene *p.* Među najstarijim *p.* sačuvali su se opisi viteške opreme (štit, luk i strela), gospodstvenog ponašanja i ophodjenja.

potom i arhaični jezički oblici. Metrički i motivski različite, *p.* oblikuje negovan poetski izraz i ritam, naročito onih u lirskom desetercu i osmercu. Opštiji pojam → **zdravice** obuhvata svu nar. nazdravičarsku liriku sačuvanu u velikom broju zapisanih tekstova iz raznih vremena i krajeva.

Lit.: V. Bogišić, *Narodne pjesme iz starijih, najviše primorskih zapisa*, 1878; M. Pantić, »Prepiska Srečka Vulovića i Valtazara Bogišića«, *Zbornik istorije književnosti Odeljenja literature i jezika SANU*, 1961, knj. 2; V. Nedić, *Antologija narodnih lirskih pesama*, 1969<sup>2</sup>; M. Bošković-Stulli, *Usmena književnost*, 1978; G. Brajković, »Peraštanin Nikola Burović, prepisivač Vetranovićeve 'Istorije od Djanje«, *Forum*, 1982, br. 1—3. H.K.

## POČAŠNICE → Počasnice

**PODRAŽAVANJE** — Pojam vezan za suštinu umetničkog postupka, koji može da se shvati dvojako: kao pasivan stav da se zabeleži ono što je postojeća slika sveta, i kao aktivan odnos prema svetu, pri čemu se reprodukuju samo neki bitni momenti, iako i jedan i drugi predstavljaju relativno pasivan odnos umetnosti prema svetu. U smislu Tenovih shvatanja, *p.* ne predstavlja naturalističko podražavanje svih detalja, već onog što je bitno. Pojam podražavanja prisutan je u posmatranju književnosti kao → **mimezis**, → **imitacija**, → **pastiš**.

Lit.: A. Tumarkin, »Die Überwindung der Mimesislehre«, *Festschrift für Singer*, 1930; W. J. Verdenius, *Mimesis*, 1949; H. Koller, *Mimesis in der Antike*, 1954; W. Hempel, »Parodie, Travestie und Pastiche«, *GRM*, 1965; E. Auerbach, *Mimesis*, 1968 (prev.). Z.K.

## PODRUGUŠA → Rugalica

**PODTEKST** — U širokoj upotrebi označava smisao koji nije neposredno kazan, nego se naslućuje ispod onoga što je napisano, dakle »između redova« ili »ispod teksta«. Simbolisti su (→ **simbolizam**) slutnje i nagoveštaje vezivali za *p.*, pa se on ponekad očigledno podudara s → **aluzijom**. Često se *p.* pripisuju značenja koja su zapravo uslovljena → **kontekstom**, a osobito raznovrsnim pomeranjima ustaljenog odnosa između neke tekstovne jedinice i konteksta u kome se ona obično nalazi. U novije se vreme *p.* naziva svaki tekst koji služi kao osnova ili podsticaj za stvaranje novog → **teksta**. Ovaj je termin u savremenu nauku o književnosti uveo 60-ih godina Kiril Taranovski. Njegova definicija glasi: »Ako definišemo kontekst kao izvestan broj tekstova koji sadrži istu ili sličnu sliku, podtekst se može definisati

kao već postojeći tekst (ili tekstovi) odražen u novom tekstu«. Autor je opširno istražio raznolike oblike odražavanja postojećih tekstova u tekstovima ruskog pesnika O. Mandeljštama. Termin → **prototekst**, koji nalazimo u današnjoj slovačkoj nauci o književnosti, delimično se podudara s terminom K. Taranovskog.

Lit.: K. Taranovski, *Knjiga o Mandeljštamu*, 1982; *Tekst i metatekst*, čas. *Delo*, br. 2, 1982; → **tekst**. N.P.

**POEMA** (gr. ποίημα — delo; pesničko delo) — Termin koji se u našem jeziku počeo koristiti kao stilski ulepšan izraz za *pesmu*, pre svega za obimniju pesmu u kojoj se prepliću elementi lirске poezije sa elementima epske poezije. Kompozicija *p.* zasnovana je na razvijanju fabule, ali se neki elementi povezuju i asocijativnim putem i neposrednim lirskim iskazima. U fr. književnosti *p.* je oznaka za filozofsku misaonu liriku pre svega A. de Vinjija. U rus. literaturi *p.* označava svako obimnije pesničko ostvarenje narativnog i misaonog sadržaja. Kod Nemaca, međutim, reč *p.* se za neku pesmu više koristi u devalvirajućem značenju. U eng. književnosti nastanak *p.* vezuje se za Bajrona. Neodređenost naziva *p.* omogućava da se njome označe raznorodne tvorevine. U većini slučajeva odnosi se na tvorevine nastale u epohi → **romantizma**, u kojoj su naglašeni procesi mešanja književnih vrsta. U savremenim *p.* uglavnom nema izražene epske tehnike (T. S. Eliot, *Pusta zemlja*; E. Paund, *Cantos*). U našoj književnosti *p.* su pisali: I. Mažuranić, B. Radičević, a u novije vreme, u vezi sa događajima iz narodnooslobodilačke borbe i obnove, nastajale su *p.* I. Gorana Kovačića (»Jama«), S. Kulenovića (»Stojanka majka knežopoljka«), J. Kaštelana (»Tifusari«), S. Vukosavljevića (»Kadinjača«), O. Daviča (»Zrenjanin«), T. Mladenovića (»Poema za nas«) i dr.

Lit.: V. Vratović i M. Zorić, »Epika i epske pjesme«, *Uvod u književnost*, ed. F. Petrić i Z. Škreb, 1969<sup>2</sup>; D. Živković, *Teorija književnosti sa teorijom pismenosti*, 1980. Z.K.

**POENTA** (u humanističkim poetikama lat. *acumen* — šiljak, odatle fr. prevod *pointe*) — 1) U književnosti, određeno mesto teksta književnoga dela na kome se kristališe i zaokružava smisao nekog fragmenta ili dela u celini. U nekim književnim rodovima i oblicima ta tačka može da predstavlja, više ili manje, deo jedne književne → **konvencije**; npr. → **prolog** ili → **epilog** u drami, → **naravouče-**

**nije** u basni, kupleti na kraju Šekspirovih soneta i monologa, završeci na kraju klasičnih pesama, Hajneove ironične žaoke u njegovim lirskim pesmama, komentar ili refleksija → **sveznajućeg pripovedača** u pripovesti ili romanu. *P.* je uvek racionalne prirode, zato je »čista« → **lirska pesma** izbegava, dok je naprotiv česta u → **epigramu** i → **aforizmu**. U našoj književnosti, jasno izraženu *p.* dela nalazimo kod mnogih dubrovačkih pisaca (Držić, Gundulić i dr.), u Dositejevim *Sovjetima zdravago razuma*, kod naših romantičara (B. Radičević, Zmaj), kod Andrića: u povezanosti prologa i epiloga njegove *Travničke hronike* ili, ranije, u »Epilogu« njegovog *Ex Ponta*. Dok je u značajnim delima *p.* po pravilu misaono naznačenje ili otvaranje intelektualnih horizonata jednog sveta koji je imaginativno ostvarena u delu, dotle u manje značajnim tvorevinama *p.* često može biti samo pokušaj misaone eksplikacije nečega što delo samo sobom nepotpuno ostvaruje. U kraćim književnim tekstovima *p.* je onaj element teksta koji kao neočekivan obrt taj tekst tek čini zanimljivim, tako u → **šalama**, → **humoreskama**, → **satirama**, → **vicevima**. — 2) Smisao nekog fragmenta ili dela u celini, koji se određuje na osnovu kritičke analize ili razmatranja tog dela ili fragmenta u nekom širem književnom ili istorijskom kontekstu. Kako se takve analize i razmatranja ne mogu svesti, ni u referencama ni u zaključcima, u neki zauvek utvrđen okvir, moguće je govoriti o poentama dela i s obzirom na različitost aspekata u kojima se ono posmatra (→ **slojevitost**), i s obzirom na strukturu mišljenja, »pogled na svet«, epone iz koje se o njemu govori. Tako se osnovna *p.* *Hamleta* veoma različito određivala u raznim kritičkim pristupima i epohama; u našoj književnosti, različito su određivane moralne i patriotske *p.* narodne epike (»Banović Strahinja« — naročito s obzirom na završetak pesme), *Gorskog vijenca* (različiti komentari pojedinih mesta), *Smrt Smail-age Čengijića* (funkcija i uloga Novičina lika u epskoj radnji, problemi u vezi s epskim statusom Smail-aginog lika) i dr. Kada se ovako određenje *p.* ne svodi u okvire neke pojedinosti ili elementa književne strukture nego se odnosi na delo kao celinu, tada je bolje govoriti o *p.* kao o → **poruci**, ili → **aspektu**.

Lit.: Th. Erb, *Die Pointe*, 1928; H. Stroszek, *Pointe und poetische Dominante*, 1970. B.M. — S.K.

**POETA DOCTUS**, lat. (učeni pesnik) — Karakteristika gr. pesnika → **aleksandrijske**



škole i uopšte → **helenističke** epohe, zatim i nekih predstavnika rimske poezije. Poezija takvog pesnika je briljantna i virtuozna po formi i po tehničkim detaljima, puna je mitoloških aluzija i paralela, citata, neologizama i, uopšte, eruditska; ona je suprotna shvatanju pesnika kao genija ili bogomdanog, nadahnutog proroka. Ideal *p. d.* je bio živ i kod ranih → **humanista**, kod mnogih pesnika doba → **prosvćenosti**, pa i u najnovije doba. V. i → **renesansa**, → **plejada**, → **parnasovci**, → **Blumzberi grupa**.

Lit.: E. Curtius, *Evropska književnost i latinsko srednjovjekovlje*, 1971 (prev.). K.M.G.

**POETA LAUREATUS**, lat. (pesnik ovenčan lorovorom) — Ustanova koja se razvila iz antičkog običaja da se pesnici i heroji ovenčavaju, najčešće lorovorom (lat. *laurea*) posvećenim Apolonu. Običaj takvog odavanja javnih počasti najistaknutijim pesnicima održao se i kasnije: tako je Petrarka 1341. g. bio ovenčan na Kapitolu, a nem. carevi su do 18. v. dodeljivali to počasno zvanje. Tako su i srp. đaci u Budimu i Pešti ovenčali 1838. S. Milutinovića Sarajliju, ali ne lorovovima već »jelovim vencem sa pšeničnim klaspem«. U Engleskoj termin *p. l.* ima posebno značenje. Na eng. dvoru je od starih vremena postojao dvorski pesnik (*versificator regis*), kojeg je imao još Ričard Lavlje Srca. Vladari su svoje patronstvo iskazivali i na druge načine: tako je Edvard III dodelio penziju i dodatak u vinu Coscru, a Elizabeta I penziju Spenseru. Iz toga se razvila ustanova *p. l.* Prvi zvanični nosilac te titule bio je Dražden, kome je kraljevskim ukazom dodeljen godišnji prihod od 300 funti i bure kanarskog vina. Smatralo se da takav pesnik pripada dvoru i da time preuzima obavezu da piše prigodne stihove povodom rođendana članova vladarske kuće, državnih praznika i sl. Između ostalih, nosioci titule *p. l.* bili su Vordsvort, Tenison i dr. U širem značenju, *p. l.* označava apsolutno priznatu živu književnu veličinu.

Lit.: W. Hamilton, *Poets Laureate of England*, 1879; E. K. Broadus, *The Laureatship*, 1921. V.J.

**POETA MINOR** (lat. *poëta minor* — manji pesnik) — Pesnik od manjeg značaja, onaj čije se delo ne ističe većim umetničkim kvalitetima.

M.Di.

**POETA VATES**, lat. — Pesnik-prorok, onaj koji prorije sudbinu naroda.

D.Ž.

**POËTES MAUDITS** → **Prokleti pesnici**

**POETIKA** — Termin → **nauke o književnosti**, koji se razvio od starogr. pridjeva ποιητικός — pjesnički, u vezi s pjesništvom, a samo su pjesništvo Grci zvali ποίησις ili ποιητικὴ τέχνη; drugi izraz znači pjesničko umijeće, pjesnička vještina. Taj su izraz Rimljani preuzeli kao *ars poetica*, a od → **humanizma** nadalje gr.-lat. supstantivirani pridjev *poetica* u većini se kulturnih naroda proširio kao termin nauke o književnosti. → **Teorija književnosti** mogla se je razviti tamo gdje je razvitak društva stvorio dovoljno jak sloj obrazovanih ljudi koji su se mogli posvetiti filozofskim studijama, kao npr. u Indiji u početku n. e. Ali za kasniju povijest evropske, a onda i svjetske kulture, samo je teorija književnosti → **antike**, a prema tome i njezina *p.*, bila od presudna značenja. Od 5. st. n. e. gr. su sofisti, kao učitelji govorničtva, počeli intenzivno proučavati jezik i njegove funkcije, a u vezi s tim i stvaralačku funkciju → **pjesničkoga jezika**. Platon se u svojim dijalozima pozabavio problematikom pjesništva; Aristotelova rasprava (t. j. Περὶ ποιητικῆς τέχνης) — *O poetici* (4. st. st. e.), nije imala velikog značenja za svoje doba te je brzo pala u zaborav. Ali kad su je oko 1500. g. otkrili humanisti, a L. Vala je 1498. g. izdao u lat. prijevodu, dok je 1508. izašlo gr. izdanje, Aristotelovo je djelo u neku ruku postalo biblijom *p.* U svojoj *Poetici* Aristotel obrađuje pitanje pjesničkih (pre svega dramskih, a zatim epskih) → **vrsta** ili → **rodova**, kao i pitanje → **kompozicije** pjesničkoga djela. Budući da je pored *p.* kao posebna disciplina postojala → **retorika**, nauka o govorničtvu, koja se bavila *stilskim sredstvima* proznog izraza, ta pitanja obradio je Aristotel odjelito u svojoj *Retorici*, dok danas je jedno i drugo tvore sadržaj *p.* Želeći definirati bit pjesništva, Aristotel ga nalazi u pojmu → **mimesis** — oponašanje. Taj je pojam postao uzrokom mnogih nesporazumaka u novovjekim poetikama, ali se i danas često epsko i dramsko pjesništvo, za razliku od lirskoga, zovu **mimetičkim** rodovima. S Aristotelom za nauku o književnosti počinje problem rodova; on poznaje dramsko i epsko pjesništvo, za lirsku poeziju ne poznaje skupnoga naziva, iako spominje pojedine vrste starogr. lirike. Aristotelov uzor su Homerovi epovi; starogr. prozni roman (→ **antički roman**) razvio se kasnije. Sačuvani dijelovi Aristotelovog spisa najopsežnije govore o dramskom pjesništvu, naročito o → **tragediji**, pa se odatle najviše pojmova sačuvalo u kasnijoj nauci o književnosti. Aristotel je uvjerljivo povukao i granice

između književnoga i neknjiževnoga teksta, kao što je istakao i specifične razlike između epske i dramske književnosti. Njegovo učenje o cjelovitoj skladnosti kao bitnoj značajki književnoga djela ostalo je nepromijenjeno do danas, a snažno je Aristotel naglasio i spoznajnu funkciju književnosti, i posvetio mnogo pažnje i isticanju odlika pjesničkoga jezika. — Od kasnijih antiknih *p.*, pored Aristotela, najveći je utjecaj izvršila pjesnička poslanica rimskoga pjesnika Horacija (potkraj st. e.), u heksametrima, upravljena obitelji Pisona (*Ad Pisones*), kojoj je kasnije dodan naslov *De arte poetica*. Velike umjetničke odlike Horacijeve poslanice bile su uzrokom što su se od njegovih stihova sačuvala pregnantne uzrečice koje su dijelom postale termini nauke o književnosti, a dijelom se shvaćale kao aksiomi. Takvi su izrazi → **ab ovo**, → **in medias res**, zatim isticanje sličnosti između slikarstva i književnosti → **ut pictura poesis**, formulacija da pjesnici hoće ili koristiti ili zabaviti — *aut prodesset volunt aut delectare poetae* (→ **prodesset et delectare**), kao definicija specifičnosti književnosti kao spoja korisnoga i zabavnog. Velekova i Vorenova *Teorija književnosti* jedno svoje poglavlje osniva upravo na toj posljednjoj Horacijevoj definiciji. U svojoj je poslanici savjetovao piscu da danju i noću bez prestanka proučava gr. tekstove kao uzor. — I mislioci srednjega vijeka, predstavnici tzv. srednjolat. književnosti, ostavili su nam lijep broj *p.* Osnovna je njihova značajka ta da je u njima kompozicija pjesničkoga djela, kojoj je Aristotel pridavao toliku važnost, gotovo posve zanemarena, pa u prvi red stupa prikazivanje osnovnih stilskih sredstava s pomoću kojih će pjesnik svom pjesničkom jeziku dati određen stupanj stila, što je bio predmet antike retorike. Kako je srednjovjekovnoj filosofiji nepoznat ideal ljudske individualnosti, te od čovjeka traži da ostvari je od boga određeni idealni tip društvene klase ili društvenoga sloja, to idealom srednjovjekovne *p.* postaje prikazivanje idealnih tipova biskupa, vitezova, redovnika, vladara, a i negativnih tipova, kao svadljivca ili ružne žene. Srednjovjekovna *p.* navodi primjere takvih tipova kao uzor, — srednjovjekovna je *p.* dakle spojila u sebi antiknu i *p.* i retoriku, a tako su postupili i pisci *p.* humanizma. Kako su ti pisci u potpunosti recipirali antiko učenje, uvjereni u apsolutno savršenstvo antike književnosti, u njihovim se *p.* javlja izrazita normativna tendencija, koja se očituje u formulaciji → **pravila** (*književna*), obaveznih za dobro pjesničko stvaranje, za književne

oblike, rodove i vrste, za stil i pjesnički jezik. Ta je normativna tendencija toliko prožela novovjeku *p.* da je Velek preporučio neka se u nauci o književnosti umjesto termina *poetics* radije uzme termin *criticism*, jer je s prvim prejako povezana upravo ta tendencija. Za svoju normativnost ti su se pisci s nepravom pozivali na Aristotela, jer je njegova *Poetika* u biti samo kodificirala postojeće stanje starogr. drame, izvodeći odatle opće postavke. Sad su se u Aristotelovo ime formirala pravila kojih u njegovoj *Poetici* i nema; tako u djelu ital. pisca L. Kastelvetra, koji je 1570. izdao gr. original Aristotelov s lat. prijevodima i vrlo opširnim komentarom: u njega se nalazi zakon o *trima jedinstvima* (→ **dramska jedinstva**) u drami koji je postao tako odlučan za kasniju teoriju drame: jedinstvo mjesta, vremena i radnje. Najutjecajnija *p.* humanizma bila je djelo Skaligera, *Poetices libri septem* (1561), koja je imponirala i velikim opsegom i velikom učenošću i apodiktičnošću svojih pravila. Pored pisanih na lat. *p.* humanizma javile su se i na modernim književnim jezicima, tako na fr. jeziku čuvenoga renesansnoga pjesnika Ronsara (1565), i na eng. jeziku, Ser Filipa Sidnija (1595). Na Ronsara se, služeći se starijim humanističkim *p.*, ugledao njem. pjesnik Martin Opic, koji je u svojoj *p.* (1624) proveo reformu njem. → **versifikacije** te je u književnosti smatran začetnikom novovjeke njem. književnosti. Ali je do evropskoga → **predromantizma** najveći ugled u evropskoj književnosti stekla *p.* u stihovima fr. kritičara i pjesnika Boaloa, *L'art poétique* (1674), koja je u pregnantnim stihovima formulirala *p.* → **klasicizma**: ona se osnivala na uvjerenju o apsolutnom savršenstvu antike književnosti, na obaveznosti rodova i vrsta antike, kao i vrsta koje su se kasnije pojavile, te na racionalnosti pjesničkoga stvaranja. Lijepi i glatki stihovi Boaloa, koji su se često inspirirali Horacijem, bili su uzrokom da su i oni gdjekad postali uzrečicom kao i Horacijevi. — Sa svojom vjerom u potpunu stvaralačku nesputanost pjesničkoga genija evropski → **predromantizam** i → **romantizam** prekidaju tradiciju *p.*: nikakva pravila ne mogu više određivati piscu kako da piše, a *La querelle des anciens et des modernes* (Prepirka starih i novih, tj. pisaca) u Francuskoj, od 1683. do 1719, već je prije bila poljuljala vjeru u apsolutno savršenstvo antike književnosti. I pisci i mislioci i dalje objavljuju studije o književnosti, ali one ne nose više ime *p.*, a i sadržajem se razlikuju od tradicionalnih *p.* Poput Horacija i Boaloa pojedini pisci pišu još

pjesme kojima daju sličan naslov – T. Gotje, »Art«, 1857; P. Verlen, »Art poétique«, 1882 – ali to su sad kratke refleksivne lirске pjesme koje nastupaju kao manifesti novih književnih struja: Gotjeova pjesma kao manifest → **umjetnosti radi umjetnosti**, Verlenova kao manifest → **simbolizma**. P. sad pišu stručnjaci kao udžbenike za studij književnosti, a s konstitucijom nauke o književnosti p. ulazi u njezino područje. Sad se pred stručnjaka postavlja pitanje što ima da sadrži p. kao dio nauke o književnosti. Odgovori suvremenih stručnjaka na nj vrlo su raznovrsni: za jedne ona obuhvaća sva područja nauke osim povijesnoga – Velek zamjenjuje naziv *poetiques* s *criticism*, drugi ističu da ona izlaže osnove i osnovne oblike književnosti, »unutrašnju« specifičnost književnosti, a zastupa se i mišljenje da je termin p. najbolje zamijeniti terminom → **teorija književnosti**. Termin p. zadržao se u upotrebi za istraživanja svjesnih i podsvjesnih strukturalnih postupaka i značajki pojedinih pisaca, pa se istražuju njihove specijalne p.

Lit.: E. Faral, *Les arts poétiques du 12<sup>e</sup> et 13<sup>e</sup> siècle*, 1923; B. Markwardt, *Geschichte der deutschen Poetik*, 1937–1967; P. van Tieghem, *Les grandes doctrines littéraires en France*, 1946; M. Бурна, *История хеленске књижевности*, 1951; A. Savič – Rebac, *Antička estetika i nauka o književnosti* 1955; R. Wellek, *A history of modern criticism*, 1750–1950, 1955–1965; E. Charmeux, *Le système poétique français*, 1968; G. Müller, *Morphologische Poetik*, 1968; E. Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*, 1968<sup>8</sup>; Ю. М. Лотман, *Лекции по структуральной поэтике*, 1964; (*Predavanja iz strukturalne poeetike*, 1970); T. A. van Dijk, *On the Foundations of poetics*, 1972; R. Jakobson, *Questions de poétique*, 1973; R. Klopfer, *Poetik und Linguistik*, 1975; M. Hardt, *Poetik und Semiotik*, 1976; C. Küper, *Linguistische Poetik*, 1976; H. Wiegmann, *Geschichte der Poetik*, 1977; F. Gaede, *Poetik und Logik*, 1978. Z.Š.

**POETSKI REALIZAM** – Naziv (dao ga Oto Ludvig) za nem. varijantu evropskog realizma 19. v. Obuhvata vreme od 1830–1885. Povezivanje poetskog sa realnim kazuje da je u pitanju stilizovano prikazivanje stvarnosti u duhu određenog shvatanja realnosti. U prikazivanju materijalne strane stvari pisci nastoje da učine vidljivim i onu duhovnu stranu. Nerado se zadržavaju na mračnim stranama života ili ih prikazuju preobražene. U nastojanju da ublaže grubosti života pribegavaju humoru. Odbacuju tendencioznost u književnosti, a samo izuzetno pokazuju interesovanje za politička zbivanja (Bihner, Keler). Više ih privlači sudbina pojedinca nego društva, te otud sklonost prema psihološkom poniranju u

ličnost. Napredak prirodnih nauka i tehnike neznatno se odrazio na književnu tematiku. Zapaža se izvestan uticaj filosofije, prvo materijalizam Fojerbahov, kasnije pesimizam Šopenhauerov. Za novo gledanje na stvarnost isto tako je od izvesnog uticaja kritika verske dogme (D. F. Štraus), odbacivanje spekulativnog mišljenja (I. Bihner) i materijalističko shvatanje istorije (Marks). Jednovremeno se javlja individualizam i osećanje za socijalno. Pored dominantnog realističkog stila u prozi još traje uticaj klasicističko-romantičarskih ideala u lirici (Minhensi pesnički krug) i u dramu (R. Wagner). Klasična forma, trohejski stih, služi nekim dramatičarima za realističko prikazivanje legendarnih i istorijskih tema (Grilparcer, Hebel). Pretežno se obrađuje gradska tematika i provincija, ali i selo, koje upravo sad ulazi u književnost (Gothelf, Imerman, Droste). Horizont interesovanja se proširuje obuhvatajući i Ameriku (Silsfeld). Pod uticajem procvata istorijske nauke pisci rado obrađuju istorijske teme (Aleksis, Majer). Osnovno izražajno sredstvo je proza, u seoskoj pripovesti i u dijalektu (Rajter). Glavni književni rezultati ovog perioda nalaze se u noveli i romanu, najviši domet dostigao je p. r. u delima Kelera i Fontanea.

Lit.: G. Lukács, *Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts*, 1952; M. Gröner, *Zwischen Biedermeier und Bourgeoisie*, 1953; R. Brinkmann, *Wirklichkeit und Illusion*, 1957; E. Auerbach, *Mimesis*, 1968 (prev.); F. Martini, *Deutsche Literatur des bürgerlichen Realismus*, 1962; J. P. Stern, *Idylls and Realities*, 1971; U. Eisele, *Realismus-Problematic*, 1977. M.D.

**POETSKI ROMAN** – Romaneska struktura koja se ispoljava kao lirska pesma u prozi, ali u znatno proširenoj, složenijoj i objektivnijoj formi; to je unekoliko hibridni žanr koji se služi oblikom romana da bi se (dublje, eksplikativnije) približio funkciji pesme. Hibridnost i paradoksalnost p. r. je u tome što stiče identitet oslanjajući se na druge žanrove: on je sinteza lirizma i pripovedanja, ispovesti i fikcije. Otuda se o p. r. govori i kao »poetskoj verziji romana«, »proširenoj pesmi u prozi«, »romanesknoj poemi« itd. Nastajući kao potreba poetskog duha, svesnog novih vrednosti vremena i novih ciljeva umetnosti, da se intenzivnije suoči sa spoljnim svetom i radi uzajamne provere i pomirenja unutarnej i spoljnog u stvaraočevoj viziji, p. r. se u Nemačkoj, posle Vertera J. V. Getea, razvijao u tradiciji → **romantizma**, a u Francuskoj kao spoj psihološkog istraživanja svesti i »čiste poezije«, da bi sa Dž. Džojsov, V. Vulf i V.

Foknerom sredstva poezije ušla u roman i gotovo sasvim ga, u njegovom klasičnom, tradicionalnom vidu, dovela u pitanje. — Mada je *p. r.* bio i reakcija protiv deskriptivne pedanterije realističkog i naturalističkog romana početkom ovog veka, protiv sociologije, suvoparne dokumentacije, reportaže, sa nastojanjem da romanesknoj prozi vrati izgublenu ili zapostavljenu suštinu književnosti — poeziju, on nije samo determinisan poetskim jezikom, ekstatičnim stilom ili specijalno kićenom rečenicom, lirskim detaljima i opisima zbog kojih lako zapada u izveštačenost i afekciju, već mu je bitnost u tome da svojim subjektivnim lirizmom (odnosno poetskim manipulisanjem raznim vrstama naracije), rečima i slikama nevidljivo učini vidljivim, da se razaznaju pokreti duše, impulsi svesti, pri čemu i sama prikazana stvarnost, umesto preslikavanja i pragmatike jednolikosti, dobija neuobičajene, izrazitije, mitske ili simboličke dimenzije (*Vergilijeva smrt* H. Broha, *Pastoralna simfonija* A. Žida, *Seobe* M. Crnjanskog, *Pesma* O. Daviča, *Zlo proljeće* M. Lalića). — Napredak i razvoj *p. r.* teži ka jednom novom iskustvu: »... unutarnjem, a da ono ne mora neophodno da bude subjektivno; refleksivnom, a da nije esejističko; slikovitom ili muzičkom, a da ne napušta narativnu osnovu romana« (R. Fridman) — čime može da sa odgovarajućom verodostojnošću, monološki-asocijativno i drugim svojim sredstvima, izrazi svu kompleksnost situacije pojedinca, junaka, pripovedača, i društveno-istorijskih okolnosti u kojima se on nalazi.

Lit.: E. Vitorini, »Roman i poezija«, *Krugovi*, 1953<sup>2</sup>; M. Kundera, *Umeni romanu*, 1960; L. Edel, *Psihološki roman*, 1962 (prev.); U. Eco, *Otvoreno djelo*, 1966 (prev.); В. Двнпров, *Черты романа XX века*, 1965; R. Freedman, *The Lyrical Novel*, 1966; M. Bitor, »Roman i poezija«, *Izraz*, 1966, 4; R.—M. Alberes, *Istorija modernog romana*, 1967 (prev.); »Tajna poetskog romana«, *Savremenik*, 1968, 12. M.I.B.

**POEZIJA** (od gr. ποιησις, izvedeno od glagola ποιῶ — činim, tvorim). — U antičkoj → **poetici** *p.* se brojila u ljudska umijeća. Zbivanja u stvarnosti razlikovala je antika po tome da li se ona zbivaju prirodnim putem bez učešća čovjeka ili su plod njegova djelovanja. Ako je takvo djelovanje promišljeno te se vrši na osnovi pravila stečenih iz iskustva, antika ga je nazivala »umijećem« (gr. τέχνη, lat. ars). Tko je ovladao umijećem zvaо se τέχνητης, lat. artifex, nevježa je bio ἄτεχνος. Umijeće kazuje stvaraocu put kako će stvoriti djelo. Prema značaju djela antika je razlikovala tri

vrste umijeća: *stvaralačka umijeća*, koja proizvode djela trajne vrijednosti — ποιητικὰ τέχναι; *izvodačka umijeća*, koja se očituju samim činom izvođenja, πρακτικὰ τέχναι — i *teorijska umijeća* koja se bave proučavanjem i spoznajom, θεωρητικὰ τέχναι. Djelo koje je stvaralačko umijeće oblikovalo, praktičko će ga umijeće izvesti, a teorijsko proučavati. Stvaralačko umijeće sluha i jezika nazvali su Grci ποιησις gledajući u njemu upravo simbol ljudskoga stvaralaštva, a stvaralac toga umijeća, danas kažemo — te umjetnosti, nosi ime ποιητής — tvorilac, činilac. Po antičkom shvaćanju ποιητής prikazuje u svom djelu odsječak stvarnosti povodeći se za njom u svom stvaralačkom činu, koji je μιμησις — stvaralački odnos podražavanja stvarnosti. Odatle se udomaćio naziv *mimetičke umjetnosti* ili *vrste* za umjetnička djela koja neposredno prikazuju stvarnost. Termin ποιησις ušao je u sve kulturne jezike (eng. *poetry*, fr. *poésie*, njem. *Poesie*, rus. *поэзия*) a tako i u naš, ali mu značenje nije svagdje isto. Sovjetska *Краткая литературная энциклопедия* (Moskva 1968) definiра прр. (sv. V): »Поэзия в широком смысле — вся худож. литература; в узком — стихотворные произведения в их соотносении с прозой«. Antički je termin u novovj. uporabi suzio svoje značenje na umjetnička djela u *stihu*, koji je najvećim dijelom u antici, a pogotovo u sr. v. bio jedini jezični umjetnički izraz »poetskoga« djela; nezaustavan prodor prozih »poetskih« djela tokom posljednjih stoljeća podao je terminu → **književnost** ono široko značenje koje je prije pripadalo antičkom terminu, te se danas upotrebljava i termin »usmena književnost«, koji je zapravo proturječan. Sovjetska enciklopedija priznaje terminu *p.* pravo da zadrži to šire značenje, ali se ono sačuvalo tek u svečanom stilu — svagdje se međutim termin *p.* sačuvalo u značenju pjesničkoga raspoloženja ili pjesničke vrijednosti. U njem. jeziku antički se termin sačuvalo samo u tom posljednjem značenju, tek se izuzetno upotrebljava u širem; u Nijemaca termin *Dichtung* označava sve književno stvaranje, i stih i prozu, a termin se *Poesie* u njihovim leksikonima uopšte više ne navodi. U eng. i fr. antički termin označava i pojedinu lirsku pjesmu. Romanski jezici postupaju poput fr. dok se u nas u pravilu termin upotrebljava samo za ukupnost lirskih djela. Kako lirska djela u pravilu nisu »mimetička«, antički je termin zadobio upravo protivno značenje od prvotnoga. V. i → **književnost**.

Lit.: Heinrich Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, 1960. → **Književnost**. Z.K. — Z.Š

**POGLAVLJE** (ili *glava*) — Osnovna strukturalna jedinica u dužoj proznoj kompoziciji (→ **romanu**, → **monografiji**, → **studiji**, ponekad i → **pripoveci**), tako usklađena da čini zasebnu, donekle zaokruženu, relativno samostalnu celinu, ali uvek u vezi sa celim delom. Svaki čitalac može da zapazi da se delo koje čita u izvesnim, više-manje regularnim intervalima prekida, a to je na kraju takvih celina ili *p.* (u epskom spevu one se nazivaju *pevanjima*), pa se odmah ili na novoj, sledećoj stranici nastavlja. Taj prekid je u tekstu obeležen brojem, naslovom, nekim grafičkim, štamparskim znakom ili samo praznim prostorom, belinom, i čitalac ne retko — svesno ili nesvesno — traži, očekuje taj prekid bez kojeg bi osetio monotoniju i zamor, a koji mu inače omogućava predah, refleksiju i bolje koncentrisanje u nastavku čitanja. *P.* je, dalje, unutar sebe katkad podeljeno na nove, manje celine ili *odeljke*, obeležene brojevima, međunaslovima ili na neki drugi način, a odeljak se potom deli ili se sastoji od jednog ili čitavog niza → **paragrafa**, dok se, s druge strane, više *p.* povezuje u veću grupu *p.*, odnosno deo, knjigu, tom. Teorija književnosti proučava osobenosti i funkciju ovih izdvojenih, osamostaljenih, posebno označenih (numerisanih) delova, odseka ili »glava« približno iste ili različite dužine od kojih je jedan roman sastavljen i koje su u njemu jedinice zbivanja ili scene. Nisu, naime, česti romani kao *Mol Flanders* D. Defoa, *Rodaka Beta* i *Rodak Pons* O. de Balzaca, *Starac i more* E. Hemingveja koji, po logici svoje strukture i tvoračko-radnog spisateljskog zamaha, kontinuirano teku bez ikakve vidljive, spoljašnje podele na *p.*, što ipak ne znači da se unutar teksta i proznog toka ne mogu uočiti ili osetiti mesta gde se pisanje, koncentracija motiva, ritam događaja i priče u jednom trenutku zaustavljaju, prekidaju (ako ničim drugim a ono nekim citatom, natpisom, umetnutim pismom), i potom iznova grupišu i usmeravaju drugim ili istim pravcem, ukazujući tako na poziciju gde bi se podele mogla izvršiti. Deljenje pak romana na *p.* odgovara promeni scene i činova u drami i ukazuje na to da se koncentracija, spajanje motiva priprema izdvojeno, fragmentarno, od jedne do druge etape pripovedanja. Kompoziciono-strukturalnu važnost i značaj podele romana na *p.* zapazili su i komentarisali uzgred u svojim delima već neki romansijeri 18. v. (H. Fielding, L. Stern); u 19.

v. kompoziciona važnost i oštrina podele romana na *p.* naročito je snažno porasla u delima nekih najvećih tadašnjih eng. romanopisaca (Č. Dickens, V. M. Teker), koji su svoje knjige prethodno objavljivali u mesečnim sveskama i nastavcima. U modernom romanu stabilnost *p.* kao tradicionalne formalne konvencije prilično je uzdrmana, pogotovo stoga što je taj roman često zamišljen kao neprekidni tok svesti (→ **roman toka svesti**) u jednoj srazmerno kratkoj jedinici »objektivnog« vremena. No ukupno uzev, savremena teorija romanesknih *p.* smatra fragmentaciju, podelu romana na *p.*, traženjem odgovarajućeg umetničkog ekvivalenta za kontinuitet i promenu kome pisac mora da odgovori. Jer, jedan roman se ne završava samo na kraju knjige, na poslednjoj stranici, nego i prethodno više puta unutar svog razvoja, u stanovitim razmacima i celinama. Neki savremeni pisci i teoretičari (K. Fedjin, B. V. Tomaševski, R. Peč) smatraju *p.* nekih romana funkcionalno shvaćenim novelama ili pripovetkama čija je egzistencija delimično moguća i van romana. U takvom *novelističkom romanu* (kakav je *Junak našeg doba* M. J. Ljermontova, *Nevini* — s podnaslovom »roman u jedanaest pripovedaka« — H. Broha, *Na Drini ćuprija* I. Andrića i dr.) *p.* ima *kompozicionu funkciju* — jer se u njemu usmerava, razvija i raspliće deo fabule koji može da bude relativno nezavisna, separata novela ili pripovetka. Bez podele na *p.*, bez segmentacije pripovedanja bilo bi možda teže roman pisati i komponovati, i, u svakom slučaju, teže kao ukupnost spoznati, razumeti, zadržati u pamćenju i sećanju. *P.* kao vid strukturalne suptilnosti i rezultat artistske umešnosti i strategije pisca pruža — svojim unutarnjim skladom, simetrijom, efektima (na primer *reči-mostovi* koje se ponavljaju na kraju jednog *p.* i na početku drugog i tako ih neposredno povezuju) — i čisto estetsko zadovoljstvo. Najzad, *p.* kao refleks i deonica pripovedanja ne koči i ne sputava pripovedanje, već ga zapravo čini mogućim, funkcionalnijim, otvorenim; a niz, sukcesija *p.* vodi delo ka izvesnom zaključku i ka refleksivnom ili dramatskom razrešenju stvari.

Lit.: S. L. Whitcomb, *The Study of a Novel*, 1908; В. Шкловский, *Художественная проза* 1961; М. Бakoš i dr., *O literarneji avantgarde*, 1966; P. Stevick, *The Theory of the Novel*, 1967; Б. В. Томашевски, *Теорија књижевности*, 1972 (prev.); P. Stevick, *The Chapter in Fiction*, 1970. M.I.B.

**POGLED NA SVET** — Pojam, koji se, slično filozofiji, odnosi na celinu sveta, na univerzalno i ono što je krajnje, ali, za razliku od

filosofije kao nauke, ne obuhvata obrazložena saznanja i reflektovana iskustva, već saznanja i uviđanja određena moralnim i tradicionalnim vrednostima, zatim socijalnim, naročito klasnim, etničkim i rasnim faktorima jednog kulturnog kruga. Iz jednog, istorijskim iskustvom formiranog, doživljajnog središta nekog kulturnog kruga, jedne društvene grupe ili pak iz ličnog doživljajnog središta pojedine osobe razvija se jedan poseban način selekcije i artikulacije stvari koji se pojavljuje kao *p.* na *s.* Kao nekritička samosvest i samorazumevanje jedne društvene grupe *p.* na *s.* je blizak *ideologiji*. U književnosti je značajan i *p.* na *s.* pisca, ali i sam jezik (nacionalni, istorijski jezik) već predstavljaju »preformirani pogled na svet« (*Weltansicht*), kao što je to formulisao Humboldt, najzad *p.* na *s.* je u književnosti značajan predmet prikazivanja i sačinitelj sveg umetničkog izraza. Tako se npr. u romanu M. Selimovića *Derviš i smrt* kroz jedan specifični *p.* na *s.* prelamaju u evropskoj literaturi na drugi način poznate teme, npr. strah. No u modernoj literaturi pisci reflektuju i svoj sopstveni *p.* na *s.* kao što i prikaz *p.* na *s.* ima posredan karakter. U književnoj kritici blizina *p.* na *s.* sa ideološki određenim pogledima pisca upućuje na zadatak uočavanja i ukazivanja na ideološke činitelje književnog dela. To je prvenstveni zadatak marksistički shvaćene književne kritike. V. i → **Weltanschauung**.

Lit.: W. Dilthey, *Weltanschauungslehre*, u: »Gesammelte Schriften«. Bd. VIII, 1931; K. Jaspers, *Psychologie der Weltanschauungen*, 1919; L. Gabriel, *Logik der Weltanschauung*, 1947. M.D.

**POGOVOR** — Kraći napis koji se stavlja na kraj nekog dela, kao dodatak. Ima za cilj da osvetli neke od bitnijih crta tog dela, da protumači njegov postanak ili određene probleme koji se na njega odnose. Ponekad daje biografske podatke o piscu. Može biti naročito značajan ako ga piše sam autor, u kome on govori o svom životu, stvaralačkom procesu, estetskom idealu, svojim filozofskim stavovima i sl. Po nameni blizak je → **predgovoru**, ali je od njega, obično, kraći.

Lit.: U. Busch, *Vorwort und Nachwort*, 1961. I.U.

**POGREBNA BESEDA** — Vrsta pohvalne → **besede** u kojoj se veličaju dela i karakter umrlog čoveka. Običaj da se govori na sahrani pokojnika potiče iz najstarijih vremena. U starom Egiptu sveštenici su besedom pred narodom uznosili velika dela umrlih kraljeva. U Atini su obično držani pogrebni govori junacima koji su pali za otadžbinu (Periklov

govor u slavu palih na Maratonu, Gorgijin govor u slavu palih na Salamini), a u Rimu su oni držani istaknutim ličnostima. U crkvenom besedništvu *p. b.* je jedan od najvažnijih žanrova. Njen najveći majstor je fr. besednik 17. v. Bosije. Hrišćanska pogrebna beseda ispunjena je refleksijama o ništavnosti ovozemaljskog i večnosti onozemaljskog života. V. i → **nekrolog** i → **panegirik**. J.D.

**POHVALA** (prema gr. ἐγκώμιον, otuda još »enkomija«) — U srednjovekovnoj književnosti kraći ili duži retorski i pesnički tekst sa izrazito lirskim obeležjem, u kome se veliča i proslavlja vrlina nekog sveca ili kakve druge istorijske ličnosti i tako utvrđuje njihov kult. — 1. *P.* u užem smislu, kraći pesnički pasaž, samostalan ili u sastavu većeg, obeležen često → **anaforum**, sa ujednačenim ritamskim nizovima ili stihovima, a ponekad i sa liturgijskom funkcijom; kao primer može se navesti Jefimijina »Pohvala knezu Lazaru«, s kraja 14. v. ili »Pohvala« u Teodosijevom »Žitiju Petra Koriškog«. — 2. *P.* u širem smislu, *pohvalno slovo*, pripada više retorskoj prozi i predstavlja posebnu vrstu → **slova**, mada i u njemu može biti često pesničkih, himničkih delova. Tako je npr., »Slovo pohvalno svetom i novomučeniku Hristovu Lazaru« s početka 15. v. (oko 1403/4).

Lit.: Ђ. Трифуновић, *Српски средњовековни списи о кнезу Лазару и косовском боју*, 1968; O. B. Hardison, *The Enduring Monument*, 1962. D.B.

**POHVALNA PESMA** — Naglašeno emocionalna, patetična pesma, pisana visokim stilom, koja se pojavljuje u obliku → **ode**, → **himne**, ili → **panagirika** i u kojoj se upućuju pohvale božanstvu, heroju-polubožanstvu, svecu, vladaru, nekoj drugoj istaknutoj ličnosti, državi, ili se slave duhovne vrednosti (prijateljstvo, rodoljublje...). U našoj srednjovekovnoj književnosti postoje → **pohvale** u čast vladara i crkvenih velikodostojnika (najviše ih je posvećeno knezu Lazaru), koje su ponekad u stihu, ili imaju oblik pesme u prozi (kao Jefimijina pohvala knezu Lazaru)

Lit.: O. B. Hardison, *The Enduring Monument*, 1962. M.Š.

**POJANJE POEZIJE** — Vizantijsko crkveno pesništvo imalo je pored književnog oblika i svoj muzički izraz. Sastavni deo kulta, strogo funkcionalno u ritualnom smislu, ono je i nastalo radi pevanja u crkvi (pojanja). Muzički elementi dolaze stoga do izražaja u strukturi samoga teksta crkvene pesme, koji se »piše

pevaјуći: ritamski nizovi, → koloni ili stihovi, sastavljeni su tako da se mogu pevati po utvrđenoj melodijskoj formuli, a ova se, opet, mora poklapati sa misaonom celinom teksta, njegovom ritamskom (akcenatskom) strukturom. Melodijske formule utvrđene su uglavnom za → osmoglasnik, dok se pesnički tekstovi ostalih liturgijskih knjiga pevaju uglavnom → krojenjem. Melodijske formule → oktoiha i drugih tekstova beležene su posebnim sistemom muzičkih znakova (krjukova, → neumška notacija).

Lit.: Д. Стефановић, *Појање старе српске црквене поезије*, 1970. D.B.

## POJAVA → Scena

**POJEDINOST** — Osobnost (crta) nekog karaktera, istaknuti detalj u opisivanju, naglašena okolnost u nekom događaju ili obrt u nekoj situaciji, pomoću kojih se postiže → individualizacija lika, pejzaža, društvenog ambijenta ili dinamičnost radnje u epici i drami. U saglasnosti s vladajućim pretpostavkama o nepromenljivosti sveta i ljudske prirode, klasične poetike su negirale značaj pojedinačnog u književnom stvaranju. Tako Aristotel kaže da »pesništvo prikazuje više ono što je opšte, a istoriografija ono što je pojedinačno« (*O pesničkoj umetnosti*), a Horacije ističe zahteve tipičnosti, a ne individualizacije u slikanju karaktera, govoreći da likove treba predstavljati u prvom redu u saglasnosti s njihovim godinama i profesijom (*Epistula II*, 3). Odjeci ovakvih shvatanja su opšta mesta u neoklasicističkim poetikama; i upravo s ovih pozicija fr. kritika je napadala pojavu realističkog romana, osuđivala Balzakovu »maniju... sitnih pojedinosti«, zamerala mu »da više inventariše prirodu nego što je slika«, dok je u nekim kritičkim krugovima u Engleskoj realizam nazivan pogrdno »detaljšizmom«. Međutim, realistički roman 18. i 19. v. donosi snažnu individualizaciju likova, sredina i događaja, *naturalizam* i moderna književnost idu još dalje u tom pravcu, i konkretna *p.* se posmatra danas kao neizbežni medijum u kojem se opšte i tipično otelovljuje u književnosti. Najšire govoreći, *p.* ima dve osnovne funkcije: prvo, da pojača živost i upečatljivost lika, događaja ili opisa; drugo, da nešto posebno istakne i da tako specifikuje značenje. U vezi s funkcijom pojačavanja upečatljivosti razlikujemo ubedljivu ili verovatnu od neubedljive ili neverovatne *p.*: u vezi s funkcijom stvaranja određenih mogućnosti značenja razlikujemo značajnu ili bitnu od

beznačajne ili suvišne *p.* U ovom smislu B. Popović govori o značajnim *p.* i okolnostima: »značajne pojedinosti su one koje karakterišu predmet koji opisujemo, a značajne okolnosti... okolnosti pod kojima će značajna po-jednost biti jače istaknuta, osvetljena s više strana, ili pojačana u stepenu«. Izbor *p.* određuje, dakle, i imaginativnu snagu i bogatstvo značenja u književnom delu.

Lit.: Б. Поповић, *»Алегорична сатирична прича«*, *Огледи*, 1914; В. Weinberg, *French Realism: The Critical Reaction*, 1937; → individualizacija.

S.K.

**POKLADNA IGRA** — Oblik koji je nastao u 14. veku, a razvio se iz običaja da se prilikom poklada organizuju povorke koje su prikazivale i poneku kraću mimičku scenu bez prave radnje, kao nizanje pojedinačnih monologa iste kompozicije, u obliku revije (kao komično takmičenje likova sa istim maskama i sl.). Često scene o bračnim svađama ili sa suda, po pravilu neverovatno grube i opscene (pogotovu u vezi sa lekarima). Počev od 15. veka *p.* i, naročito su negovali zanatlije-umetnici u Nirnbergu, rugajući se prostom narodu, naročito seljacima, Jevrejima, ali i vitezovima pljačkašima, i polemišući protiv nepravilnosti u crkvi. Ovim putem su se *p. i.* stavile u službu → protivreformacije. Svoj vrhunac dostigle su kod Hansa Zaksa (1494–1576), koji je uspeo da spoji lakrdijaško-satiričku šalu sa moralizujućom zbiljom, a realističko i njeno komično prikazivanje ljudskih, pa i gradanskih slabosti uz duhovit dijalog da poveže sa moralno-kritičkom namerom i sa određenom tendencijom. Sa M. Ajrerom (oko 1600), koji je obradio mnoge starije lakrdijaške motive pa i uticaje engleskih komedijanata, *p. i.* počinju da jenjavaju. Protestantizam ih je ugušio a katolicizam zamenjivao → školskom dramom. Težnju da se čovek popravi veselom kritikom nastavlja potom satira; tek → **Sturm und Drang** ponovo se vraća ovom starom obliku, no kasnije se razvija nov oblik: → **farsa**. Literarni značaj *p. i.* ogleda se u tome što je ona prvi oblik svetovne drame u Nemačkoj.

Lit.: W. Michels, *Studien über die ältesten deutschen Fastnachtsspiele*, 1896; W. Creizenach, *Geschichte des neueren deutschen Dramas I*, 1911<sup>2</sup>; M. J. Rudwin, *The Origin of German Carnival Comedy*, 1920; K. Holl, *Geschichte des deutschen Lustspiels*, 1923; H. G. Sachs, *Die deutschen Fastnachtsspiele*, diss. 1957; D. van Abbé, »Was ist Fastnachtsspiel?«, *Maske und Kothurn*, 6, 1960; E. Catholy, *Die Fastnachtsspiele des Spätmittelalters*, 1961; W. Lenk, *Die Nürnberger Fastnachtsspiele des 15. Jh. als Dichtung*, diss. Berlin 1961; S. Streicher, »Über die Fastnachtsspiele«, *Schweizer Rundschau* 61, 1962; F. Čale, »Dramas«, *Uvod u književnost*,

ed. F. Petré—Z. Škreb, Zgb. 1969<sup>2</sup>; E. Catholy, *Fastnachtsspiele*, 1966; G. Simon, *Die erste deutsche Fastnachtsspieltradition*, 1970; J. Merkel, *Form und Funktion der Komik in Nürnberger Fastnachtsspielen*, 1971; R. Kron, *Der unanständige Bürger*, 1974.

Z.K.

**POKLADNA PESMA** — Uz → pokladnu igru razvila se u 14. v. i *p. p.*, bilo kao deo pokladne igre, bilo odvojeno od nje. Glavni predstavnici pokladne pesme su Hans Zaks, Hans Rozenplit i Hans Folc. Ove pesme ispevane su u nepravilnim ritmama i u nepravilnom metru, držeći se pravila da svaki stih treba da sadrži četiri ictusa, ne vodeći pri tome računa o prirodnim akcentima u jeziku (Knittelvers). Protiv nategnute forme pokladne pesme, koja je inače sadržavala sve motive pokladnih igara, borbu je poveo Opic, zahtevajući da se ovaj stih zameni aleksandrincom. → **Maskerata**.

Lit.: → **Pokladna igra**.

Z.K.

**POLEMIČKA PESMA** — Kompozicija lirskog ili epskog karaktera koja izražava otpor, sukobljavanje ili raspru književnih ili političko-socijalnih gledišta (*Put B. Radičevića*, pojedine pesme J. J. Zmaja i D. Maksimović u zbirci *Tražim pomilovanje*, zatim *Polemikički postskriptum* i neke druge pesme i poeme R. Zogovića i dr.). *P. p.* se odlikuje određenim, čvrsto zasnovanim stavom i angažovanim kritičkim, racionalno iskazanim opredeljenjem u poetskoj formi, ali i jednostavnošću, tendencioznošću ideja i pobuda koje su je izazvale.

M.I.B.

**POLEMIKA** (prema gr. πόλεμος — rat) — Praksa ili umetnost protivrečenja i kontroverzije, oštar spor i sukob o nekom pitanju, strastvena književna, filozofska, naučna ili politička raspra — u novinama, časopisu ili na javnom mestu — između predstavnika različitih, oprečnih shvatanja, u kojoj se brane vlastite teze i kritički opovrgavaju doktrina i teze protivnika; to je, takođe, takav književni ili filozofski, naučni, politički napis (ili knjiga), gde se autor aktivno i odlučno suprotstavlja izvesnom tuđem mišljenju i gledištima. Mada poznata i ranije, *p.* kao specifična intelektualno-kritička aktivnost temeljnije se zasniva i razvija u teološkim polemičkim raspravama apologetičara u ranom hrišćanstvu, koji su suzbijali i negirali jeretička i heterodoksna učenja, braneci božansko poreklo i autoritet hrišćanske vere i crkve. Sklonost *p.-i* izraz je temperamenta, znak posebne konstitucije i strukture pojedinih duhova koji su u svom odnosu prema svetu uvek na izvesnom borbe-

nom odstojanju, u protivstavu i otporu prema svemu što se ne slaže sa njihovim uverenjima i što smatraju da je pogrešno, rdavo i nazadno; pri tom je *p.* takođe sastavni deo i rezultat njihove neposredne angažovanosti u javnom i kulturnom životu. Stoga je *p.* ili »borba mišljenja« — skoro uvek direktno kritičko rasčlanjavanje ideja, a prodornost, efekat i verodostojnost joj je u snazi argumenata, logike, jezika. *P.* je »tvorbenost duha u njegovoj borbenosti« (S. Šimić). Otuda se može govoriti i o posebnoj metodologiji, jeziku i stilu *p.* i polemičara — obično veoma ličnom, lucidnom i duhovitom, karikaturalno-persiflažnom, često jakog i oštrog, melanholično-gnevnoeg izraza i britkih formulacija koje se, međutim, kroz »invektive i sarkazme« (T. B. Mekoli) suviše pristrasnih ili nezrelih polemičara pretvaraju u svoju agresivnu, surovu krajnost. Iako se *p.* lako izvrgava u pamfletsko klevetanje i vredanje, postoji ipak znatan broj značajnih književno-kritičkih i filozofskih dela prožetih izrazitim oponentno-polemičkim duhom i strašću, strogo principijelnih i objektivnih u metodu i postupku, kojima je *p.* u stvari inspiracija, izvor i uzrok nastanka (polemički spisi Vuka Karadžića o jeziku, *Sveta porodica* K. Marksa, *Anti-Diring* F. Engelsa, *Protiv Sent-Beva* M. Prusta, *Polemike* V. Gligorića, *Moj obračun s njima* M. Krleže i dr.). »U širem i dubljem smislu, sva revolucionarna i satirična književnost, pjesnička i filozofska, izraz je polemikog duha« (S. Šimić). Ono pak što su u obliku *p.* stvorili, pored ostalih, Volter, H. Hajne, F. Ks. Šalda, K. Kraus, A. G. Matoš, M. Krleža, A. B. Šimić i S. Šimić, Marko Ristić, označava ne retko trijumf intelekta i pisanja i ima intenzitet, dubinu i sjaj osobene poezije.

Lit.: S. Šimić, »Polemika o polemicima«, *Književne novine*, 22. V 1959; K. Marks—F. Engels, *O umetnosti i književnosti*, 1960; K. Krejči, *Heroikomika u básničtvu Slovaná*, 1964; K. Čapek, *Marsija ili na marginama literature*, 1967; M. I. Bandić, »Pripovetka kao oblik polemike«, *Letopis Matice srpske*, maj 1969; V. Gligorić, »Najgore sa poluistine«, *Novi Vjesnik u srijedu*, 12. XII 1973 (o polemicima takođe i u brojevima od 28. XI i 5. XII 1973); *Polemike u hrvatskoj književnosti*, (prir. Ivan Krtačić), 1982; *Zli voljebnici*, *Polemike i pamfleti u srpskoj književnosti 1917—1943*, prir. G. Tešić, 1983. M.I.B.

**POLIFONIČNOST** (gr. πολύφωνος — mnogoglasni) — U muzici je *p.* osnovna osobenost kontrapunktalne kompozicije (u kojoj se na datu temu istovremeno javljaju u drugim glasovima samostalna melodijska kretanja). Otud — višeglasnost osećanja, misaona i moralna složenost koja u književnosti obično



nudi i više mogućnosti, tj. više različitih načina primanja i poimanja. U najširem smislu, *p.* je jedna od osobina književnog jezika, posledica njegove asocijativnosti, slojevitosti i slikovnosti. U užem smislu *p.* označava: 1. tematsku slojevitost koja je jasno provedena u višestrukim planovima strukture i kompozicije. Ovo se može postići na taj način što se piševo stanovište pomera od jednog lika do drugog (u ovom smislu M. Bahtin govori o *p.* Braće Karamazovih); kontrapunktalnom kompozicijom protivrečnih tema i ideja (→ **roman ideja**); orkestracijom glasova sadašnjosti i prošlosti (u Eliotovoj *Pustoj zemlji*, u Džojsovima i Manovim romanima, u modernim dramama koje aktualizuju neku istorijsku temu). — 2. U istoriji američke književnosti »polifonična proza« označava pesničku prozu Emi Louel (Amy Lowell), koja je u vreme prvog svetskog rata tražila novu »orkestralnu formu«, kombinujući stih, slobodni stih, rimovanje i prozu.

Lit. M. Bahtin, *Problemi poetike Dostojevskog*, 1967 (prev.); → **dvosmislenost**; → **roman ideja**.

S.K.

**POLIHIMNIJA** (gr. Πολύμνητα) — Jedna od devet → **Muza**, zaštitnica himnične poezije, posvećene bogovima i herojima. *P.* se u likovnoj umetnosti prikazuje bez atributa, u zamišljenoj pozi. Ponekad je izjednačuju sa njenom majkom Mnemosinom, boginjom pamćenja.

S.S.

**POLIHISTOR** (gr. πολυῖστωρ — onaj koji mnogo zna, vrlo učen) — Oznaka moderne filologije za antičke pisce koji su u svoja dela unosili mnoga različita znanja i podatke, često bez nekog posebnog enciklopedijskog plana, radi zadovoljavanja radoznalosti. Oznaka se prevashodno odnosi na prozne pisce, istoričare i retore. Poreklo pojave *p.* nesumnjivo je u aleksandrijskoj filologiji, a najpoznatiji pisci — *p.* su Polibije, Plutarh, Plinije Stariji, Diodor i dr. Zanimanje *p.* nije se zadovoljavalo samo jednom vrstom podataka (istorijskim npr.), već su zalazili u mnogo šira područja. U Plinijevoj *Naturalis Historia*, koja je nesumnjivo koncipirana kao enciklopedijsko delo, odeljak o mineralima (33–37. knj.) sadrži neprocenjivo važne podatke o istoriji antičke umetnosti, delima i umetnicima. No sem značaja koji imaju kao izvori, antički *p.* su stvorili model učenog, ali zanimljivog proznog pripovedanja, koji je mnogo uticao na evropski esej u doba → **prosvetiteljstva**, pa i na celokupnu evropsku historiografiju.

S.S.

**POLIMETRIČAN** (od gr. πολύ — mnogo i μέτρον — mera) — Odnosi se na pesničko

delo čiji su neki delovi, → **strofe** ili fragmenti stihova ispevani u jednom a neki u drugom → **metru** ili → **razmeru**. Za takvo delo se kaže da ima polimetričnu kompoziciju ili da je ispevano u → **polimetriji**. Supr. → **monometričan**.

Ž.R.

**POLIMETRIJA** (gr. πολύ — mnogo i μέτρον — mera) — Za razliku od → **monometričnoga** dela (ili »kompozicije«) *p.* je pojava različitih → **metara** ili → **razmera** u istom pesničkom delu tako da se jedni metri ili razmeri grupisani u nizovima smenjuju drugim metrima ili razmerima. Otuda su oblici *p.* (i polirazmera) raznovrsni, a ni tumačenje pojma *p.* nije jedinstveno. U srprh. poeziji postoji mnogo dela ispevanih u polimetričnoj kompoziciji. Sterijino »Davorje na polju Kosovu« ima simetričnu kompoziciju u polimetriji: svako od 14 pevanja ima grafički oblik sličan krstu, čiji je gornji deo ispevan u prelomljenom poljskom trinaestercu, srednji u elegijskom distihu, a donji u trohejskom osmercu. L. Kostić u svakom od delova »Samsona i Delile«, sa promenama u razvijanju teme, menja i metar (trohejski i jampski, uz jedan odlomak u simetričnom desetercu), ili pak menja razmere (dužinu stihova). Slično je i u »Besedi«, u kojoj primenjuje više razmera. Posebno se izdvaja pevanje »Kosovo«, u kome se polimetrija graniči sa poliritmijom, mešavinom različitih metara uz nekoliko stihova izvan silabičko-tonske tradicije, kakve nalazimo u Kostićevom slobodnom stihu. Tri najduža dela Mažuranićevog »Smail-age« ispevana su tako da se trohejski deseterci i osmerci smenjuju u nizovima stihova istog razmera, sad dužeg, sad kraćeg. Smena razmera je motivisana prelomom u razvijanju teme, često promenom motiva i pesničkog doživljaja.

Ž.R.

**POLIPIIH** (gr. πολύπτυχος — višeslojan) — Prvobitno duži → **tekst** ispisan na povoštenim spojenim tablicama (više od tri); najstariji oblik → **knjige**. Docije, više povezanih slika koje čine jednu celinu, uglavnom na oltarima. → **Diptih**.

H.K.

**POLIPTOTON** (gr. πολύπτωτον — sa više padeža) — Termin antičke → **retorike** za podvrstu → **ponavljanja**, → **stil. figura** kada se ista reč, unutar jedne rečenice ili stiha, ponovi u drugom padežu: »Sve se čovjek bruka sa čovjekom: / Gleda majmun sebe u zrcalo.« (Njegoš, *Gorski vijenac*, 2519–20). *P.* se često nalazi u frazama koje imaju značenje superlativa: »*kralj kraljeva*« ili »*pesma nad pesmama*«, a i u poslovicama, npr.: »*Vrana vrani oči ne*

vadi«. *P.* se naročito ističe kad se reč u različitim oblicima ponovi nekoliko puta: »*Dul*-djevojka pod *dulom* zaspala, / *Dul* se kruni, te djevojku budi, / Djevojka je *dulu* govorila: / *A* moj *dule*, ne kruni se na me.« (V. St. Karadžić, *Srp. nar. pjesme*, I, 392).

S.K – Š.

**POLIRITMIČAN** (gr. πολύ – mnogo i ρυθμικός – razmeren na poseban način u proticanju) – Za razliku od polimetričnih stihova ili polimetrične kompozicije (→ **polimetrija**), izraz *p.* (»polifonični ritmovi«, »polimorfni stih«) ponekad se upotrebljava da označi proizvoljno mešanje stihova različitih struktura, i to u kraćim nizovima (2–3), naročito mešanje silabičko-tonskih razmera ili metara sa razmerima → **tonske versifikacije** ili sa → **slobodnim stihom**. Ž.R.

**POLISEMIJA** (gr. πολύ – mnogo, σῆμα – znak) – Višeznačnost, višestrukost značenja; pojava dvaju ili više različitih ali međusobno povezanih značenja iste jezičke jedinice, najčešće reči, do koje obično dolazi promenom značenja, uključujući i → **metaforu** (npr. srph. »glava«: *glava* na vratu, *glava* porodice, *glava* u knjizi itd.). Ako pri istom glasovnom sklopu značenja nisu povezana (kao u srph. »sto«: predmet i broj), to nije *p.* nego → **homonimija**; ova granica nije uvek jasna. R.B.

**POLISINDETON** (gr. πολυσύνδετον – sa više veza) – Termin antičke → **retorike** za → **stiisku figuru** koja se sastoji u ponavljanju istog ili različitih veznika između nekoliko reči ili rečenica. Često se sreće u poeziji: »Nekada sam *i* vas na koljenu cupko, / *I* donosio vam slatke šećerleme, / *I* ljubio dugo vaše plavo tjeme, / *I* čelo, *i* lice nevino i ljupko.« (Šantić, »Gospođici«), i u prozi: »Čovek je na njoj kao na čarobnoj ljuljašci: *i* zemlju prelazi, *i* vodom plovi, *i* prostorom leti, *i* opet je čvrsto i sigurno vezan za kasabu i svoju belu kuću, ...« (Andrić, *Na Drini ćuprija*, 101). Ponekad pisac upoređo koristi *p.* i → **asindeton**: »Prodiru kroz kamen, zemlju, tmine rječne, / Plijene *i* nose, *i* nište, *i* biju: / ...« (Šantić, »Časovi«). M.Di.

**POLITIČKI STIH** (od gr. στίχος πολιτικός – građanski, popularni stih) – Sedmoiktusni → **hiperkatalektički** jampski stih od petnaest slogova u vizantijskoj i novogrčkoj poeziji, sa → **dijarezom** iza osmog sloga i ženskom (paroksitonskom) → **klauzulom**. Zove se i narodnim stihom, jer je najfrekventniji u narodnim pesmama. Poreklo vodi od jampskog → **tetrametra**. Prvi polustih ima struktu-

ru prostog jampskog osmerca sa daktilskom (proparoksitonskom) ili muškom (oksitonskom) klauzulom. Drugi polustih je zapravo jampski sedmerac sa ženskom klauzulom. Početak *p. s.* je slobodan (dozvoljen je → **horijamb**). U srphrv. usmenoj poeziji ne egzistira stih čija bi struktura odgovarala strukturi *p. s.* Ipak se može graditi povezivanjem jampski organizovanog **nesimetričnog** → **osmerca** i **jampskog** → **sedmerca**, npr. u prevodu M. Stojanovića novogrčkih narodnih pesama:

O puste bile plänine // i zakon njihov kleti.  
Za vodom žedne polja svä, // za snegom gore puste.

Razume se, u izvornom stihu čest je muški završetak prvog polustiha zbog mogućnosti koje pruža grčki ritmički rečnik. Osim toga u grčkom *p. s.* polustihovi nisu ispresecani cezuroom kao srphrv. jampski osmerac, naročito u usmenoj poeziji (5//3), i jampski sedmerac (5//2).

Lit.: K. L. Struve, *Ueber den politischen Vers der Mittelgriechen*, 1828; K. Krumbacher, *Geschichte der byzantinischen Literatur*, 1897<sup>2</sup>. Ž.R.

**POLUKADENCA** (fr. *mi* – pola, do polovine i tal. *cadenza* – lat. *cadens, cadentis* – koji pada) – Po terminologiji S. Karcevsčkog (»mi-cadence«) i njegovom obrazloženju *p.* je dvojstvena, opušteno-zategnuta intonacija, iz koje nastaju → **kadencia** i → **antikadencia**. U različitim tipovima → **sintaksičko-intonacione strukture stiha** različito se javlja mesto i uloga *p.* U srphrv. stihu usmene poezije ona se po pravilu javlja na → **cezuri** kao metrička → **dominanta**. Pošto se sa cezuroom kao stalnom → **granicom reči** iza određenog sloga po pravilu podudaraju pojedine sintaksičke jedinice, to izaziva i poseban tip intonacije na tome mestu, npr. u **trohejskom** → **descteru**:

Car Lazre / sjede za večeru,  
Pokraj njega / carica Milica.

Za razliku od antikadence na kraju prvog stiha, *p.* iza četvrtog sloga najavljuje i opuštanje i nastavljanje kretanja intonacije. Zahvaljujući drugom faktoru, *p.* povezuje → **polustihove** u jedinstven stih. Otud se objašnjava i kao »virtuelna antikadencia«. Ona se obično podudara sa cezuroom čak i kad ova pada između atributsko-imeničke veze (»Nek se naša / braća oslobode«). Ponekad je *p.* na cezuri samo potencijalna, što zavisi od interpretacije stiha. Pri izrazitijem → **opkoračenju** cezure, što se ređe javlja, pomera se i *p.*:

Jedna nosi / žita, / druga meda.

Sve to pokazuje da cezura nije obavezno i → **pauza** (»odmor«), već stalna granica reči (odnosno akcenatskih cellina). U stihovima sa dve cezure nalazimo dve *p.*, npr. u *tročlanom trohejskom* → **jedanaesteracu**:

Obvila se / bela loza / vinova  
Okolo grada / oko bela / Budima.

Od interpretacije sintaksičko-intonacione strukture zavisi koja će se smatrati »glavnom«. Stari spor o tome gde je »glavna cezura«, zapravo je spor o dve polukadence u tome stihu. U stihu srphrv. pisane poezije *p.* se u principu podudara sa cezuruom, ali se mnogo češće nego u narodnoj poeziji pomera, naročito u nekim vrstama stihova, kao u trohejskom (simetričnom) → **dvanaesteracu** Dučića:

Mi smo jedno drugom / davno sve već dali.  
Pogasimo / lampe ? Pira! Kao vali ...

U sledećem primeru iz poezije Rakića:

Lavež, vika, graja. Pokliči se ore,  
Juri hajka / kroz poljane / i kroz gore

ukinuta je i cezura, a *p.* se podudara sa četvrtim i osmim slogom.

Lit.: → **Sintaksičko-intonaciona struktura stiha.** Ž.R.

**POLUSTIH** (gr. ἡμιστίχον — polustih) — Deo stiha do → **cezure** i drugi deo od nje do kraja stiha, bez obzira na to da li su ta dva dela jednaka ili nisu. Kad su *p.* jednaki, stih i cezura su »simetrični«, a pri različitoj dužini — »asimetrični« (nesimetrični). Simetričan je fr. → **aleksandrinac** (6+6), i rus. šestostopni jamb. Među srphrv. stihovima simetrični su npr. *trohejski* → **osmerac** (4+4) i *trohejski* → **dvanaesterac** (6+6). Nesimetričan je npr. *trohejski* → **deseterac** (4+6), u kome prvi »polustih« ima četiri sloga, a drugi šest (»Poranio / Kraljeviću Marko«). Nesimetričan je i *jampski* → **jedanaesterac** (5+6). Sa cezuruom kao stalnom → **granicom reči** koja deli polustihove obično se podudara intonacioni signal tipa → **polukadence**. Stihovi sa dve cezure zovu se tročlani stihovi, npr. *trohejski* → **jedanaesterac** (4+4+3). Zato se ne govori o tri »polustiha«, već o tri »članka«.

Lit.: → **Sintaksičko-intonaciona struktura stiha;** → **cezura.** Ž.R.

**POLJSKI TRINAESTERAC** — Silabički stih od trinaest slogova u poljskoj i ruskoj poeziji sa → **cezuruom** iza sedmog sloga i ženskom → **klauzulom**. Pod uticajem srednjovekovne latinske versifikacije (→ **golijardski stih**) javlja se od 15. veka u poljskoj poeziji, gde spada u

najfrekventnije stihove. U skladu sa osobinama poljskog jezika i prvi polustih dobija ženski završetak (s akcentom na šestom slogu), npr. u Kohanovskog:

Gdzie teraz ono *jabtko* // i on klinot  
*drogi* ...

Veoma su retka odstupanja od ženskog završetka polustihova. U doba romantizma silabički *t.* se preobraća u silabičko-tonski stih. — S. Polocki prenosi *p. t.* u rusku poeziju u drugoj polovini 17. veka. U njoj ostaje kao najčešći stih sve do tridesetih godina 18. veka. Prvi polustih, međutim, na osnovu ruskog ritmičkog rečnika dobija slobodan završetak (ženski, muški i daktilski). Tredjakovski organizuje *p. t.* kao silabičko-tonski sedmostopni stih *s* → **katalektičkom** cezuruom. Krajem 18. veka iščezava nakon Lomonosovljevog sistema → **silabičko-tonske versifikacije**, ali tinja i kasnije kao silabički stih. Ruska silabička verzija *p. t.* izazvala je poznate sporove o čitanju (deklamovanju) toga stiha. U srpsku poeziju *p. t.* je prenet prvenstveno pod ruskim uticajem (→ **trinaesterac**, 2). Javlja se i u hrvatskoj poeziji.

Lit.: M. Grzedzińska, »Wiersz trzynastozgłowy trojzmielny« (u zb.) *Prace ofiarowane K. Wójcickiemu*, 1937; Z. Kopczyńska, »Trzynastozgłowski« (u zb.) *Sylabizm*, red. Z. Kopczyńska, M. R. Mayenowa, 1956; M. Л. Гаспаров, »Русский силлабический тринадцатисложник« (u zb.) *Метрика словяńska*, 1971; С. Петровић, »Пољски тринаестерац — извори и традиције«, *Прилози КЈИФ*, 1976, sv. 1—4; → **silabička versifikacija.** Ž.R.

**POMENIK** — Liturgijska knjiga u koju se upisuju imena živih i umrlih vladara, crkvenih poglavara, sveštenih i laičkih lica radi pomena prilikom služenja → **liturgije**. Pošto se imena čitaju već u toku uvodnog dela liturgije, na »proskomidiji«, zove se i pomenik u nekim rukopisima *proskomidija*. Zbog kontinuiranog ubeležavanja imena, često je *p.* značajan istorijski izvor.

Lit.: С. Новаковић, *Српски поменици*, Гласник СУД 42, 1875. D.B.

**POMODNA KNJIŽEVNOST** — Termin s pežorativnom konotacijom za označavanje književnih dela u kojima se podražava nekom modernom književnom pravcu (→ **modernizam**), ali bez veće stvaralačke snage. Često se u *p. k.* podražava stranim književnim uzorima, koji se u domaćoj književnosti osećaju kao »presadna biljka« (V. G. Bjelinski o nemačkim i francuskim uticajima u ruskoj književnosti prve polovine 19. veka). Takva dela

mogu biti i popularna u svome vremenu, ali ubrzo bivaju zaboravljena, kao i njihovi autori. Prema tome, razlika između *modernog* i *pomodnog* upravo je u vrednosti modernih, odnosno u slaboj vrednosti ili čak bezvrednosti pomodnih književnih dela. *P. k.* postoji u svim vremenima; njeni vidovi mogu biti vrlo raznoliki, a osnovna njena karakteristika je cfernernost.

Lit.: A. M. Clark, *Studies in lit. modes*, 1958.

D.Ž.

**PONAVLJANJE** — U spoznavanju zbilje čovjek doživljava prirodu i svijet oko sebe i u sebi kao stalno ponavljanje nekih jednakih ili sličnih pojavnih oblika: izmjenu dana i noći, godišnjih doba, mjesečevih mijena, kretanja planeta, prirodnih i bioloških ciklusa itd. Razumljivo je da taj ritam ima odraza i na ljudsko ponašanje: *p.* nekih radnji osnovni je njegov strukturalni princip. Tako se i govorna djelatnost čovjekova očituje kroz neprekidno ostvarivanje istog skupa pravila koji nazivamo → **jezikom**. No *p.* ima i uža značenja. U jeziku on je jedno od morfoloških sredstava, i naziva se *reduplikacijom*. Ova može biti totalna: u malajskom jeziku množina od *orang* (»čovjek«) glasi *orang-orang* (»ljudi«), ili djelomična, kao u gr. i lat. perfektu. Za književno djelo može se reći da i ono nastaje u međugri ponavljanja i variranja; *p.* kao najstariji i najjednostavniji postupak organiziranja teksta sastoji se u ponovnom pojavljivanju jednakih ili sličnih elemenata. Što će se u nekom slučaju smatrati jednakim, odnosno sličnim, određuju opća tipološka obilježja odnosnog jezika. Osnovni organizacioni princip pjesničkog jezika, → **metar**, nastaje *p.* određenog stalnog rasporeda prosodijskih signala: sloga, dužine, siline ili visine. Ponavljati se mogu i drugi elementi jezika, pa je opći pojam *p.* u antičkoj retorici bio raščlanjen u mnogobrojne podvrste, od kojih danas razlikujemo uglavnom još ove: a) *p.* glасova: → **aliteracija**, → **asonanca**, → **rima** (u kojoj u antičkoj prozi odgovara → **homoteleton**), b) *p.* riječi: → **anafora**, → **epifora**, → **simploka**, → **anadiploza** i sl., a u širem smislu idu ovamo i *p.* samog značenja uz drugi oblik (→ **sinonimija**) i samog oblika uz drugo značenje (→ **homonimija**), c) *p.* nekih elemenata riječi: npr. → **poliptoton**, d) *p.* sintaktičkih obrazaca: → **paralelizam**, → **antimetabola** i dr., e) *p.* većih govornih cjelina: u poeziji ponavljaju se → **stihovi** ili čitave → **strofe**, čime se pjesma raščlanjuje na dijelove. Posebna je vrst takvog *p.* → **refren**, naročito čest u narodnoj lirskoj poeziji. U prozi, osobito kod starogr. historičara, javlja se ponekad tzv.

ciklička kompozicija: čitav odlomak počinje i završava se istim izrazom, koji ga zaokružuje i zatvara. Tako Herodot započinje pripovijedanje nekog događaja riječima: »Bilo je to ovako«, a na kraju završava riječima: »Bilo je to dakle tako«, pa onda prelazi na novu epizodu. Inače u prozi se rjeđe ponavljaju doslovce veći odlomci teksta, no postoji nešto analogno refrenu: ponavlja se neki motiv, neka izreka, neki opis, neka karakterizacija istim ili, češće sličnim riječima. Taj se ponavljani element naziva provodnim motivom (→ **lajtmotivom**), a naziv je uzet iz Vagnerove teorije opere. Takva se prozna kompozicija naziva muzikalnom, za razliku od tektonske, kada autor nastoji dijelove oblikovati simetrički tako da budu otprilike jednaka opsega i u sebi zaokruženi. Provodni motiv vodi do posebne vrste *p.* sadržaja, naime → **motiva** ili → **tema**. Postoje motivi i teme zajednički piscima jednog naroda, jedne epohe, pa i većem broju književnosti i epoha iste civilizacije ili kulturnog kruga. Za takve koji se pojavljuju u širim krugovima, prostornim i vremenskim, uobičajio se naziv putujući ili → **lutajući motivi**. S druge strane, postoje i neki sadržaji koji se opetovano pojavljuju: poznato je da su gr. tragičari stalno obradivali uglavnom iste teme iz mitova, a mnogi od tih mitova pojavljuju se u dramama evropskih dramskih pisaca sve do današnjeg dana. U nekim epohama postojao je strogo ograničen broj motiva i tema koje pjesnici stalno variraju, npr. u petrarkističkoj poeziji, gdje se pojavljuju i strogo normirani pjesnički oblici. Na *p.* i modificiranju nekog poznatog predloška temelji se i japanska → **haiku** poezija. Osobito je bogata različitim oblicima *p.* narodna književnost. Poznata su → **epska p.** koja obuhvaćaju *p.* riječi (→ **formule**, → **epiteti**), tipičnih scena, pa kliširane opise pojedinih situacija (gozbe, naoružavanje ratnika, doček gosta, slanje pisma) ili sudionika u radnji, pa i *p.* čitavih odlomaka. Epska su *p.* uvjetovana tehnikom usmenog pjevanja, ali ona ne samo što olakšavaju pjevaču pjevanje nego i publici primanje pjesme. *P.* nalazimo i u drugim oblicima narodne književnosti, u pripovijeci, lirskoj pjesmi itd.

Lit.: D. Fehling, *Die Wiederholungsfiguren und ihr Gebrauch*, 1968. Z.D.

**POPEVKA (POPIJEVKA)** — 1) Lirska narodna pesma: »Kad dođoše Todoru pred dvore, / al' u dvoru igra i popevka, / a nevesta stoji kod devera« (Karadžić, *Srpske narodne pjesme*, II, br. 82). 2) Epska narodna pesma:

»Popevka od Svilojevića«, »Popijevka Radića Vukojevića« (→ **Bugarštica**). V.N.

**POPULARNA KNJIŽEVNOST** — Dela literarnog i naučnog sadržaja, namenjena zabavi i pouci širokih narodnih slojeva: u 15. i 16. v. → **knjige za narod**, počev od 17. v. → **kalendar**, u 18. v. spisi pedagoga — filantropa: Zalcmana, Kampea, Pestalocija, u 19. v. vezana za pojavu → **dijalekatske književnosti**, a u najnovije vreme naročito zastupljena delima koja na lako razumljiv način tumače velika naučna dostignuća našeg doba (nem. *Sachbuch*). Poseban oblik predstavlja → **omladinska književnost**, a na pozornici → **»komadi za narod«**, koji biraju radnju iz života običnih ljudi i ovu iznose jednostavnim, lako razumljivim jezikom, sa umecima muzike, pevanja i plesa, primenjujući sentimentalne i druge efekte koji pogoduju ukusu široke publike (J. Veselinović, D. Brzak, *Đido*); Brecht se donekle koristi ovim elementima u svojim poučnim komadima. Međutim, bez obzira na »lak stik, neke od knjiga pisanih lakim, popularnim načinom, ne samo da su znane velikom broju čitalaca, već imaju i određene književne kvalitete (npr. dela P. Bak, E. M. Remarka, B. Čopica i dr.).

Lit.: M. Lüthi, *Volksliteratur und Hochliteratur*, 1970; A. Schaefer, *Weltliteratur und Volksliteratur*, 1972. Z.K. — S.P.

**POPULARNO IZDANJE** — Termin se ne mora odnositi samo na dela → **trivijalne književnosti**, već na sva izdanja koja se štampaju u velikim → **tiražima** i u jeftinoj opremi. Starost *p. i.* gotovo je onolika kolika je i starost štampane knjige. Sem → **Biblije**, najraniji primeri *p. i.* su, npr., pesme za različite prilike, koje su prodavali putujući torbari, → **leci** i → **pamfleti** različitih sadržaja. Šire shvaćeno, u *p. i.* spadaju i novine i listovi (→ **periodika**). *P. i.* su pojava koja se naročito raširila posle fr. revolucije, a tokom 19. v., pojavili su se jasno definisani žanrovi u popularnoj književnosti, koji su se u *p. i.* mogli prepoznati pre nego što se knjiga, sveska ili podlistak novina uopšte počnu čitati. Tekst je u *p. i.* robna vrednost i mora podrazumevati široku i neumornu publiku, što stalno zahteva nove sižee u narativnim formama koje se sporo menjaju, ili u stihovima koji su najlakši za reprodukovanje i najbliži jednostavnim tradicionalnim formama. *P. i.* nisu izgubila svoju publiku ni u konkurenciji mas-medija, a već krajem 19. v. izdavači su počeli da dela većih književnih pretenzija, pa i

klasična, štampaju kao *p. i.*, imitirajući spoljni izgled, skromnu opremu i nisku cenu *p. i.* Često se i naučna dela štampaju na ovaj način, a uobičajeno je da ozbiljne edicije idu u dvostrukim izdanjima, jednom u skupoj, a drugom u pristupačnoj opremi. Izdanja tekstova u *p. i.* često su bez obimnijeg → **kritičkog aparata**, → **registara**, ali i bez ilustracija. Uloga *p. i.* u širenju uticaja knjige i pisane reči uopšte (tzv. *džepna knjiga*) je neizmeran, i svakako jedan od najzanimljivijih fenomena za ispitivanje ukusa čitalačke publike. (→ **Teorija recepcije**).

Lit.: V. E. Neuburg, *Popular Literature*, 1977.

S.S.

**POPULIZAM** (fr. *populisme* — narodnjaštvo, od lat. *populus* — narod) — Pokret u novijoj fr. književnosti. Nastao je 1929. po ugledu na rus. *populiste*. Prvi poklonici *p.* bili su L. Lemnie i A. Teriv, a docniji sledbenici: A. Kule-Teris, E. Dabi, M. van der Merš, T. Manie i dr. Želeli su da u ime viših socijalnih ciljeva, nadahnuti rodoljubljem, prikažu život jednostavnih ljudi, u narodnom duhu.

Lit.: L. Lemonnier, *Manifeste du roman populiste*, 1930; isti, *Populisme*, 1931; P. de Boisdeffre, *Une histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui*, 1939 — 1968. SLP.

**POPUTČIKI** (rus. — saputnici) — Termin L. Trockog (*Književnost i revolucija*, 1923), kojim se definisalo stvaralaštvo veće grupe poslednjoškarskih pisaca koji su »individualno« prihvatili revoluciju, postali njeni »saputnici«, ali su je, usled toga što im je bio stran njen komunistički ideal, u svojim delima prikazivali nepotpuno, u neonarodnjačkom duhu. Među *p.* su uvrštavani pripadnici raznih književnih grupacija → **Serapionove braće**, → **Perevala**, → **imažinizma**, → **Lefa**, → **konstruktivizma**, umetnici realisti i simbolisti koji su se pojavili pre revolucije (npr. A. Tolstoj, A. Blok, A. Beli), tzv. »seljački pisci« (npr. N. Kljujev), kao i pisci koji su stvarali van književnih organizacija (I. Babelj, B. Piljnjak, L. Leonov, J. Olješa, B. Pasternak i dr.). *P.* su naročito podržavali kritičari-teoretičari *Perevala* na čelu s A. Voronskim, smatrajući ih nosiocima nove književnosti i majstorima umetničke reči. U toku oštih književno-estetičkih i ideoloških borbi 20-ih godina, pod pritiskom kritičarske metodologije → **RAPP**-ovaca, termin *p.* postepeno dobija negativni prizvuk, i, u skladu s proglašenom potrebom ideološke diferencijacije, zamenjuje se alternativnim »saveznik« ili »neprijatelj« revolucije. Posle raspuštanja književnih organizacija 1932. i stvaranja jedinstve-

nog Saveza pisaca SSSR ovaj naziv nestaje iz upotrebe. M.J.

**POREDENJE (POREDBA)** — Jezično izražajno sredstvo kojim se neko svojstvo, stanje, djelovanje i sl. objašnjava, čini bližim, stilistički ističe i afektivno pojačava dovodenjem u vezu, povezivanjem s nekim drugim, čitaocu poznatijim svojstvom itd. Uspoređeni pojmovi nazivaju se poredbeni korelati, a svojstvo, stanje itd. po kojem se *p.* vrši nosilac je potrebe (*tertium comparationis*). *P.* je jedno od najčešćih i najjednostavnijih stilskih izražajnih sredstava. Javlja se pod raznim nazivima i prepleće sa srodnim → **figurama** i → **tropima**. Razlikuje se *p.* u širem smislu, koje obuhvaća sve srodne figure, i *p.* u užem smislu: potpuno izvedeno uspoređivanje, u kojem se dva predmeta poredi na temelju podudaranja u jednoj osobini. U → **poetici** svrstava se *p.* i među figure »širenja i sužavanja misli ili pojma«, i među govorničke figure, i među trope. No u svakom slučaju *p.* se definira kao zblizavanje, dovodenje u suodnos dviju pojava na temelju njihove sličnosti ili podudaranja u jednoj ili više osobina, pa se jedna od tih pojava slikovito prikazuje, objašnjava, afektivno pojačava uspoređivanjem s drugom. Uspoređeni se pojmovi obično vezuju riječima »poput«, »kao«, »nalik na«, »sličan« i sl. Bitno je kod *p.* da te pojave pripadaju raznim svjetovima: motiv iz jedne sfere ponavlja se u drugoj. Pri tome se prenose asocijacije s jednog poredbenog korelata na drugi. Često se u *p.* udaljeno i nepoznato približava i objašnjava nečim svakodnevnim ili poznatijim. Ali funkcija *p.* može biti i u tome da modificira, ublaži ili pojača osnovni ton, raspoloženje koje izaziva neka pojava: tako da se kod Ariosta groza smrti ublažava poredbama s motivima iz prirode, u Danteovu »Paklu« nadnaravna, čudovišna groza međuljudskih odnosa u svijetu pojačava se poredbama s odnosima među zvijerima itd. U antici nije bilo jedinstvenog termina koji bi označavao sve ono što mi danas nazivamo *p.* Kod Aristotela i dr. javlja se naziv *ikon* (εἰκόν) za figuru srodnu → **metafori** (npr. »anđeo« za dijete — metafora; »dijete poput anđela« — ikon). U logici postojao je termin *similitudo* (sličnost), koji je bio jedan od osnova dokazivanja, ali je služio i kao element *ukrasa* (*ornatus*). Njime govornik pojačava uvjerljivost onoga što govori, povezujući to s nečim slušaocima bliskim, obično s nekim općeljudskim iskustvom. Postojale su i neke zasebne podvrste, npr. *antapodoza*: poredba povezana

s → **paralelizmom**, po shemi: kao što je a<sup>1</sup>, tako je i b<sup>1</sup>, ili s → **hijazmom**: kao što je a<sup>1</sup>, tako je i b<sup>1</sup> b. Od *similitudo* rimski su retoričari razlikovali *simile*, razvijenu poredbu, osobito u epu. Ta se distinkcija održala do danas u eng. jeziku (*comparaison-simile*). Epske poredbe ušle su u tradiciju s Homerovim epovima, a u poetici nazivaju se često *proširenim poredbama*. U njima se pojava s kojom se uspoređuje samostalno i široko razvija. Tako se u *Ilijadi* Ajant braneći mrtvog druga uspoređuje s lavicom koja brani svoje mlade, neodlučna bitka poredi se s vagom koju brižna radnica drži u rukama mjereci vunu da steče za dječicu kukavnu plaću itd. *Epsko p.* element je → **retardacije**, usporavanja razvoja radnje, ali ima i funkciju razbijanja jednoličnosti pričanja. Često epsko se *p.* razvija do te mjere da se gubi osnovna veza s pojavom koja se poredi, pa postaje gotovo samostalna zaokružena cjelina unutar pjesme. — *P.* može se izraziti i pitanjem. Poseban je oblik takvog *p.* *slavenska poredba* (→ **slovenska antiteza**), koja se često javlja u slavenskim narodnim književnostima.

Lit.: R. Grossmann, *Der Vergleich*, 1955; F. P. Knapp, *Similitudo*, 1975. Z.D.

**PORNOGRAFIJA** (gr. πορνογράφος — onaj koji piše o prostituciji). — U književnosti posebna vrsta bezvrednih dela zabavljačko-komercijalnog karaktera, koja se obično odbacuju ili zakonski gone zbog toga što ljudsku seksualnost tretiraju protivno opštevažećim pojmovima o moralu i stidu i, uz to, računaju na određene zloupotrebe. Ali, već u starijim pornografskim romanima (npr. u *Fani Hil*) pokazuje se da bezvrednost ovakvih spisa potiče ne toliko iz same činjenice opscenog prikazivanja grube čulnosti, koliko od shematizovanog slikanja psihologije i svojevrsne dvolične tendencioznosti. U valjanim književnim delima, u kojima se nekada opscenost javlja kao oznaka vrste, o *p.* se može govoriti samo ukoliko se prihvati postojanje »niskih« ili »nedostojnih« tema, odnosno, ako se apsolutizuje važnost jednog određenog moralnog kodeksa. Lj.J.

**PORODIČNA DRAMA** — (eng. *domestic tragedy* — domaća tragedija, nem. *Rührstück* — dirljiv komad ili *Familienschauspiel* — porodična drama) — Vrsta → **građanske drame**, čije prve, iako retke primerke nalazimo već u eng. renesansnoj drami (T. Hejvud). Pun procvat *p. d.* doživljava u evropskom prosvetiteljskom pozorištu 18. v. Termin označava

drame koje opisuju porodični, domaći život građanskog staleža i u kojima se ističu građanski ideali i teži moralnom podučavanju publike. Zaplet *p. d.* ima u sebi neke odlike tragičnog zapleta, ali je tragični završetak zamenjen obaveznom, često vrlo veštački postignutom, pobedom vrline, blagim kažnjavanjem grešnika i dirljivim pomirenjem. Prva *p. d.* je Liloov *Londonski trgovac* (*The London Merchant*, 1731) za kojim su usledile mnogobrojne drame u Engleskoj, Nemačkoj (Lesing) i Francuskoj (Mersije). → **Plaćljiva komedija**.

Lit.: I. Dünhofen, *Die Familie im Drama*, 1958. → **građanska drama**. M.Fr.

**PORODIČNE PESME** — Kraće narodne pesme, jednim delom obredne, koje pevaju o životu u porodici i zadrugi, ili se isključivo pevaju u porodičnom krugu; → **uspavanke**, pesme na babinama i sl. Središni motiv ovih pesama je ljubav materinska, a osobito sestrińska. Ljubav braće, ili sestara među sobom retko se opeva, kao i očinska ljubav, ili ljubav dece prema roditeljima. Češći su motivi mlade neveste dovedene u novi dom. Ove pesme retko ideališu život u patrijarhalnoj porodici; preovlađuje realistički način opevanja, te ima koji put među njima i šaljivih pesama, iako je njihov osnovni ton dirljiv i nežan. Ovo osobito važi za → **vojničke** i → **pečalbarske pesme**, novije po postanku; prve su većinom zabeležene među Bunjevcima, a druge kod Makedonaca. (V. i → **narodna pesma**, → **obredne pesme**).

Lit.: J. Продановић, *Наша народна књижевност*, 1932; В. Латковић, *Народна књижевност I*, 1967; В. Недећ, *Антологија народних лирских песама*, 1969; М. Боšković – Stulli, *Умена књижевност*, 1978. R.P.

**PORODIČNI ROMAN** — Roman koji obrađuje građu iz porodičnog života, obično sukobe između pojedinca i porodice u svetlosti porodične etike, vaspitanja, ličnih i porodičnih interesa, prava i obaveza. Prvim značajnim *p. r.* možemo smatrati Ričardsonov roman *Clarissa Harlowe* (*Klarisa Harlou*, 1747–8), u kojem pisac upozorava, kako kaže u podnaslovu, na »nevolje do kojih može dovesti nedolično ponašanje i roditelja i dece u pogledu braka«. Klasična ostvarenja *p. r.* su *Očevi i deca* (1861) Turgenjeva, *Gospoda Golovljevi* (1861) Saltikova – Ščedrina, *Braća Karamazovi* (1879–80) Dostojevskog. Mnogi romani imaju elemente *p. r.* u svojoj tematici; najrazvijeniji tip *p. r.* se ostvaruje u → **ciklusima romana**, u kojima se istorija jedne porodice prati kroz nekoliko generacija (Zola,

*Rugon-Makarovi*, 1871–93; T. Man, *Budenbrokovi*, 1901; Golsvordi, *Saga o Forsajtima*, 1906–28; R. M. di Gar, *Porodica Tibo*, 1922–40; → **roman-reka**). Primeri *p. r.* u našoj književnosti su *Nečista krv* (1910) B. Stankovića, *Posljednji Stipančići* (1899) V. Novaka, a u širem smislu ovom književnotematskom području pripada i Krležin novelističko-dramski ciklus *Gospoda Glembajevi*.

Lit.: → **Roman**.

S.K.

**PORTRET** (fr. *portrait* – naslikan) — U slikarstvu i vajarstvu: predstavljanje čoveka, naročito ljudskog lica, koje obično teži da bude verno originalu i da vizuelno istakne njegove karakteristične crte, osobine ili duševno stanje. Još klasična estetika je ukazivala na analogije između slikarstva i književnosti u predstavljanju ljudskog lika i, u skladu sa svojim opštim načelima, posebno isticala potrebu da se u tom predstavljanju naglasi ono što je opšte, tipično i idealno. Tako Aristotel, govoreći o prikazivanju ljudi u tragediji, i to »ljudi koji su bolji nego što smo mi prosečni«, ističe da je »potrebno ugledati se na dobre ikonografe« (slikare portretiste) jer oni, »mada unose u sliku individualne crte i na taj način postižu sličnost, ipak polepšavaju ono lice koje crtaju« (*O pesničkoj umetnosti*). Pitanje je koliko se ovakvo klasicističko načelo težnje za opštim i idealnim uopšte održavalo u književnoj praksi; u svakom slučaju, već u renesansnoj drami, a naročito u književnosti romantizma i modernog vremena, sve češće nalazimo *p.* snažno individualizovanog → **junaka**, često predstavljenog s velikom psihološkom, društvenom i moralnom reljefnošću. *P.* je često kompoziciona osnova romana ili romantičke poeme (Geteovi *Jadi mladog Vertera*, Džojsov *Portret umetnika*, Bajronov *Čajld Harold*), a i pripovetka i esej ponekad postaju pre svega portretiranje određenih likova (B. Stanković, *Moji znanci*, M. Ristić, *Tri mrtva pesnika*). Vidi i → **lik**, → **karakter**, → **tip**.

Lit.: → **Lik**.

S.K.

**PORUKA** → **Kôd**

**PORUKA, KNJIŽEVNA** — Misao ili ideja koju pisac posredno, putem svog dela, upućuje čitaocima. Kada je neposredno saopštena ili naglašena na deklarativan način, oseća se kao → **tendencija** i osuđuje se u književnoj estetici kao izneveravanje osobnosti pesničkog načina kazivanja. Ali ako proističe iz književnog dela kao izvesna → **sugestija**, *p.* je samo

duhovno jezgro i najdublji patos jezičke umetničke tvorevine, njeno osnovno značenje. Odsustvo razgovetne granice između prvog i drugog vida iskazivanja piščevih ideja uzrok je mnogim nesporazumima i rasprama u književnoj kritici i estetici. Oštre teorijske rasprave o ovim pitanjima vođene su u raznim jugosl. časopisima između dva rata (npr. *Pečat i Književne sveske*) i kasnije povodom teorije → **socijalističkog realizma**. Otvorena tendencija je stalno iskušanje borbene, → **angažovane književnosti**, dok je druga krajnost, odricanje od svake poruke, česta kod društveno povučenijih stvaralaca, naklonjenih → **umetnosti radi umetnosti**.

Lit.: M. Krleža: »O tendenciji u umjetnosti«, *Eseji I*, 1932; K. Marks i F. Engels, *O književnosti i umetnosti*, prev. 1946; M. Krleža, *Knjiga eseja*, 1961; G. V. F. Hegel, *Estetika*, I–III, prev. 1961; M. Ristić, *Istorija i poezija*, 1962; N. Milošević, *Antropološki eseji*, 1964; G. Morpurgo Taljabe, *Savremena estetika*, prev. 1968; S. Lasić, *Sukob na književnoj ljevici 1928–1952*, 1970. I.T.

**POSEBNO** (lat. *specificum*) — Po Đ. Lukaču centralna kategorija estetike, koju on dijalektički određuje kao pozicionu kategoriju između *pojedačnog* i *opšteg*. Tu kategoriju Lukač sistematski i istorijski istražuje počev od Platona i Aristotela sve do Hegla, Marksa i Lenjina. Lukač najpre saznajnoteorijski određuje onu estetičku zakonitost kojoj se *p.* podvrgava, da bi zatin, s gledišta istorijskog materijalizma, pokazao konkretizovanje te kategorije.

Lit.: Đ. Lukač: *Prolegomena za marksističku estetiku*, 1960, prev. M.D.

**POSKOČICA** — Kratka lirski pesma koja se izvodi u brzom ritmu igre u kolu. *P.* u užem smislu spada u posebnu vrstu narodnog načina izobličavanja, koji erotsko svodi na grubo čulno, u šaljivoj, podrugljivoj ili grotesknoj interpretaciji: »Poskočice momci govore ili podvikuju u kolu kad igraju... Poskočice su gotovo sve tako sramotne da ih osim kola ne smije niko ni pomenuti, a u kolu ih niko za sramotu ne prima« (Karadžić, *Rječnik*). Zbog toga su one, kao i erotski folklor u celini, dugo ostale u rukopisu, a objavljene su delom tek u naše vreme (1974) u izdanju Vukove zaostavštine SANU samo za naučnu upotrebu. Nevelike umetničke vrednosti, zazorna po sadržini i neposredna u izrazu, *p.* je i danas omiljena i izvodi se u određenim prilikama. Neke forme *p.* bliske su → **bećarac**.

Lit.: M. Leskovac, *Bećarac*, 1979<sup>2</sup>. H.K.

**POSLANICA** ili **epistola** (gr. ἐπιστολή pismo). — 1. *Pesnička poslanica* — pesma u obliku → **pisma**, (*pismo u stihu*), razvila se iz običnog pisma u prozi, pojavila se najpre u rimskoj književnosti gde su njeni najznačajniji predstavnici: Horacije (od njegovih *p.* najpoznatija je *Poslanica Pizonima* ili *O pesničkoj umetnosti*) i Ovidije (*Tristia, Ex Ponto*). Živi u lat. poeziji pozne antike i srednjeg veka a u renesansi prelazi u novoevropske jezike. Svoj procvat doživljava u episi → **klasicizma** (17–18. v.) gde su njeni predstavnici: Boalo, Volter i dr. u Francuskoj, A. Pop i dr. u Engleskoj, Gotšed, Viland, Šiler, Gete i dr. u Nemačkoj, Lomonosov i dr. u Rusiji. Kod nas *p.* javlja se u → **renesansnoj** književnosti Dalmacije (npr. Hektorovićevo *Ribanje* pisano je u obliku *p.*). U vreme → **romantizma p.** postepeno izlazi iz mode, a u toku 19. v. gotovo sasvim iščezava kao poetski žanr, ili se modifikuje opet u pismo, koje pojedini književnici, mahom pesnici, upućuju svojim prijateljima, ili srođnicima i interpoliraju ga svojim književnim tekstovima (uporedi kod nas prepisku B. Radičevića). I u *p.*, kao i u pismu, pisac se obraća jednoj osobi (najčešće svom prijatelju, savremeniku, ali ponekad i fiktivnoj ličnosti ili nekom umrlom čoveku), ali za razliku od pisma njena sadržina nije privatnog nego opšteg karaktera. Po antičkoj tradiciji preporučivala se moralno-filosofska i didaktička tematika, ali su uzimane i druge teme. U obradu je unošeni laki, živahni i familijarni ton pisma koji čini specifičnost *p.* kao posebnog pesničkog žanra. Postojale su razne vrste *p.*: satirična, didaktična, elegična, panegirička i dr. — 2. *P.* se nazivaju i prozna dela u obliku otvorenog pisma koja imaju važan, obično religiozni sadržaj: apostolske *p.* u *Novom zavetu*, *p.* crkvenih otaca, papine *p.*, u našoj srednjovekovnoj književnosti *Poslanica kir-Isaiji* D. Kantakuzina, *p.* knjaza Danila Crnogorcima.

Lit.: A. Roseno, *Die Entwicklung der Brieftheorie*, 1933; M. Hofmann, *Antike Briefe*, 1935; H. Rüdiger, *Einleitung zu »Briefe des Altertums«*, 1965<sup>2</sup>; H. Rogge, *Fingierte Briefe als Mittel politischer Satire*, 1966. J.D.

**POSLANIJE** (stsl. послание, prema gr. ἐπιστολή) — Poslanica ili pismo, epistolarski žanr vizantijske i stare slovenske književnosti, rado korišćen za saopštavanje dogmatskih i poučnih sadržaja. Obrasci poslanija u službi obične prepiske nalazili su se često skupljeni u → **pismovniku**.



Lit.: Б. Трифуновић, *Азбучник српских средњовековних књижевних појмова*, 1974 s. v. poslanica. D.B.

**POSLENIČKE PESME** — Lirske nar. pesme koje prate rad i pevaju o njemu. Vrlo su stare kao vrsta i potiču iz perioda stočarsko-zemljoradničkog života, vezane za znatnije, često kolektivno izvođene radove o žetvi, berbi i sl. U dalekoj prošlosti bile su u vezi sa kultom božanstva plodnosti, o čemu i u novije vreme nalazimo tragova, npr. u žetelačkim pesmama. Kod mnogih evropskih naroda održale su se svečanosti povodom prvog snopa, ili završetka žetve. Sa razvojem ljudskog društva i s iščezavanjem mitološkog pogleda na prirodu i svet, gubila se i veza *p. p.* sa kultom, a s pojavom klasnog društva u njima su se počele vidno odražavati klasne suprotnosti. O starosti *p. p.* ima različitih shvatanja. Neki ih naučnici (Biher, Plehanov) smatraju najstarijom poezijom, koju je stvorio ritam ljudskih pokreta pri radu. Međutim, rad uz ritmičke pokrete mogao je biti vezan samo za zemljoradnju; kod daleko starije vrste ljudskoga rada (skupljanje plodova, lov) ne postoji ustaljen ritam; zatim, pesme nerazvijenih ljudskih zajednica, koje ovi naučnici navode, svojim ritmom i melodijom ne odgovaraju jednostavnim proizvodnim pokretima. Sve ovo pokazuje da *p. p.* ne treba smatrati najstarijom vrstom poezije (V. Đurić). Inače, najraniju vest o *p. p.* kod nas nalazimo kod humaniste Jurja Šižgorića (*De situ Illyriae et civitate Sibenici*, 1487), koji pominje pevanje pesama pri okretanju žrnja kada se cede masline. Na srpskohrv. jeziku nije zabeležen veliki broj *p. p.* To su najčešće pesme pri žetvi, berbi, na mobi i prelu, a ima ih koje se odnose i na stočarske radove. U ovim pesmama ima jasnih ukazivanja na socijalne odnose u društvu gde povlašćeni iskorišćuju rad, npr. stihom o žetvi Turcima u nedelju. Pomenuta crta vidljiva je osobito u pesmama iz krajeva gde su se feudalni odnosi dugo održavali, npr. u kajkavskim i makedonskim pesmama. U *p. p.* se često nalaze elementi ljubavne poezije, npr. o nadžnjevanju momka i devojke, ili o nadmudrivanju prelje i kujundžije. Pojedine pesme ove vrste ispevane su u šaljivom ili podsmešljivom tonu, npr. pesma o lenjosti inokosne mobe (→ *mobarske pesme*), ili o škrtosti domaćina. (→ *Narodna pesma*, → *Narodna lirska pesma*).

Lit.: V. Karadžić, *Život i običaji naroda srpskoga*, 1867; V. Đurić, *Postanak i razvoj narodne književnosti*, 1956; V. Latković, *Narodna književnost I*, 1967. R.P.

**POSLOVICA** (rus. *поговорка*) — Sažeta, zaveštajna formulacija iskustva, jezgrovito izrečeno opažanje prihvaćeno u tradiciji. U prvom izdanju Karadžićevog *Rječnika* (1818) poslovice je značila naročiti sporazumni oblik govora sa umetanjem slogova ili reči ispred svakog sloga: *Dijodonijenesisi vijovodijede*. U današnjem značenju termin prvi upotrebljava kod nas Zaharija Orfelin, posle njega D. Obradović, zatim J. Muškatirović, da bi ga tek Vuk Karadžić ozvaničio i popularisao. U mnogobrojnim, često izgubljenim zbirka, još u 15. v. upotrebljavaju se strani, naši, ili najčešće opisni termini za *p.* U izgubljenoj zbirci J. Šižgorića i I. Naupleja *p.* »ilirske« nazivaju se lat. terminom *dicteria* (*De situ Illyriae et civitate Sibenici*, 1487). U 16. v. S. Benešić *p.* naziva takode lat. *adagia illyrica*, u 17. v. B. Đurđević-*proverbium*, a P. R. Vitcović — *priričja*, u 18. v. I. M. Matijašević — *proričja*, u 19. T. Mikloušić — *prirečja*. Najčešći su opisni nazivi: »rič odvijeka« (Š. Menčetić), »nije zaman rečeno« (M. Držić), »štano neka reč ima govorna« (G. Stefanović-Venclović). I sam Vuk Karadžić ističe da »u narodu našem nema imena za poslovice« (*Narodne srpske postovice*, Predgovor). Poreklo *p.* je dosta neodređeno. One predstavljaju individualno stvaralaštvo, inventivno formulisan zaključak iz životnog iskustva, prihvaćen u tradiciji. Najveći broj *p.* potiče iz *Biblije*, kao posredničke riznice jevrejske, staroegipatske i uopšte staroorijentalne mudrosti, a zatim iz gr. i lat. tradicije, koju preuzimaju učeni srednji vek i humanisti. *P.* može izražavati uopštena, bezvremenska, opšte ljudska i opštevažeća zapažanja — »Ako je netko lud, ne budi mu drug«, »Bogat jede kad hoće, a siromah kad može«, »Bolje je pošteno umrijeti nego sramotno živjeti«; ali i iskustva i komentare pojedinih istorijskih razdoblja, društvenih sredina, izvesnih grupa i zajednica. Domen joj je tada suženiji, mogućnost primene ograničenija, ali poreklo jasnije: »Bog je spor, ali dostizan« (hrisćanska); »Ne dao ti se Bog na objesna sebra namjeriti« (feudalna); »Suhoj zemlji i slana je voda dobra« (ratarska); »Siti vuci (i) cijele ovce ne može biti« (stočarska); »Gvožđe se kuje dok je vruće« (zanatlijska). *P.*, međutim, retko upotrebljava reči u značenju običnog govora. Osnovno značenje se proširuje u prenosno. Jedno konkretno iskustvo napušta situaciju iz koje je poteklo, uopštava se i postaje opštevažeće. Njegovo izvorno poreklo otkriva samo metaforična slika. Izvori *p.* su ne samo život u svim njegovim oblicima nego i literatura (kraće

usmene vrste kao što su → **basne**, → **anegdote**, → **šaljive priče**). Pri tom *p.* aludira na sadržinu priče i može se razumeti samo u njenom kontekstu: »Dobro je (kadšto) i pametnu ženu poslušati«, rekao je kadija Hercegovcu u jednoj šaljivoj narodnoj priči, kad mu je lukavi Hercegovac izjavio da ga je žena terala da kadiji donese masla, ali da je on nije poslušao. *P.* može predstavljati stanje stvari, ali uvek u obliku tvrdjenja, a ne izlaganja. Ona je sud o određenju situaciji, ne njen opis: »Kad nije mačke, miši su gospodari«; »Kad su oči pune, i srce je sito«; »Gde nevolja ruča, tuga večera«; »Sve je dobro što se dobro svršilo«. – Ukoliko *p.* iznosi životno pravilo o ponašanju u određenoj situaciji, to pravilo najčešće nije formulirano kao propis nego kao komentar: »Što je tražio, to je i našao«; »Kad čovek tone, i za vrelo gvožđe se hvata«; »Kad čovek nema svoga dobra, tuđe zlo premeće«. *P.* polazi uvek sa retrospektivnog stanovišta, jer se stvara na osnovu iskustva. To iskustvo, međutim, nije hotimična pouka (Grim, Joles), već pre svega zaključak (Joles). Samo u tom smislu *p.* ima »režigniranu primenu« (Joles, Bausinger). *P.* nikada nije dramatična. I kada je upravljena u budućnost, ona ne zahteva, već preporučuje, ukazuje na zakonitost koja se ne može menjati, ali koju ne treba ni preneбреgавати: »Sačuvaj me, Bože, od prijatelja, a od neprijatelja ću se sam čuvati«. Imperativ *p.* uglavnom nije kategoričan (»Što se počne, to valja i da dospije«; »Bolje ti je izgubiti glavu nego svoju ogr'ješiti dušu«), ali može da bude (»Ispeci, pa reci«; »Što puta mjeri, a jedanput striži«). Po mišljenju nekih autora, pozivanjem na zaključke prethodnih generacija *p.* dobija karakter obaveze (»Štono stari vele«, »Štono babe kažu«). *P.* u društvenom smislu predstavlja moralno iskustvo, ali ne i visoki moralni ideal. *P.* se najčešće pojavljuju u stihu ili u ritmičkoj prozi, ređe u običnoj. Nastajući na osnovu sheme postojećih tipova, one su slične konstrukcije. Način upotrebe reči i rečenice u njima stvara posebne gramatičke i sintaksičke kategorije. Gotovo sve *p.* su asindetoni. U njihovoj krajnje sažetoj sintaksi kreću se reči koje dobijaju novi pojmovni smisao i čisto empirijsku vrednost. *P.* se izražava metaforičkom slikom iz običnog života i prirode, često koristeći kontrast pojačan paralelnom konstrukcijom (»Što dalje, sve bliže smrti«; »Što ko više pije, to više žedni«). V. i → **izreka**.

Lit.: A. Потенбя, *Из лекций по теории словесности*, 1894; A. Taylor, *The Proverb*, 1931; В. Бурић, *Поступак и развој народне књижевности*,

1956; M. Hain, »Das Sprichwort«, *Deutscherunterricht*, 1963, 15, 2; В. Карауић, *Српске народне пословице*, (Поговор, М. Пантић), 1965; L. Röhrich, *Gebärde, Metaphern, Parodie*, 1967; H. Bausinger, *Formen der »Volksprosa«*, 1968; Г. Л. Пермяков, *Избранные пословицы и поговорки народов востока*, 1968; isti, *От поговорок до сказки*, 1970; H. Breikreuz, *The Study of Proverbs*, 1973; L. Röhrich, W. Mieder, *Sprichwort*, 1977. N.M.

**POSMATRAČKI DAR** – Sposobnost uočavanja osobenih detalja i bitnih karakteristika nekog lika, prizora, zbivanja (→ **pojedinstvo**). U teoriji realizma i naturalizma *p. d.* je nasuprot → **inspiraciji**, a naporedo s → **objektivnošću**, istaknut kao najznačajnija osobina pisca. Za realistu, posmatranje mora biti objektivno, mora otkrivati → **tipično**, ali, s druge strane, *p. d.* znači i originalnost, budući da pisac, kao oštar i strpljiv posmatrač, otkriva u onome što želi da prikaže i izrazi stranu koju niko nije video i opisao: treba u poznatom otkrivati nepoznato, osobenosti koje razlikuju neko biće ili neki predmet od svih ostalih bića ili predmeta istog roda i iste vrste. Isticanje prevashodnog značaja *p. d.* po pravilu se uklapa u kontekst težnje za vernim prikazivanjem društvene realnosti, podrazumevajući često nesklonost za alegorijsko i simbolično, apstraktno i fantastično, za subjektivna poniranja u unutarnje duhovne svetove. G.E.

**POSTHUMNO** (lat. *postumus* – posmrće) – Delo objavljeno posle smrti pisca, obično iz piščeve zaostavštine. Sl.P.

**POSTILA** (lat. *post illa [verba]* – posle ovih [reči]) – 1. Jednostavna, narodska objašnjenja delova *Biblije*: ceo tekst se deli na odeljke koji se čitaju vernicima da bi o njima razmišljali pri propovedi, ili kod kuće, predajući se molitvi ili meditacijama. Otuda i ime termina. – 2. Zbirka crkvenih propovedi. Sl.P.

**POSTUPAK, književni** (rus. *приём, литературный*) – Pojam što ga je u književnu kritiku i znanost o književnosti uveo → **ruski formalizam** i prvotno je označavao specifični način na koji se u književnom djelu transformira i oblikuje predestetska jezična građa, odnosno građa uzeta »iz života« (tematska građa), pa se vezuje za shvaćanje da je književno djelo oblik koji je »napravljen« od stanovitog »materijala«. U tome se smislu razlikuju stilistički, kompozicijski, verzifikacijski i dr. postupci. Kada je pojedini postupak

posebno naglašen, pa je na prvi pogled vidljiva »literarnost« djela. formalisti su govorili o »obnaženom postupku« (обнаженный приём), a takvi su postupci karakteristični za one formacije koje naglašavaju svoj raskid s mimetičkim načelom (→ **avangarda**). Prema učenju formalista temeljni bi zadatak znanosti o književnosti bio upravo proučavanje postupaka, pa su oni u svojim programatskim iskazima isticali kako je postupak »jedini junak« znanosti o književnosti (R. Jakobson), a i programatska studija Šklovskoga nosi naslov *Umjetnost kao postupak* (Искусство как приём, 1917). — Premda su ekstremna shvaćanja rus. formalizma danas prevladana, pojam se u književnoj kritici i znanosti proširio i u autora koji nisu vezani za formalističke teorije, a dobio je svoje pojmovne aдекватne i izvan rus. jezika — eng. 'device', fr. 'procédé', njem. 'Verfahren' i dr. pa je često lišen konotacija s rus. formalizmom i njegovim teorijskim osnovama.

Lit.: В. Шкловский, *О теории прозы*, 1929<sup>2</sup>; Р. Якобсон, *Новейшая русская поэзия*, 1920. А. Флакер, Z. Škreb, *Stilovi i razdoblja*, 1964; V. Šklovski, *Uskrnuće riječi*, 1969 (prev.); *Poetika ruskog formalizma*, 1970; В. Ejhenbaum, *Književnost*, 1972 (prev.). A.F.

**POSVETA U STIHU** — Lirska pjesma koja prethodi nekom većem delu i u kojoj se iskazuju razlozi upućivanja tog dela određenom licu ili nepoznatoj osobi. U *p. u stihu* se nadahnuto i obično uzvišenim tonom izražava autorovo divljenje za ličnost kojoj se delo posvećuje. Najpoznatija *p. u stihu* u našoj književnosti je Njegoševa *Posveta prahu oca Srbije* (Karadorđu), koja prethodi *Gorskom vijencu*. *P. u stihu* može da se, kao → **envoi**, javlja i na kraju pesme, obično → **balade**, u obliku kraće strofe. Ovakva posveta počinje sa imenom ili zvanjem ličnosti kojoj se delo posvećuje, nastavljajući metrički obrazac i rimu poslednje polustrofe. *Envoi* se nalazi na kraju »Balade obešenih«, F. Vijona. M.Š.

**POŠALICE** — Duhoviti iskazi koji se u narodu upotrebljavaju za zbijanje šale u svakodnevnom razgovoru: »I go i bos, i još mu je zima«.

Lit.: М. Кнежевић, *Антологија народних умотворита*, 1957. R.P.

**POŠURICA** → **Pošalice**

**POUČNA KNJIŽEVNOST** → **Didaktična književnost**

**POUKA** → **Naravoučenije**

**POVELJA** (stsl. повелѣно od повелѣти — narediti) — U starom srpskom pravu javna isprava kojom se saopštava i potvrđuje odluka vladara ili drugog lica o poklonu (»darovnica«), imovinskom sporu i sl. Overena potpisom i pečatom (ako je overena zlatnim pečatom, onda je to *hrisovul* ili *hrisovulja*), *p.* je sastavljena po strogom obrascu vizantijske diplomatike. Za književnu istoriju od značaja je uvodni deo *p.*, posle protokolona sa invokacijom i intitulacijom, tzv. → **arenga**. Tek pošto se u arengi izlože, u retoričnom vidu, motivi izdavanja povelje, prelazi se na druge delove teksta: promulgaciju, ekspoziciju, dispoziciju, sankciju i koroboraciju, i završne delove — ešhatokolon i aprekaaciju.

Lit.: С. Стајојевић, *Студије о српској дипломатији*, 1914. D.B.

**POVESNO SLOVO** — Vrsta → **pohvale**, pesničko-retorski žanr sa dosta istorijsko-biografskih elemenata; sinonim pohvalnog slova.

Lit.: Д. Павловић, *Старија југословенска књижевност*, 1971. D.B.

**POVEST** (stsl. повѣсть prema gr. διήγησις — kazivanje, pripovcdanje) — 1. Naziv srednjovekovnog književnog žanra obeleženog naracijom, živim i maštovitim izlaganjem istorijskog događaja ili legende, u proznom obliku, kraćeg ili dužeg obima. *P.* se nazivaju i sasvim kratke, anegdote crtice iz života svetih otaca i pustinjaka (→ **otačnik**), a i opširna istorijska ili legendarno-istorijska pripovedanja kao što je kod Rusa *Повесть о разорении Рязани Батием*. Isti naziv mogu imati i legende hagiografskog tipa, kao i → **romani**, npr. *Varlaam i Joasaf*. — 2. Ponekad, *p.* se naziva i svaka naracija.

Lit.: V. Klemperer, *Die Arten der historischen Dichtung*, 1923. D.B.

**POVESTICA** → **Pesnička pripovest**

**POVIJEST KNJIŽEVNOSTI** → **Istorija književnosti**

**POZAJMICA, KNJIŽEVNA** — Precuzimanje → **tema**, → **motiva**, književnih formi, kompozicionih i stilskih pojedinosti od drugih pisaca, mahom iz stranih književnosti. *P. k.* se razlikuje od → **plagijata** po tome što u *k. p.* pisac po pravilu samostalno i originalno primenjuje pozajmljeni motiv ili formu, dok se u plagijatu radi o književnoj krađi, tj. o prisvajanju, skoro doslovno, tuđih ideja i tekovina. *K. p.* je zbog

toga bliska pojmu → **uticaja**, koji takođe može imati širok spektar značenja, od formalnih do sadržajnih i idejnih ugledanja. *K. p.* u većini slučajeva, kod originalnih pisaca, znače uzajamno oplodavanje književnih ideja i ostvarenja, a kod neoriginalnih mogu biti bliske plagijatu. D.Ž.

**POZAJMLJENICA** — Jezični element, najčešće riječ, preuzeta iz tuđeg jezika ili narječja u vlastiti; najčešće su *p.* stručni nazivi najrazličitijih znanstvenih područja. *P.* se glasovno prilagođuju i značenjski ugrađuju u sastav jezika-primaoca, pa se onda više i ne osjećaju kao nešto tuđe. Tako se izvan lingvističke struke i ne zna da je npr. naše *breskva* etimološki isto što i njem. *Pfirsich*, lat. *persica*; tal. *treno*, *dettaglio* isto što i fr. *train*, *détail*. Zbog sve većeg utjecaja globalnih svjetskih sistema u politici, trgovini i kulturi, a s tim u vezi i sve intenzivnijih međunarodnih komunikacija, *p.* su danas neizbježna pojava; za njih se samo traži da se ne uzimaju bez prijeko potrebe i da ne vrijeđaju unutrašnje zakone narodnoga jezika; u tom slučaju se osjećaju kao → **tuđice**.

Lit.: E. Richter, *Fremdwortkunde*, 1919; E. Back, *Wesen und Wert der Lehnübersetzung*, 1935.

M.K.

**POZITIVISTIČKI METOD U NAUCI O KNJIŽEVNOSTI** — Pozitivizam u filosofiji i u empirijskim naukama (O. Kont) počiva na istraživanju isključivo činjenica, pozitivnih fakata, i odriče se svake spekulacije i metafizike, a drži se, u osloncu na metode prirodnih nauka, stroge kauzalnosti, videći u ovoj osnovu svake zakonomernosti u prirodi. Pod uticajem pozitivizma, i nauka o književnosti postaje samostalna disciplina. Dotada, po shvatanju istorijske škole, ona se smatrala samo kao deo opšte istorije, pa su se i pesnici i književnici proučavali kao savremenici pojedinih vladara ili značajnih istorijskih zbivanja. Prihvatanje pozitivizma značilo je za novonastalu disciplinu upražnjavanje nauke suštih činjenica, zasnovanih pre svega na tačnom poznavanju izvora i bibliografike. Ugledajući se na prirodne nauke, ona se također striktno pridržavala neminovne kauzalnosti svih pojava i, pozivajući se na Ipolita Tena, zahtevala da se prevashodno ispituju tri aspekta stvaralačke ličnosti: *rasa* — *sredina* — *momenat*, tj. *poreklo*, *društvena sredina* i *trenutak njenog pojavljivanja*, a što je zatim vodeći nemački pozitivist Vilhelm Šerer formulisao kao *Erebrtes* — *Erlerntes* — *Erlebtes* (ono što je pisac primio u duhovno

nasleđe, što je učenjem stekao i što je doživeo). Iz ovog aspekta gledano piševo delo se minuciozno rasčlanjavalo na svoje sastavne delove, pri čemu se razbijalo njegovo jedinstvo na dva osnovna sastavna kompleksa, na → **sadržinu** i na → **formu**, pa su se u ovom smislu i pisale istorije književnosti svedene prvenstveno na izlaganje sadržaja, građe i motiva, i na mehaničko ispitivanje uticaja. Pozitivistički zasnovana istorija književnosti nije bila u stanju da nam iznese celovit dojam nekog znatnijeg pesničkog dela, a njegova najslabija strana počivala je svakako u estetskim postavkama sudova koje je izricao. Polazeći u duhu idealističke filosofije od postojanja apsolutnih vrednosnih merila lepog, dobrog i istinitog, pozitivizam nije bio u stanju da ova merila relativira u odnosu na dato delo, već je, rasipajući se u nalaženju činjenica, zapravo mimoilazio delo. Sve ovo učinilo je da se danas često polemičkim i ironičnim tonom govori o pozitivizmu u nauci o književnosti, da se ovaj metod ponekad smatra potpunom zabludom i stranputicom u književno-istorijskom radu. No, upravo je pozitivizam omogućio ozbiljan dalji razvitak nauke o književnosti, i to na taj način što je, uzimajući kao uzor egzaktnost prirodnih nauka, sakupio mnoštvo pouzdane građe, bez koje nikakav naučni književno-istorijski i književno-teorijski rad nije moguć. Pozitivizmu dugujemo značajne i reprezentativne istorije književnosti, Brinetjerovu kod Francuza, De Sanktisovu kod Italijana, Memandes i Pelijona kod Španaca i Šererovu kod Nemaca. Pri kraju pozitivističkog pokreta sve je važniji onaj treći aspekt traganja za piševim individualnim doživljajem, što odvodi u → **psihologizam**. Najznačajniji predstavnik pozitivizma u nas bio je Jovan Škerlić. Škerličeva kritika formirala se najviše pod uticajem Gijooovog → **vitalizma**. Mada se zalagao protiv bilo kakvih načela, Škerlić za osnovni metod uzima → **impresionističku kritiku**, koju dopunjava elementima Tenovog determinizma, Lansonovog pozitivizma i Sent-Bevovog biografizma. Uz Škerlića, pozitivistički su orijentisani i predstavnici → **istorijskog metoda**. Rodonačelnik istorijske kritike P. Popović razvijao se pod uticajem Tenovog determinizma, posvećujući najveću pažnju *sredini* i *momentu*. Načela Popovićeve pozitivistički usmerene kritike prisutna su i u kritičkim radovima T. Ostojića, P. Kolendića, V. M. Jovanovića, M. Leskovca i dr.

Lit.: W. Dilthey, *Einleitung in die Geisteswissenschaften*, 1959<sup>4</sup>; E. Troeltsch, *Die Dynamik der*

*Geschichte nach der Geschichtsphilosophie des Positivismus*, 1919; K. Vossler, *Positivismus und Idealismus in der Sprachwissenschaft*, 1904; E. Rathacker, *Einleitung in die Geisteswissenschaften*, 1930<sup>2</sup>; B. Croce, *Estetika*, 1960 (prev.); B. Croce, *Književna kritika kao filozofija*, 1969 (prev.); H. Taine, *Studije i eseji*, 1954 (prev.); H. Vefflin, *Osnovni pojmovi iz istorije umetnosti*, 1958 (prev.); Z. Škreb, »Mjesto i značenje Emila Staigera u njemačkoj nauci o književnosti«, u: A. Flaker – Z. Škreb, *Stilovi i razdoblja*, 1964; M. Solar, *Teorija književnosti*, 1977; P. Palavestra, *Jovan Skerlić*, (Zbornik) 1979; P. Palavestra, *Pavle Popović i istorijska kritika*, (Zbornik) 1979; *Jovan Skerlić u srpskoj književnosti 1877–1977*, Bgd. 1980; Z.K.

**POZITIVNI JUNAK** – Jedan od glavnih likova u književnom delu, koji je u isti mah nosilac značajnih vrlina, te tako, pored književne, ima i očiglednu vaspitno-pedagošku vrednost. Aristotel je podrazumevao, govoreći o tragičkim junacima, da je »prva i najvažnija stvar« da oni »budu plemeniti«, tj. da njihov »govor ili način delanja... otkriva plemenitu volju« (*O pesničkoj umetnosti*), ne tražeći, međutim, takav rasplet radnje koji bi doneo sreću *p. j.* U → **epskoj poeziji** *p. j.* prikazan je obično ili kao neustrašivi pobeđnik koji poseduje izvesne karakterne mane koje ga čine ljudski običnijim i bližim (Ahil, Kraljević Marko), ili pak kao lik koji svoju veličinu ostvaruje smrću ili nekim drugim tragičkim činom (Roland, Miloš Obilić, Jugovića majka). U → **romanu** je *p. j.* prilično redak (npr. Robinson Kruso), ili se o njegovoj »pozitivnosti« može tek uslovno govoriti (Don Kihot, Ana Karenjina). U novije vreme prema načelima → **socijalističkog realizma** *p. j.* se određuje kao idealni lik u sovjetskoj književnosti koji poseduje pozitivne etičke, ljudske i idejne osobine, savladava sve prepreke pred sobom i tako ostvaruje svoje krajnje ljudske i društvene mogućnosti. Takav junak, po mišljenju Timofejeva, predstavlja »najviši estetički ideal čoveka u svetskoj istoriji, graditelja socijalističkog društva«. Supr. → **negativni junak**.

Lit.: L. I. Timofejev, *Teorija književnosti*, 1950 (prev.) S.K.

**POZORIŠNA KRITIKA** – Oblast književnog stvaranja koja odražava tekuću delatnost pozorišta. *P. k.* se javlja u vidu uopštenih članaka (npr. o stvaralačkom putu pojedinačnih pozorišta, o pojedinim problemima pozorišne umetnosti), u vidu recenzija na pozorišne predstave, monografija o glumcima, rediteljima itd. *P. k.* se neposredno dotiče teorije pozorišta i umnogome zavisi od trenutnog nivoa teorijske misli. No ona je pri tom

aktuelnija, brže reaguje na novine u pozorišnom životu i tako može da utiče na teoriju, da je obogati, da doprinese stvaranju raznih pozorišnih sistema. Najranijim primerima *p. k.* u njenom najužem značenju (prikaza pozorišnih predstava, ocene svih njenih aspekata) mogu se smatrati izgubljene Aristotelove *Didaskalije* (samo delimično sačuvane u rukopisima tragedija) i *hipoteze* aleksandrijskih filozofa, koje su predstavljale neku vrstu lista dramskog i koralnog repertoara, praćene beleškama o glumcima, njihovim ulogama, o dramskim natecanjima i njihovim rezultatima. U red najčuvenijih *p. k.*, koje su izvršile presudan uticaj kako na teoriju pozorišta tako i na dramske pisce, spadaju Lesingove *p. k.* redovno objavljivane u pozorišnom časopisu *Hamburška dramaturgija*, 1767–69 (kasnije objedinjene u knjizi pod istim naslovom).

M.Mi.

**POZORIŠNA OBRADA** – Svojevrsan stvaralački pristup originalnom dramskom delu od strane reditelja ili dramskog pisca: original može biti slobodno tumačen, bitno izmenjen ili korišćen kao osnova za stvaranje novog pozorišnog komada. *P. o.* može biti: 1) posledica određene rediteljske koncepcije, stila režije. Npr. Mejerholdova režija Gogoljevog *Revizora* (1926), u kojoj se reditelj pridržava originalnog teksta – dijaloga, no znatno menja kompoziciju, deli komad na brojne epizode, stvara nove situacije i uvodi mnoge neme ličnosti od bitnog značaja za tok dramskog zbivanja; time se samo neznatno menja karakter glavnih junaka i osnovni duh dela. *P. o.* kao: 2) → **persiflaža** određenog dramskog teksta, npr. prerada Šekspirovog *Hamleta* u pozorištu Vahtangova (1932), u kojoj je tragično zbivanje pretvoreno u Hamletovu borbu za presto, čime su bitno izmenjene sve karakteristike ličnosti i uvedene nove situacije. Šekspirov dijalog, međutim, nije bitno izmenjen, replike su samo ispremeštane, stavljene u nov kontekst, čime im je značenje izmenjeno. 3) Dramsko delo može pretrpeti u *p. o.* ne samo određene formalne, već i ideološke promene, i poslužiti za demonstraciju određene teze, određenog ideološkog stava. U osnovi ove vrste *p. o.* leži Brehtova teorija »modela«, po kojoj je moguće preuzeti određeno klasično ili moderno dramsko delo i koristiti se njime kao polazištem; pri tom se tema klasičnog dela slobodno tumači, daje u novom svetlu, osnovni dramski zaplet prenosi se često u moderno vreme. *P. o.* klasičnih tekstova, osobito, vrlo je česta i u savremenom pozo-

rištu, gde se koriste svi spomenuti pristupi originalu (Living Theatre, Grotovski, Müller).

Lit.: T. Kowzan, *Littérature et spectacle dans leurs rapports esthétiques, thématiques et semiologiques*, 1975. M.Mi

**POZORIŠNI KOMAD** – Termin kojim se u pozorišnoj praksi može označiti bilo koje dramsko delo, → **tragedija**, → **komedija**, → **drama u užem smislu**. M.Mi.

**POZORIŠTE** (gr. θέατρον) – Kao i sve druge umetnosti, a zbog svoje složenosti i više nego druge umetnosti, *p.* je teško obuhvatljivo definicijama: već sam pojam istovremeno označava i pozorišnu umetnost, i mesto gde se ona ostvaruje, i društveni čin prisustvovanja izvođenju. Grčka reč *theatron* (lat. *theatrum*) potiče od glagola »gledati« i upozorava upravo na ovaj poslednji aspekt. Aristotelova definicija *p.* vidi u njemu na prvom mestu radnju, *dromenon*, od čega dolazi reč → **drama**, ali, kao što ova etimologija pokazuje, tu se više misli na dramsku radnju, zaplet, nego na fizičke događaje na sceni. Tragedija postiže svoj zadatak i bez mimičkih pokreta, jer već i samo čitanje pokazuje kakva je ona, pisao je Aristotel, i takvo shvatanje vladalo je evropskom teorijom pozorišta dve hiljade godina, to jest sve do Lesinga. Lesingova klasifikacija je prva među teorijama umetnosti koja dozvoljava da se *p.* sagleda kao zasebna i specifična umetnost po sebi, a ne samo preko specifičnosti koje joj dolaze od drame kao specifičnog književnog roda. Raniji autori sagledavali su tu i tamo po koju karakteristiku *p.* kao pozorišta, ali su sistem te umetnosti obavezno gledali kroz sistem drame. Tačno je da je drama kao književni rod podrazumevala jedno svojstvo koje prevazilazi reči, a koje se u tako pročišćenom vidu ne pojavljuje u drugim rodovima: radnju, ali je isto tako tačno da se to svojstvo prvenstveno ostvarivalo rečima, a u analizi posmatralo gotovo isključivo kroz reči. Francuski filozof poststrukturalista Žak Derida u tome vidi jedan od aspekata vladavine teološke metafizike nad evropskom kulturom: »Scena je teološka po tome što njom vlada reč, volja reči, nacrt jednog prvobitnog logosa koji, ne pripadajući scenskom mestu, vlada njime sa odstojanja. Scena je teološka po tome što njena struktura podrazumeva, sledeći tradiciju, ove elemente: jednog autora-tvorca koji, odsutan i iz daleka, nadgleda i okuplja... reditelje i glumce koji... predstavljaju likove što, prvenstveno onim što govore, prenose više ili manje direktno misao »tvorca«.

— Lesing je prvi pristupio pozorištu iz drugog ugla: podelivši umetnosti na one koje se prikazuju u prostoru i na one koje se odvijaju u vremenu, zapazivši da je »proticanje vremena domen pesnika, kao što je prostor domen slikara«, on je morao da zapazi i to da je specifičnost pozorišnog jezika u tome što se njegove poruke komuniciraju i u prostoru i u vremenu paralelno, pa se kao produkt toga spoja i kao specifičnost umetničkog jezika pozorišta javlja *pokret*. Tačno je da je pokret u krajnjoj liniji isto što i radnja, da je radnja nameran i svestan pokret, a svaki pokret u pozorištu je nameran i samo po izuzetku može da ne bude svestan, ali cela ta stvar izgleda drukčije kad se gleda iz ovog ugla. Radnja se sada definiše u kontekstu fizičkih zbivanja na pozornici, što omogućuje sagledavanje prisustva i uloge mnogih stvari koje su ranije ostajale neprimetne. — Lesingova klasifikacija stoga nudi solidnu osnovu za jednu modernu teoriju *p.* (na njoj se i zasniva ona dosada najiscrpnija semiološka analiza pozorišnog jezika koju je napravio poljski autor Tadeuš Kovzan). Produbljujući Lesingovo razmišljanje, taj pristup u prvom planu diferencira u pozorišnom jeziku one njegove elemente koji se komuniciraju u vremenu, kao što su dramski tekst i muzika, od onih koji se komuniciraju u prostoru, kao što su scena i kostim. Zaključak koji iz te diferencijacije proizlazi glasi da je *p.* složena umetnost koja u sebi sadrži elemente svih ostalih umetnosti, to jest književnosti, muzike, slikarstva, skulpture i arhitekture, te umetnost *glume*, koja nije niodkuda preuzeta i predstavlja specifičnu karakteristiku *p.* Usitnjavajući dalje ovu podelu uz pomoć semiološke metodologije Kovzan je nabrojao ukupno trinaest vrsta znakova koji sačinjavaju jezik *p.* Pored ovih definicija, koje se bave uglavnom estetskim aspektima *p.*, iz antičke kulture potiče i ona definicija koja *p.* posmatra iz antropološkog ugla i po kojoj ono predstavlja umetnost preobražavanja u drugo biće. I ovde se, međutim, pojavljuje suštinska razlika: u tome šta pod pojmom preobražavanja podrazumeva klasična tradicija, a šta moderno doba. Ove razlike u shvatanju određenja i kategorija, tj. definicija, mogu se pratiti ne samo u razvoju teorije nego i u istoriji samog *p.*, mada ne podjednako jasno. Od → **romantizma** naovamo pod preobražavanjem se ne podrazumeva samo aristotelovsko »podražavanje« (*mimesis*) nego i pokušaj dubinske identifikacije i transformacije, što je nesumnjivo uticalo ne samo na shvatanje pozorišne glume, nego i na njen

karakter. *Grčko pozorište* je po svoj prilici nastalo iz rituala u čast boga Dionisa; jedno danas napušteno, ali još uvek veoma ilustrativno tumačenje dovodi i samu reč *tragedija* u vezu s tim poreklom: po njemu ona dolazi od reči *tragos*, jarac, dakle od jedne od najvažnijih životinja dionizijskog kulta. Bez obzira na činjenicu da o izvođačkim aspektima grčkog pozorišta znamo malo, ipak se možemo saglasiti da je u tom pozorištu njegov dramski, literarni elemenat igrao prevashodnu ulogu, već i zato što je bio tako velika literatura. Međutim, grčko pozorište zbog toga ipak nije bilo iluzionističko (u smislu iluzije realnosti, ne u smislu opsene) na način na koji je to bilo dramsko pozorište devetnaestog veka. Kao pozorište pod vedrim nebom, u kome su, dakle, isto stvarno more, ista stvarna brda, iste stvarne šume služili kao dekoracija za sve drame i sve dramske teme i sadržaje, ono jednostavno nije moglo biti u onoj meri podložno diktatu teksta u kojoj će to biti kasnije evropsko pozorište. — *Renesansno pozorište* predstavlja početak takve orijentacije: zatvoreno u golemu zgradu, na čijoj se sceni može dočarati svaki segment realnosti, ono je širom otvorilo vrata *iluziji*, tj. uverenju da je pozorište »slika stvarnosti«. To naročito važi za Italiju, za famozni *théâtre à l'italienne*, nad kojim će se zgržati avangardisti dvadesetog veka. Elizabetansko pozorište u Engleskoj, i pozorište »zlatnog veka« u Španiji, našli su ipak načina da raznim dodacima (elizabetanska scena-kećelja isturena duboko u gledalište, na primer) i modifikacijama umanje ovaj utisak šuplje kocke s koje je skinut jedan zid pa nam je tako omogućeno da »zavirimo« u neku određenu realnost (avangardisti su zbog toga ovakvo pozorište nazivali »voajerskom« umetnošću). S druge strane, upravo se u Italiji u 17. v. pojavila pozorišna forma koja se možda u celokupnoj istoriji evropskog pozorišta najviše približava idealu »čistog teatra«. To je → *commedia dell' arte*, koja je, zahvaljujući tipiziranim likovima i situacijama i dobro uvežbanim »fah« glumcima, koji su uvek igrali iste likove, sasvim mogla bez ikakvog unapred pisanog teksta, bez posebno pripremane scenografije i bez svih rekvizita »dramskog teatra«. To je otrpiliše ideal kome manje ili više teže sve orijentacije modernog pozorišta, koje se, analogno situaciji u drugim umetnostima, pojavljuju krajem devetnaestog veka, mada sa izvesnim zakašnjenjem u odnosu na druge umetnosti, jer su pozorišni revolucionari i reformatori najmanje od svih bili sigurni kojim putem treba da pođu. — Revo-

lucije su u pozorištu tekle nešto sporije nego u ostalim umetnostima možda i zato što je ova umetnost okupljala oko sebe malo teoretičara (dramski pisac je u XIX veku u načelu bio više »književnik« nego »pozorišni čovek«, i zanimala su ga, kao uostalom i druge umetnike ovog perioda, više sadržajno-društvene nego formalno-umetničke inovacije), možda i zato što potencijalni inovatori, a s obzirom na složenost ove umetnosti, nisu znali »odakle da počnu«. Simptomatično je da su prvi inovatori ove umetnosti bili scenografi, Apija, kasnije Krejg, i da je Stanislavski prvi to uočio kad je rekao da su revolucije u pozorištu počinjale od scenografije, a trebalo je da počnu od glumca. Rihard Wagner je bio jedan od prvih stvaralaca koji su osetili složenost pozorišta, ali se njegova kreativna intervencija, njegov *Gesamtkunstwerk*, svodio u suštini na dva elementa, na muziku i na dramu. Sam Stanislavski koncentrisao je pažnju na glumca, ali je taj njegov glumac bio u službi dramskog lika i porukâ pisaca, pa je *p.* osvajalo svest o sebi — u službi književnosti. Bertolt Breht je ne jednom ukazivao na to da je njegovo shvatanje pozorišta nastalo kao reakcija na Stanislavskog: i njemu je, itekako, bilo stalo do porukâ, ali su te poruke imale biti »uronjene« u tkivo pozorišta, a nije pozorište bilo nekakav njihov »amplifikator«. Konačno, veliki prorok avangardnog pozorišta, idejni tvorac »ritualnog« teatra Antonen Arto, smatrao je da se mora početi od *ničega* da bi se došlo do teatra slobodnog od svake vladavine spolja, zahtevao je da se »prekine sa remek-delima« i čak optuživao grčke tragičare kao počinioc »isknorskog greha«. Ta njegova vizija »čistog pozorišta«, opisana u knjizi »Pozorište i njegov dvojniki«, objavljenoj 1938, počela se ostvarivati tek trideset godina kasnije, da bi u sedamdesetim godinama postala estetska osnova nove pozorišne avangarde. To je orijentacija koja je najviše maha uzela u Americi (*Living theatre* i dr.), ali je najveće umetničke rezultate ostvarila u Evropi, sa Grotovskim. — Kao što se i iz veoma ovlašnog i globalnog pregleda može videti, karakter *p.* kroz bezmalo čitavu evropsku pozorišnu istoriju, sve do najnovijih vremena, bio je određen karakterom i vrednošću drame na kojoj je to pozorište počivalo. Takav je slučaj i sa istorijom našeg *p.*: veliki trenuci te istorije jesu oni u kojima se pojavljuju veliki dramski pisci. Prvi takav trenutak je, svakako, renesansno pozorište u Dubrovniku i Daľmaciji, nastalo pod italijanskim uticajem: njegov veliki pisac je Marin Držić, koji je, međutim,

svojom vrednošću daleko nadmašio svoje italijanske uzore. Drugi je početak devetnaestog veka u Vojvodini: njegov autor je Sterija, koji takođe nadmašuje nemačke pisce na kojima se formirao. — Moderno *p.* kod nas kasni za onim u Evropi. U međuratnom periodu jedino je rani Krleža sa »Legendama« i »Kraljevom« pružao dobre i dovoljne uslove za razvoj jedne na nov način shvaćene pozorišne umetnosti. Posle rata nagli i bujni razvoj našeg *p.* počinje oslanjajući se na prevodnu dramu: u prvom periodu, vezanom za Beogradsko dramsko pozorište, vodeći pisci su Artur Miler i Tenesi Vilijems, u drugom, koji započinje osnivanjem Ateljea 212, Jonesko i Beket. Sa ovim drugim periodom, sa njegovim stilom i njegovim shvatanjem *p.*, koincidira i pojava jednog našeg značajnog autora, Aleksandra Popovića. U trećem periodu, koji odgovara Artoovim koncepcijama »ritualnog« i »fizičkog« teatra i čiji je najveći predstavnik Poljak J. Grotovski, najznačajniji pozorišni centar kod nas prestaje biti Beograd i postaje Ljubljana. U malim trupama sa neobičnim imenima, kao što su »Glej« i »Pekarna«, neguje se autentičan pozorišni eksperiment, kome će se ubrzo, posebno kroz autorsko delovanje Dušana Jovanovića i Ljubiše Ristića, pridružiti i smelije i otvorenije tretiranje naše sadašnjosti i nedavne prošlosti.

Lit.: J. Gregor, *Weltgeschichte des Theaters*, 1933; A. Gvozđjev, *Zapadnoevropsko pozorište*, 1953 (prev.); *Enciclopedia dello spettacolo*, IX, 1954; (M. Nikolić), *Pozorište u Jugoslaviji*, 1955; Ž. Vilar, *O pozorišnoj tradiciji*, 1956 (prev.); H. Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, I—X, 1957—1974; B. Glišić, *Pozorište*, 1964; M. Berthold, *Weltgeschichte des Theaters*, 1968; O. G. Brockett, *History of the Theatre*, 1968; V. Pandolfi, *Storia universale del teatro drammatico*, 1968; A. Arto, *Pozorište i njegov dvojni*, 1971 (prev.); *The Oxford Companion to the Theatre*, 1972; S. D'Amico, *Povijest dramskog teatra*, 1972 (prev.); G. Miletić, *Pozorište i društvo*, 1973; T. Imoos, *Japanisches Theater*, 1975; J. R. Taylor, *A Dictionary of the Theatre*, 1976; Ž. Divinjo, *Sociologija pozorišta*, 1978 (prev.); Č. Molinari, *Istorija pozorišta 1982* (prev.); T. Kulenović, *Pozorište Azije*, 1983. T.K.

**POZORIŠTE SENKI** (fr. *les ombres Chinoises*; eng. *shadow show*; nem. *Schatten-theater*) — Vrsta → **lutkarskog pozorišta**, u kojem pljosnate figure prolaze između jake svetlosti i providnog zastora, tako da gledaoci sa druge strane na zastoru promatraju kretanje njihovih senki. Najstariji oblik *p. s.* potiče iz Kine, gde, kao i na Javi i Baliju, još uvek ima kultni karakter. Naročito su čuvene groteskne figure sa Jave. Gubeći na putu izvornu

snagu i izražajnu tananost, *p. s.* je preko Arabije, Turske i Grčke doprlo i do nas kao → **karadžoz**. Neka vrsta *p. s.* morala se rano javiti i u Evropi, jer u Ben Džonsonovoj *Priči o buretu* (1640. g.) imamo naznačenu celu predstavu. No tek u drugoj polovini 18. v. putnici s Istoka šire popularnost kin. *p. s.* 1774. g. osnovano je u Versaju fr. *p. s.*, a već sledeće godine u Engleskoj. No takvo *p. s.* kao privlačna zabava brzo pada u zaborav da bi, krajem 19. v., na višem nivou bilo obnovljeno u Francuskoj. U 20. v. *p. s.* je doživelo značajnu obnovu pomoću nove filmske tehnike u predstavama Lote Rajnjere.

Lit.: G. Jacob, *Geschichte des Schattentheaters*, 1907. D.Mi.

**POZORNICA (SCENA)** — Fizički prostor na kojem se odvija dramska radnja, a šire i pozorište uopšte. U gr. pozorištu *p.* je prvobitno bila privremena baraka ili šator gde su se glumci presvlačili. Kada su se počele praviti stalne zgrade, *p.* je označavala fasadu te zgrade, pred kojom se verovatno razvijala radnja, a ona je najčešće predstavljala palatu ili hram. Pretpostavlja se da su glumci igrali na → **orhestri** u istoj ravni sa horom, i da se uzdignuto mesto za igru pojavilo tek u helenističko doba. U Rimu je *p.* bila bogato ukrašena i najčešće imala troja vrata. U srednjem veku, *p.* je privremena, obično drvena konstrukcija, sa donjim delom koji je predstavljao pakao i uzdignutim postrojenjem za raj. Zadržavši tu osnovnu strukturu, elizabetinska *p.* je uvela isturen i prostor za igru. Sredinom 17. v. važnu ulogu dobija → **proscenijum**, tako da *p.* iza portala postaje dekorisana, a ne više prazna kao kod Šekspira. Još u 16. v. u Italiji se počinju upotrebljavati slikane kulise sa dubinskom perspektivom, i takva *p.* sa lukom proscenijuma postaje karakteristična za moderno pozorište. Tokom 18. v. radnja se prenosi na deo iza luka i on se sve više pomiče napred. Sredinom 19. v. već nastaje moderna *p.*, gotovo bez proscenijuma. To je omogućilo upotrebu raznih tehničkih naprava i povećalo scenski neutralizam. Krajem 19. v. u Minhenu je konstruisana i prva pokretna pozornica. Sve je to omogućilo da se *p.* počinje smatrati »sobom bez četvrtog zida«, ili »kutijom«. Ali već krajem veka se osećaju ograničenja ovakve naturalističke *p.* i počinje se eksperimentisati u raznim pravcima: menja se oblik proscenijuma (G. Krejg), predstave se počinju davati u adaptiranim cirkusima, izložbenim halama (M. Rajnhart), na ulicama (*Bauhaus*-pokret u Nemačkoj), glumi se u sredini ili oko gleda-



laca (u modernom rus. pozorištu). Pozorišta sa *p.* okruženo gledaocima, otvorene *p.* bez luka i proscenijuma ili razne varijante karakterišu mnoge moderne scenske eksperimente.

Lit.: W. P. Boyle, *Central and Flexible Staging*, 1956; T. B. L. Webster, *Griechische Bühnenaltertümer*, 1963; W. Beare, *The Roman Stage*, 1965. N.K.

**PRABAJKA** (nem. *Urmärchen*) — Po Jan de Frisuu, pojam koji je u stvari samo hipotetična tvorevina; označen raznim terminima, kao *mitološka bajka* — *Mythenmärchen* (V. Vunt) ili *p.* — *Uhrmärchen* (A. Heusler, F. Pancer, H. Honti), predstavlja neku vrstu → **arhetipa**, osnovnog oblika sastavljenog iz određenih motiva najstarijih kultura. Prema fin. metodi — celoviti oblik pripovetke, najraniji siže od koga potiče određeni tip. → **Bajka**.

Lit.: J. de Vries, »Betrachtungen zum Märchen«, *Finnish Folklore Communications*, 1954. N.M.

**PRAETEXTA** (lat. → *fabula praetexta* ili *praetextata*) — U rimskoj književnosti naziv za ozbiljnu dramu, odnosno, tragediju, sa temom iz rimskog (italskog) života i istorije. *P.* je dobila ime prema službenoj odeći (lat. *toga praetexta*) visokih rimskih dostojanstvenika koju su nosili glavni glumci. Tvorac *p.* bio je Gnej Nevije (oko 280/70 — 201. p.n.e.). Iz *p.* Enija, Pakuvija, Akcija (kraj 3. i 2. v. p.n.e.) sačuvani su nam neki fragmenti. U celosti sačuvana nam je samo jedna *p.* iz 1. v. To je *p. Oktavija*, koja govori o sudbini ove Neronove žene. *P. Oktavija* sačuvana je u korpusu Senekinih tragedija, ali verovatno nije njegovo delo.

Lit.: A. Schöne, *Das historische Nationaldrama der Römer*, 1893; G. Boissier, »Les fabulae praetextae«, *Revue de philologie*, 1893, 17; M. L. Pasculi, *Studio sulla Fabula praetexta*, 1921; T. Herrmann, »La tragédie nationale chez les Romains«, *Classica et Mediaevalia*, 1947, 9; L. Pedroli, *Fabulae praetextae quae extant*, 1954; M. Будимир — M. Флашар, *Преглед римске књижевности*, 1963. M.F.

## PRAGMATIKA → Semiotika

**PRAKSAPOSTOL** (gr. *πράξαπόστολον*) — Liturgijska knjiga (→ **apostol**) u kojoj se nalaze apostolske poslanice kao drugi deo kanonskog teksta *Novog zaveta*. Naziv dolazi od gr. naslova prvog sastava *Dela apostolskih* (*πράξεις τῶν ἀποστόλων*).

Lit.: H. G. Beck, *Kirche und theologische Literatur im byzantinischen Reich*, 1959. D.B.

**PRAKTIČNA KRITIKA** (eng. *practical criticism*) — Kritički metod ispitivanja funkcije

pojedinačnih (pre svega jezičkih) elemenata u kontekstu jednog književnog dela, ili samo karakterističnog odlomka. U eng. i am. kritici poznat i pod imenom *close reading* (»pazljivo čitanje«). Iako ga već Kolridž sistematski upotrebljava kao postupak »mikro« analize, ime *p. k.* dobija 1929. u delu eng. kritičara Ričardsa pod istoimenim naslovom. U njemu je Ričards izneo mišljenja svojih studenata o 13 nepotpisanih i manje poznatih pesama različite vrednosti, a u svom komentaru sistematizovao probleme takve *p. k.* Inspirisani ovim metodom, eng. kritičari okupljeni oko Livisa pokreću u Kembridžu časopis *Scrutiny* (*Ispitivanje*), koji izlazi od 1932—1953. Pod Ričardsovim i Empsonovim uticajem *p. k.* postaje osnovni metod i cilj → **Nove kritike**, a značajno utiče i na univerzitetsku nastavu književnosti u SAD i Engleskoj. Istorijski, *p. k.* predstavlja reakciju na → **biografski** i → **istorijski metod**. Teorijski (kao što se vidi već iz Ričardsovog eksperimenta), ona podrazumeva da je književno delo potpuno objektiviran izražajni sistem koji se može ispitivati i razumeti u okviru svojih imanentnih relacija. U tom smislu, *p. k.* se zasniva na ideji → **organske forme**. Za razliku od tradicionalnog fr. metoda *explication de texte*, *p. k.* ne odvajava tumačenje od kritičkog suda. Budući da ispituje *funkciju* književnih elemenata, praktični kritičar prosuđuje samim opisivanjem, kao što, s druge strane, svoj sud daje isključivo u vidu opisa funkcije pojedinih elemenata književnog dela.

Lit.: I. A. Richards, *Practical Criticism*, 1929; R. P. Warren — C. Brooks, *Understanding Poetry*, 1938; W. K. Wimsatt, »Explication as Criticism«, *The Verbal Icon*, 1954; J. Wain, *Interpretations*, 1955; P. Cruttwell, »Second Thoughts, IV«, *Essays in Criticism*, 1958; 1; M. Beker, »Savremeni engleski kritičar F. R. Leavis«, *Umjetnost riječi*, 1963, 3; S. Petrović, *Kritika i djelo*, 1963. N.K.

## PRAVA RIMA → Rima

**PRAVILA, KNJIŽEVNA** — *P.* u književnosti, koje podrazumevaju obavezna načela i propise kojih bi trebalo da se pridržavaju svi pisci, predstavljaju pojam blizak pojmovima književne → **norme** i književne → **konvencije**. Postojanje *p.* podrazumeva ustanovljenje niza normi (i obrnuto), s tom razlikom što se kao važeća norma u pojedinim književnim razdobljima mogu smatrati i sama dela velikih pisaca, dok se pravila izvode iz ranijih, uglavnom antičkih poetika, ili na osnovu dela pisaca koji su ocenjeni kao → **uzori** (→ **klasika**, → **klasično**) dobrog pisanja, ili na

osnovu vladajućih moralnih i drugih društvenih propisa i verovanja, ili kao rezultat odbacivanja *p.* što ih je izgradila i poštovala prethodna književna škola; na taj način se jedna tradicija i norma odbacuju, da bi se zamenila novima. S druge strane, sve ono što važi kao *p.* u određenom književnom razdoblju sagledava se, istorijski posmatrano, kao *konvencija*, što takođe znači da se najčešće preživela i odbačena *p.* označavaju pojmom konvencija, dok se važeća *p.* tumače kao nužna zakonitost. Književna *p.* i konvencije se u novijim književnim periodima i pravcima zamenjuju pojmom književnog (stilskog) → **postupka** (procédé), koji označava određenu stilsku osobinu u datom periodu ili pravcu. Takva eksplicitno formulisana ili prećutno usvojena *p.* i postupci određenog razdoblja ili književne škole najpre se nalaze i prepoznaju kod slabijih pisaca, dok su u delima velikih književnih stvaralaca, čak i kada nastaju shodno važećim pravilima, najčešće prevaziđena, odnosno organski uklopljena u delo.

G.E.

**PREAMBULA** (lat. *prae* – pre, ispred; *ambulare* – ići) → **Uvod** ili → **predgovor**, koji sa sadržinom dela može biti jače ili slabije povezan, a obično sadrži neku vrstu pretpri-povesti. U delima antičkih retoričara, istoričara i filozofa, kao što su Ksenofon, Platon, Ciceron, Tacit, Plinije, Plutarh, *p.* je bila posebno negovana. Danas se termin upotrebljava u pravničkom i diplomatskom rečniku u redakciji zakona i ugovora. S.K – Š.

### PREBACIVANJE → Oporočenje

**PRECIOZE** (fr. *Précieuses*) – Reč koja se počinje upotrebljavati oko 1653. u pejorativnom smislu da bi se njome označile one dame koje su u svojim domovima organizovale literarne salone, najpoznatija je gospođica Skideri. Molijer u svom komadu *Les Précieuses ridicules* (*Smešne precioze*, 1659) ismeva *p.*, a Somez u *Dictionnaire des Précieuses* (*Rečnik precioza*, 1661) daje najuspeliju karikaturu *p.* Uprkos porugama kojima su izložene, *p.* su značajne kao pokušaj borbe za ravnopravnost žena, kao protest protiv njihova zapostavljanja i protiv postojećih odnosa u braku. One razvijaju koncepciju ljubavi, slobodne od socijalnih ograničenja, svemoćne i idealističke, koja će obezbediti nadmoć žene u društvenom životu. U njihovim literarnim salonima neguje se učtivost, posebno u jezičkom izrazu, koja iziskuje ličnu originalnost, razvija neologizme, metafore i duhovitost. → **Precioznost**. Z.K.

**PRECIOZNOST** (fr. *Préciosité*) – Društvena i književna pojava, nastala najvećim delom u otmenim salonima aristokratije i visoke buržoazije u Francuskoj sredinom 17. v. To je stanje duha malobrojnog, ali jasno izdvojenog i čvrsto organizovanog sloja ljudi, pretežno žena, privilegovanih, obrazovanih, dokonih, obuzetih željom da po svaku cenu manirima, govorom, duhom i osećanjima podvuku razliku između sebe i ogromne većine običnog sveta. *P.* predstavlja težnju ka savršenoj ugladenosti, tananosti i izuzetnosti, što se ubrzo, zbog nedostatka osećanja mere, kod mnogih pretvorilo u isveštačenost, u smešno aćenje, koje su izvrgli podsmehu mnogi savremenici: Molijer, Boalo, La Brijer i dr. *P.* se ispoljava u spoljnom izgledu, u načinu ponašanja, posebno u stilu izražavanja, koji karakteriše brižljivo izbegavanje običnih, svakodnevnih, pa samim tim i niskih i prostačkih izraza. *Preciozni stil* se odlikuje preteranom upotrebom → **eufemizama**, → **perifrazama**, → **metafora**: »prestoli stidljivosti« – obrazi, »unutrašnje kupanje« – čaša vode, »zamena suncu« – sveća, »Vulkanovo carstvo« – kamin, itd. *P.* duha dolazi do izražaja u smelim, ali i suviše traženim i nategnutim → **igramama rečima** i → **paradoksima**. *P.* se odnosi najviše na shvatanje ljubavi, koje počiva na sentimentalnoj rafiniranosti, kontemplativnom divljenju telesnoj lepoti, oduševljavanju duhovnim vrlinama, idealizaciji bića koja ide do platonizma. Kao u doba srednjovekovnog, kurtoaznog viteštva, žena zahteva da bude predmet obožavanja, poštovanja, čeznje, središna ličnost i smisao prefinjene ljubavne igre. *P.* je iz mondenskih krugova prešla u književnost, određujući karakter posebno onih vrsta koje su u toj sredini bile omiljene i negovane: niz manjih pesničkih žanrova, portrete, maksime, pisma, romane itd. No, uprkos neospornim nedostacima *p.*, koji se mogu svesti na preteranu izveštačenost, ovaj pokret je ipak veoma doprineo razvoju ukusa. Težnja ka rafiniranosti i naglašeno interesovanje za psihološke analize same po sebi očigledno nisu mane; obuzdane osećanjem mere i produbljene, one su se u umetnosti klasicizma preobrazile u vrline nesumnjivo velike estetske vrednosti. Šire posmatrana, *p.* predstavlja fr. verziju → **jufjuizma** u eng., → **gongorizma** u šp. i → **marinizma** u ital. književnosti. *P.* proizlazi iz → **baroka**, ima niz dodirnih tačaka s njim, ali je posebna pojava: nema njegovu dubinu, snagu, njegove kosmičke i metafizičke dimenzije. To je umetnost zatvorena u uski krug mondenskog društva.

Lit.: G. Mongrédien, *La Vie littéraire au XVII<sup>e</sup> siècle*, 1947; R. Bray, *La Préciosité et les précieux de Thibaut de Champagne à Jean Giraudoux*, 1948; J. Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France*, 1953; G. Mongrédien, *Les Précieux et les Précieuses*, 1963; R. Lathuilière, *La préciosité*, 1966. S.V.

## PREDAJA → Predanje

**PREDANJE** — 1. Po Đ. Daničiću, usmena tradicija (u *Rječniku iz književnih starina srpskih* niz primera od 13–16. v.); u istom značenju, ali kao termin *predaja* u *Rječniku JA*. — 2. Kategorija narodne usmene proze koju su braća Grim nazvali → **sage** (Sagen) i suprotstavili je kategoriji pravih → **bajki** (*Märchen*). Grimova definicija da su → **bajke** poetičnije, a sage istoričnije, sa izraženim elementom verodostojnosti kazivanja, posljednjih decenija znatno je proširena i modifikovana: izučavane su stilske osobine *p.* (M. Liti, V. Prop); njihova morfologija (O. Sirovatka); odnos prema verovanju (L. Rerih, Tilhagen); njihova društvena funkcija (I. M. Greverus, G. Burde — Šnajdevind, M. Matičetov, M. Bošković — Stulli); psihomenalni podsticaj za njihovo pripovedanje (K. Ranke). Došla su do izražaja (naročito u rus. nauci — K. Čistov, V. Prop) i tvrdjenja da *p.* nisu jedinstvena kategorija, već da predstavljaju nekoliko izdvojenih, samostalnih vrsta. *P.* po nekim naučnicima nisu umetničkog karaktera (L. Šmit) ili je ono samo od sekundarne važnosti (K. Čistov). U našoj folkloristici nije bila uobičajena podjela narativnih formi na kategoriju pripovedaka i kategoriju *p.* Pripovetke i *p.* nabrajaju se u istoj ravni, bilo da se pominju pojedine vrste *p.* (priče o mestima, npr. S. Novaković, *Istorija srpske književnosti*, 1871) ili da se *p.* obuhvataju najčešće terminima → **legenda**, → **skaska**, → **kaža** (P. Popović, V. Čajkanović, M. Knežević, V. Latković, V. Đurić, T. Čubelić) ili terminom *predanje* (T. Đorđević, V. Čorović, M. Filipović, N. Janković, S. Žiža, itd.). Vučk Karadžić, međutim, ovu »drugu skupinu folklorne proze... nije uvrstio među svoje narodne pripovijetke... građu ove vrste uključio je... u *Život i običaje narodu srpskog*, obuhvativši i izdvojivši gotovo sve vrste predanja u tri poglavlja: Vjerovanja u stvari kojijeh nema, Postanje gdje kojih stvari, Junaci i konji njihovi« (M. Bošković Stulli). Prema međunarodnoj klasifikaciji (*Acta Ethnographica*, 1964, t. 13, fasc. 1–4) *p.* bi se delila: 1. na etiološka i eshatološka, 2. istorijska i kulturno-istorijska, 3. mitološka (o natprirodnim bićima i silama) i 4. na legende i

motive o bogovima i herojima. Prva grupa odgovarala bi drugom Karadžićevom poglavlju: druga — trećem; treća međunarodna grupa približavala bi se Karadžićevim »Vjerovanjima«, dok bi četvrta predstavljala pre svega → **legende** o svecima, nastale na apokrifnim i hagiografskim spisima. Više od ostalih proznih vrsta, *p.* pružaju otpor svakom tipologiziranju. Kao kategorija sačinjena iz nekoliko vrsta, razlikuju se po formi i načinu interpretacije (pripovedač izlaže nešto kratko i jednostavno; ili doteruje i proširuje svoje kazivanje; ili priča kao učesnik; ili se distancira od događaja). Po tom osnovu *p.* se dele na subjektivna neposredna izlaganja — *memorat* — i formirana predaja — *fabulat* (C. W. v. Sydow). *P.* se zatim mogu razlikovati po funkciji i sadržini. Pri tom je osnovno razdvojiti genetičke preduslove za njihov nastanak od njihovog motivskog obeležja. Po Bauzingeru, iz preduslova za nastanak *p.* proističu i njihove osobenosti i mogu se izdvojiti i njihove vrste. Prema tome da li u jednoj interpretaciji preovlađuje doživljaj (subjektivno-čudesan) ili događaj u okviru jedne istorijske koncepcije (objektivno-šavanje), *p.* je mitološko-demonsko, ili istorijsko i kulturno-istorijsko. Ukoliko je bitna tendencija razjašnjavanja neke predmetne realnosti (stene, građevine), imena, načina govora, običaja — nastaju etiološka *p.*, koja sa ostalim vrstama *p.* imaju zajednički momenat neobičnog, zagonetnog, fantastičnog bilo u likovima bilo u događajima koji prevazilaze svakodnevne norme i zahtevaju objašnjenje. Sve vrste *p.* imaju tendenciju razjašnjavanja, ali uvek pomoću već usvojenih motivskih shema u narodnom verovanju i tradiciji. *P.* je najčešće jedno-epizodična priča nejasno osenčenih kontura koja »ostavlja stvarima njihove tajne« (Bauzinger). Stvarnost u *p.* nije apstraktna, već subjektivno istinita i opipljiva, često stravična. Kratka radnja se uokviruje u početno i završno iznošenje dokaza u verodostojnost kazivanog, naznačava se ideja koju siže *p.* treba da razdrži, događaj se smešta u određen ambijent. Forma *p.* se može proširiti i postati razvijeno kazivanje koje se približava *bajki* (o vili ljubovci, npr.), mada se veza sa verovanjem teško gubi. I likovi i događaji u *p.* posmatrani su sa čuđenjem i uzbuđenjem. Natprirodna bića imaju nečeg sablasnog. Ovozemaljski svet jasno je odeljen od onozemaljskog, a *p.* se interesuje za oba u stalnom strahu za čovekov život. Junaka poput junaka bajke u mitološkim-demonološkim *p.* nema; pobjeda mu nije predodređena i on često

postaje žrtva neumitne sudbine i raznovrsnih sila. Kazivanje *p.* teče kroz subjektivno doživljeno projiciranje događaja, te se i sam pripovedač može smatrati junakom. *P.* je emocionalno, etički, vremenski, prostorno vezano za stvarnost, dok je bajka lakša i slobodnija (M. Liti, L. Rerih).

Lit.: C. W. v. Sydow, *Selected Papers on Folklore*, 1948; M. Bošković-Stulli, »O terminologiji hrvatskosrpske narodne pripovijetke«, *Treći kongres folklorista Jugoslavije*, 1958; M. Lüthi, *Volksmärchen und Volkssage*, 1961; *Acta Ethnographica*, 1964, 13, 1–4; *Sagen und ihre Deutung*, izd. M. Lüthi, L. Röhrich und G. Fohrer, 1965; L. Röhrich, *Sage*, 1966; С. Н. Азбелев, »Проблемы международной систематизации преданий и легенд«, *Русский фольклор*, 1966, 10; M. Bošković-Stulli, »Narodna predaja – Volkssage...«, *Radovi Zavoda za slavensku filologiju*, 1968, 10; H. Bausinger, *Formen der »Volkspoesie«*, 1968; L. Petzold, *Vergleichende Lagenforschung der Legende*, 1969; M. Bošković-Stulli, *Usmena književnost*, 1978; V. Biti, *Bajka i predaja*, 1981. N.M.

**PREDGOVOR** – Kraći, ili duži napis koji u knjizi prethodi samom delu. Upoznaje čitaoca sa autorom, ili sa pojedinim osobinama njegovog stvaralaštva. Ponekad ga piše sam autor, tumačeći genezu dela ili nameru koju je imao pišući to delo. Paskal je bio protiv autorovih samotumačenja, ističući da umetničko delo treba sve samo da kaže o sebi. Grei su pisali jednostavne i kratke *p.* a Latini (npr. Ciceron) »opšte« koje su mogli prilagoditi raznim knjigama. Za istoričara i teoretičara književnosti značajni su autorski *p.* koji široko obuhvataju problematiku nekog značajnog dela i onog književnog žanra koji ono začinje ili predstavlja. Takvi *p.* ponekad otvaraju nove mogućnosti u razvoju književnosti ili daju nove poglede na neku književnu vrstu: npr. Draždenovi *p.* njegovim dramama, Kornejevi i Rasinovi *p.*, Molijerov *p.* *Tartifu*, Volterov *Edipu*, Vordsvordov *Lirskim baladama*, kod nas Vukov *p.* *Srpskim narodnim pjesmama* iz 1823. i dr. Ponekad *p.* ima obeležja prave naučne rasprave (D'Alamberov *Enciklopediji*). Ne manje su značajni kritički *p.* o nekom piscu i njegovom delu, koje pišu poznati stručnjaci i u kojima se daju šira obaveštenja o piscu i produbljenija analiza njegovog dela. Ponekad je *p.* uvod na koji se delo organski nastavlja (→ **preambula**), a katkada je po funkciji blizak → **prologu**. Stari izraz za *p.* u našem jeziku je **predisloviye** (koristio ga je Đ. Obradović). Po obimu, funkciji i značaju *p.* mogu, dakle, da budu veoma različiti: kratka uvodna napomena, pogled na celokupnu problematiku dela, a

katkad i program novog književnog pravca ili škole. V. i → **književna kritika**.

Lit.: H. Ehrenzeller, *Studien zur Romanvorrede*, 1955; U. Busch, *Vorwort und Nachwort*, 1961; C. Träger, *Vorwort – Geschichte*, 1972; S. A. Jorgensen, *Text und Kontext*, 1976. I.U.

**PREDIGRA** – Kratak jednočinski komad (→ **jednočinka**), niz → **scena** ili jedna duža scena koja se izvodi pre komada uobičajene dužine. Kao uvod ili uvertira, *p.* razmatra najčešće tematiku srodnu glavnom komadu, ali, za razliku od → **prologa**, posredstvom više lica. U tom smislu, prolog Šekspirove komedije *Ukročena goropadnica* jeste tipična *p.* Ponekad se javlja i u obliku neme slike (→ **tablo**), → **pantomime**, pevačkog dueta ili čak baleta, kao u Molijerovim komedijama. Radnja *p.* može stajati i u veoma labavoj vezi s glavnim komadom. Ponekad se *p.* javlja kao posebno napisano delo za stare komade, čak i kao samostalno delo na osnovu teme starog teksta. Takva je, npr. »Predigra u jednom činu s pevanjem« *Grabancijaš* L. O. Sremca, napisana na osnovu poznate kajkavske komedije *Matijaš grabancijaš dijak* T. Brezovačkog. D. Mi.

**PREDIKTABILNOST** → **Kibernetika**

**PREDLOŽAK** – Neposredni original određenog prepisa, izraz kojim se u tekstologiji (→ **kritici teksta**) označava rukopis sa koga se jedan tekst prepisuje. U staroj južnoslovenskoj i ruskoj terminologiji upotrebljavao se za ovo izraz »izvod«.

Lit.: Д. С. Лихачев, *Текстология*, 1962. D.B.

**PREDMET** – Ono o čemu se govori, → **tema** govora. 1. Element objektivnog svijeta ili našeg saznanja tog svijeta na koji se riječ odnosi. U ovom smislu semantika razlikuje → **znak** (jezički spoj glasovnog sastava i značenja riječi) i ono na što se znak odnosi. 2. Sve ono što iz stvarnosti ulazi u književno djelo, što u svojoj međusobnoj povezanosti obrazuje »unutarnji svijet« djela. Neki teoretičari književnosti (R. Ingarden) vide književno djelo kao višeslojnu strukturu, u kojoj je »sloj predmetâ« jedan od najvažnijih. Kao i u semantici, *p.* i ovdje označava ne samo stvari već i ljude, zbivanja, osjećanja, tj. sve vidove → **sadržine** djela. U knjizi, djelu *p.* se zorno pojavljuje pred čitaocem, i to ne samo kao objekt njegovih zapažanja već i kao njihov konkretni jezički slikovni sadržaj, koji zavisi i od posebnih karakteristika opisanog *p.* i od → **perspektive** (→ **aspekt**) iz koje je on sagledan.

Na taj način pjesnik ne samo da prikazuje *p.* već ga i daje u određenoj projekciji, u saobraznosti sa vlastitim načinom osjećanja predmetne stvarnosti. Zbog toga *p.* lako postaje → **simbol**, sugerišući značenja drukčije vrste nego što je njegovo primarno i osnovno.

Lit.: C. K. Ogden, I. A. Richards, *The Meaning of Meaning*, 1923; R. Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, 1931; Z. Lešić, *Jezik i književno djelo*, 1971. Z.L.

### PREDMETNA PESMA (nem. *Dinggedicht*)

— Pojam iz nem. nauke o književnosti koji označava poseban tip pesme kakav postoji kod Merikea u pesmi *Jednoj svetiljki*, kod K. F. Majera u pesmi *Rimsko vrelo* i naročito kod R. M. Rilkea u pesmama *Rimski vodokok*, *Panter* ili *Vrteška*. Pjesma opisuje jedan određen predmet (često predmet likovne umetnosti), ali za razliku od obične opisne poezije teži da prikaže »unutrašnje biće« predmeta, ne imenujući ga neposredno, nego reprodukujući njegove karakteristične crte i puštajući ga da se samo iskazuje. *P. p.* je po pravilu delo pažljive artistske obrade, a po osnovnom stavu stvaraoca izrazito objektivna: ličnost posmatrača, njegovi utisci i njegovo raspoloženje u najvećoj su meri eliminisani iz *p. p.* Sličan tip pesama se javlja kod fr. simbolista, koji su uticali na Rilkea, a pandan se *p. p.* vidi nekad u modernoj poeziji i na drugim stranama (npr. kod engl. i am. imajzista).

Lit.: K. Oppert, »Das Dinggedicht«, *DVJ*, 1926; N. M. Willard, »A Poetry of Things: Williams, Rilke, Ponge«, *Comparative Literature*, 1965, 4.

B.Z.

### PREDPRIPOVEST (njem. *Vorgeschichte*, *Vorfabel*)

— Pričanje o događajima koji su prethodili glavnoj radnji pripovjedačkog djela; umetanje onih dijelova dramske radnje koji su se odigrali prije njenog početka na pozornici. Mnogi pisci razbijaju postupnost hronološkog razvoja fabule, pa tek iz nekih umetaka, razgovora ličnosti ili piščevog pričanja saznajemo šta je bilo s junakom prije nego što smo ga upoznali u početnoj situaciji djela. U 19. v. njem. pisac Žan Paul je smatrao da pripovjedač mora svoga junaka prikazati najprije u njegovoj zrelosti, pa tek onda govoriti o njegovom djetinjstvu. Mnogi pisci su tako i postupali. A. Kovačić je, npr., u romanu *U registraturi* prikazao djetinjstvo Ivice Kičmanovića, kao i hajdučice Laure, služeći se postupkom → **retrospekcije**, u *p.* koja junake vraća u svijet njihovog djetinjstva. Ovakav postupak često igra važnu ulogu u kompozicionom oblikovanju djela.

Lit.: I. Frangeš, »Djetinjstvo Ivice Kičmanovića«, *Stilističke studije*, 1957; A. Flaker, »Novela i roman«, *Uvod u književnost*, 1969. Z.L.

**PREDROMANTIZAM** (fr. *préromantisme*, nem. *Vorromantik*) — Pravec u evropskoj književnosti u drugoj polovini 18. v. koji prethodi → **romantizmu** i nagoveštava neke od njegovih osnovnih tendencija. Neki književni istoričari (D. Morne, P. van Tigem) obuhvataju tim terminom i književnost → **sentimentalizma**, drugi pak u sentimentalizmu i *p.* vide dve karakteristične struje literature osjećanja, koje se međusobno dodiruju i prepliću, ali se ipak ne podudaraju. I u jednom i u drugom pravcu došla je do izraza kriza poetike → **klasicizma** i ideologije → **prosvetčenosti**; razlika među njima sastoji se u tome što je sentimentalizam bliži prosvetiteljskom didaktizmu i moralizatorstvu, dok se *p.* približava iracionalizmu romantizma. U hronološkom pogledu *p.* se javlja kao etapa između sentimentalizma i romantizma. — Kao i sentimentalizam i *p.* se javio u Engleskoj. Počinje u znaku pobune protiv A. Popa i eng. klasicizma, obnavljajući interesovanje za eng. poeziju srednjeg veka i → **renesansu**. Veliki eng. pesnici: Šekspir, Spenser i Milton, u kojima je racionalistička kritika videla izraz »varvarskog doba«, postaju ponovo aktuelni. Predstavnici novih tendencija gledaju u njima uzore prave poezije, koja izvire iz »mašte«, a ne iz »pravila« savremenog klasicizma. Posebno mesto u kritici i estetici *p.* ima Šekspir. On je primer »originalnog« genija, koji je, iako »neobrazovan« i bez poznavanja »pravila« umetnosti, stvorio velika dela. Šekspir je postao uzor stvaralačkog genija kako u eng. tako i u nem. *p.* (Herder, mladi Gete, »geniji« → **Sturm und Drang**-perioda). Narodna poezija i književnost srednjeg veka postaju takođe uzor prave, izvorne, »originalne« poezije. Predromantičari istražuju skandinavske i kelt-ske pesničke starine i srednjovekovnu poeziju Engleske. Objavljuju se prevodi »mitoloških i pesničkih spomenika« starih Kelta i Skandinavaca. 1761. T. Persi objavljuje delo *Ostaci starinske engleske poezije (Reliques of Ancient English Poetry)* u koje unosi junačke pesme, balade i druga dela ranih eng. pesnika. Persijeva zbirka izazvala je veliko interesovanje kako u Engleskoj, tako i u drugim evropskim zemljama, naročito u Nemačkoj. Ona je izvršila snažan uticaj na poeziju *p.* i romantizma. »Ja mislim da nema nijednog savremenog pesnika koji se ne bi ponosio time da i on umnogome duguje Persijevoj zbirci«.

izjavio je Vordsvort. Interesovanje za drevnu poeziju naroda severne Evrope uslovalo je i jednu od najzanimljivijih pojava eng. *p.*, Makfersonovog *Osjana*, → **mistifikaciju** starokeltske poezije, koja je imala veliki i dugotrajan odjek u celoj Evropi, naročito u Nemačkoj. U Osijanu su predromantičari gledali izvornog narodnog genija koga su čak pretpostavljali Homeru. »Škotlandanin Osijan veći je pesnik od Jonca Homera«, izjavio je jedan od Osijanovih nem. poklonika. → **Osijanizam** je postao moda, koja je zahvatila i takve velike duhove kakav je bio Gete. Tokom 60-tih i 70-tih godina 18. v. »vaskrs srednjeg veka« daje snažan impuls razvitku eng. književnosti. Pored Persijevih *Ostataka* i *Osjana*, pojavljuju se i druga značajna dela *p.*: Grejove »runske ode«, Volpolov *Otrantski zamak* (*The Castle of Otranto*) kojim počinje tzv. → **gotski roman**, jedna od najoriginalnijih i najzanimljivijih pojava eng. *p.* U poslednjim decenijama 18. v. u V. Blejku i R. Bernsu *p.* dobija velike pesnike. U ostalim zemljama Evrope, uporedo sa eng. *p.* delimično pod njegovim uticajem, a delimično nezavisno od njega, javljaju se analogne pojave. Još u prvoj polovini 18. v. Italijan Đ. Viko u svojoj *Scienza nuova* (*Novoj nauci*, 1725–1744) dolazi do nekih ideja koje će postati vodeći principi *p.*: stvaralačka mašta, prirodni čovek, prvobitna, narodna poezija, traganje za prazvorima civilizacije u mitu, jeziku i poeziji. Ali su Vikoove ideje ostale nepoznate i bez uticaja. U Francuskoj snažan impuls novim tendencijama daje Ruso svojim zahtevima za vraćanjem prirodi i prvobitnom stanju i svojim kultom osećanja. → **Rusoizam** predstavlja bitnu komponentu ne samo sentimentalizma nego i *p.* Posle Engleske predromantičarske tendencije najsnažnije su se ispoljile u Nemačkoj (Klopštok, mladi Gete, pisci iz pokreta *Sturm und Drang*). Velika pojava nem. i evropskog *p.* je Herder, filolog, istoričar, estetičar, tvorac nove filosofije kulture, koji je u tekovinama civilizacije video tvorevine kolektivnog narodnog duha. Svojom zbirkom *Glazovi naroda u pesmi* (*Stimmen der Völker in Liedern*, 1778), u koju je ušla i naša »Hasanaginica«, Herder je upoznao Nemce sa narodnom poezijom i dao nov podstrek u traganjima za proizvodima kolektivnog stvaralaštva. Osnovnim idejnim postavkama sentimentalizma: osećajnosti i kultu prirode i prirodnog čoveka, *p.* je dodao nove, književne postavke koje su se ispoljile u težnji za obnovom poezije na temeljima stvaralačkog iskustva narodne poezije i srednjeg veka. Otkriveni su novi izvori i uzori, stvoreni su

novi kriterijumi. Genije se stavlja iznad ukusa, osećanja iznad razuma. »Jasnost misli i bistri- na stvaranja«, koja je oduševljavala klasiciste, nije dovoljna da neko postane pesnik, zato je potrebna »stvaralačka i plamena mašta« (Dž. Vorton). Za veliku poeziju nije potrebna učenost nego izvorna snaga. Dokaz je Šekspir, za koga pesnik, E. Jang kaže: »Da je više čitao, možda bi manje razmišljao«. U kritici se javljaju novi pojmovi, u kojima su došle do izraza osnovne tendencije ovoga pravca: *životopisno* (*picturesque*), *gotsko* (*gothic*) i *romantično* (*romantic*). Životopisne su slike prirode kad su u njih unesene igre svetlosti i senke i raznovrsnost boja. Gotski zamak i gotska katedrala postaju predmet obožavanja. Gotsko se prenosi u književnost i suprotstavlja klasičnom, stvara se nov žanr, *gotski roman*. Romantično se najpre odnosi na srednjovekovne viteške romane, a zatim na sve ono što je neobično, tajanstveno, čudesno. Nova upotreba te reči prenela se iz Engleske u Francusku i Nemačku da bi postala oznaka nove književne škole.

Lit.: P. v. Tieghem, *Le préromantisme*, 1924–1927; A. Monglond, *Le préromantisme français*, 1930; K. Guthke, *Englische Vorromantik und deutsche Sturm und Drang*, 1958. J.D.

## PREDUDAR → Anakruza

**PREFIGURACIJA** (lat. *praefiguratio* – prethodno pojavljivanje) – Srednjovekovna oznaka za prizor (→ **scena**) koji obrađuje motiv iz *Staroga zaveta*, a ukazuje na događaj iz *Novog zaveta*. *P.* je često bila izvođena i kao živa slika (→ **tablo**). T.V.

**PREGNANTAN** – (Kratk, sažet ili sadržajan) – U *psihologiji* i u tzv. *geštaltpsihologiji* znači strukturu kroz koju se na najčistiji i najnužniji način izražava suština određene delatnosti. U → **estetici** odlika estetičkog lika koja se ispoljava u konciznosti i efektnosti izraza. M.D.

**PREGNANTNOST** (od lat. *praeagnans* – trudan, bremenit) – Osobina je stila koji je u isti mah i sažet i sadržajan. Z. Š.

## PREKINUTA RIMA → Rima

**PRELICE** (pesme »od prela«, prelske, prčlačke, pesme »na pređenje«, sedeljačke ili pesme »na sedenje«) – Omiljen vid okupljanja mladeži, najčešće s jeseni, posle obavljenih teških poljskih radova, bilo je *poselo*, *prelo* ili *sedelji-*

ka (u Makedoniji, Srbiji, Crnoj Gori, Bosni i Hercegovini), običaj osuđivan i zabranjivan od svetovne i duhovne vlasti (Reljković u *Satiru* govori ironično o »skulama«, kolu i »posilu«). Osim zabave i pesme obavljali su se i neki ručni i drugi radovi, a negdašnje devojačke sedeljke u proleće pratilo je loženje vatri i pevanje oko njih. Ove forme društvenog života nisu bile praćene nekim posebnim repertoarom pesama. Vedrom raspoloženju najviše su odgovarale razne »pripevuške« (katkad su prela i sedeljke jedni drugima otpevali) o lokalnim, najčešće ljubavnim zgodama. *P.* su mahom iz kruga ljubavnih, potom pošalica i zajedljivih podružga. (Up. → *rugalice*).

H.K.

**PRENOS MOŠTIJU** — Prenos relikvija, posmrtnih ostataka svetoga iz jednog mesta u drugo, najčešće iz mesta smrti u mesto trajnog (ili novog) kulta. Tekstovi koji opisuju prenos moštiju predstavljaju poseban književni žanr u srednjem veku (*Translatio*), a čitaju se o danu uspomene na sam događaj. To mogu biti retorski sastavi (»slovo«, »povest« i sl.) ili pesnički sastavi (služba). U staroj srpskoj književnosti poznata je, npr., Služba prenosu moštiju svetog Save iz Trnova u Mileševu, iz 1237.

D.B.

**PRENOSNI SMISAO** — Ako određen dio tijela nazovemo »mišić«, a bolest »rak«, plašljiva čovjeka »kukavicom«, onda smo imenima životinja dali *p. s.* U tim primjerima kadri smo zamijetiti *p. s.* dok se u mnogim ostalima on više ne vidi. Kako upotreba *p. s.* leži u biti samoga jezika, on se obilato iskorištava u svrhe i svakodnevnoga i pjesničkoga stilskoga → *intenziviranja*, pa stilska sredstva koja zovemo → *tropima* počivaju na specifičnoj upotrebi *p. s.* *P. s.* leži u osnovi pjesničke → *slikovitosti*. Supr. → *bukvalan smisao*.

Z.Š.

**PRENUMERANTI** (prema novolat. praenumers — pretplatnik) — U 18. i 19. v. srp. knjiga se uglavnom rasturala pretplatom, a pretplatnici su se zvali *p.* To je bio jedan od načina nabavljanja knjige, a i jedan vid književnog mecenatstva (→ *mecena*), jer su se ugledni i imućni ljudi, kao i ostali ljubitelji književnosti, često pretplaćivali, prema svojim materijalnim mogućnostima, i na veći broj primeraka. Običaj je bio da se na početku ili na kraju knjige štampaju imena, zvanja i titule svih pretplatnika, kao i broj primeraka na koji su se pretplatili. Ovi podaci danas su drago-

ceni za književne istoričare, jer omogućuju donošenje važnih zaključaka iz oblasti sociologije literature, a ponekad, kad su u pitanju i pisci — *p.*, i iz oblasti književnih veza i uticaja.

Lit.: Št. Novaković, *Srpska knjiga, njeni prodavci i čitaoci u XIX veku*, 1901. P.P.

## PREPEV → Prevođenje

**PREPISKA** — *P.* pisaca, i uopšte ljudi koji se književnošću u raznim vidovima bave, može imati različite sadržaje i pružati različite podatke relevantne za književnost i književna istraživanja: U *p.* većinom nalazimo faktografske elemente korisne za razjašnjavanje i dopunjavanje biografskih podataka o stvaraocu, njegovoj ličnoj i socijalnoj situaciji i opredeljenjima, prosuđivanju društvenih zbivanja, itd. *P.* pruža često podatke o okolnostima i vremenu nastanka pojedinog književnog dela, nacrtima, izmenama, dopunama, kao i o raznim problemima pisca u toku rada na delu. *P.* pojedinih pisaca (npr. Flober, Čehov, Dostojevski) sadrži dragocene elemente poetike tih pisaca, uključujući sudove o književnim pokretima, piscima i pročitanim delima. Najzad, *p.* ima ponekad čisto literarnih vrednosti, te se neka pisma mogu čitati kao svojevrsni književni tekstovi (pisma L. K. Lazarevića, Kafke). Treba istaći da je u svakom pogledu najznačajnija *p.* među samim piscima (S. Cvajg-R. Rolan; D. H. Lorens-O. Haksli; Gete-Šiler; Valeri-Žid). Volterova prepiska broji više od 10.000 pisama, koja su, ceni se, njegova »remek-dela«, i koja sadrže mnoštvo ideja i podataka iz svih oblasti kulture. Za nas je osobito važna prepiska koju je vodio V. Karadžić s mnogim našim i stranim piscima, kao i sa raznim ličnostima, svojim savremenikima (v. i → *pismo*, → *poslanica*, → *epistola*).

G.E.

## PREPLETENA RIMA → Rima

## PREPOROD → Renesansa

## PREPOZNAVANJE → Anagorizam

**PRERAFaelITI** (eng. *Pre-Raphaelite Brotherhood* — Predrafaelitsko bratstvo) — Prvobitno, grupa eng. slikara, koju su 1848. u Londonu osnovali D. G. Roseti, H. Hant i Dž. E. Milej. Nazvana »Prerafaelitsko bratstvo«, ona je težila da reformiše eng. likovnu umetnost u duhu ital. slikarstva pre Rafaela. U pobuni protiv → *akademizma* i strogo konvencionalnih normi, koje su tada vladale u

slikarstvu, *P.* su postavili sebi za cilj da u svojim slikama ostvare jednostavnost i vernost prirodi, oslanjajući se pri tom na istinski doživljaj i vlastito iskustvo. Budući da je Roseti, vođa grupe, bio i pesnik, kao i neki drugi članovi, ideje ovog pokreta su uskoro prodrle i u eng. poeziju. U duhu proklamovanih principa, pesnici *P.* su posebnu pažnju posvećivali detalju i jasno izraženim likovnim elementima. Međutim, inspiraciju su pronašli u svetu srednjeg veka, izražavajući u svojim pesmama na prvom mestu ljubav za lepo i interesovanje za čudesno i natprirodno. Svoje pesničke uzore našli su u Danteu i njegovim savremenici, Spenseru i nekim romantičarima, pre svih, u Kitsu i njegovom kultu lepote i čulnosti, i E. A. Pou i njegovoj sklonosti ka nadrealnom. Najtalentovaniji pesnici ove grupe, pored D. G. Rosetija, bili su njegova sestra K. Roseti, V. Moris i Svinbern. Rosetijeva pesma »Blažena devica« (*The Blessed Damozel*), objavljena 1850. u preraphaelitskom časopisu *The Germ* – *Izdavanje*, najjasnije pokazuje suštinu ove poezije. To je religiozna narativna pesma, prožeta duhom medijevalizma, puna čisto likovnih detalja. Poezija *P.* naišla je na različite reakcije u viktorijanskoj Engleskoj. Dok je Raskin oduševljeno pozdravio pojavu ove grupe, neki kritičari, kao R. Bjukanan, oštro su je napali zbog čulnosti i erotizma, proglašivši je za »telesnu školu poezije«. Svojim estetskim idealima *P.* su uticali na → **simboliste**.

Lit.: W. M. Rossetti, Ruskin-Rossetti, *Pre-Raphaelitism. Papers* 1854–1862, 1899; W. H. Hunt, *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood*, 1905–6; T. E. Welby, *The Victorian Romantics*, 1850–1870, 1929; G. Hough, *The Last Romantics*, 1949; D. S. Welland, *The Pre-Raphaelites in Literature and Art*, 1953; W. E. Fredeman, *Pre-Raphaelitism*, 1965; J. D. Hunt, *Pre-Raphaelite Imagination* 1848–1900, 1968; L. Hönnighausen, *Präraphaeliten und Fin du siècle*, 1971. S.K.–Š.

## PRETEKSTA → Praetexta

**PRETERICIJA** (lat. *praeteritio*, od *praeterire* – proći pored nečega, mimoći, gr. πρόλειψις) – Termin antičke → **retorike** za predmete ili teme za koje govornik izjavljuje da zbog određenoga razloga o njima neće govoriti. Već su antički retorikari istakli da je *p.* često podvrsta → **ironije**, jer pisac *p.*-om u neku ruku upravo ističe spomenute predmete ili teme, pogotovu ako uz njih stavi snažne → **epitete** (attribute). M.Di.

**PREVARENO OČEKIVANJE** (od rus. *обманутое ожидание*) – Neočekivano odstupanje od metričko-ritmičke sheme. Smatra se da je ta pojava umetnički valentna. Očekujući u *trohejskom* → **desetercu** npr. → **granice reči** ispred neparnih slogova i po pravilu akcente na tim slogovima, doživljavamo *p. o.* kad se od toga odstupi:

Ili grmi // il' se zemlja tresе?  
Niti grmi // nit' se zemlja tresе,  
Već pūcaju // na grādu | tōpovi.

Pojam *p. o.* nastao je u vezi sa učenjem ruskih formalista o dezautomatizaciji pesničkog ritma, odnosno o suprotstavljanju → **metra** i → **ritma**.

Lit.: P. Якобсон, *О чешском стихе*, 1923, рос. str. 17–19, 30, 35; Б. Томашевский, *О стихе*, 1929, 49, 259; К. Тарановски, *Методы и задачи современной науки о стиху как дисциплине на границе лингвистики и истории культуры*, *Izdanja I. O. Trećeg međunarodnog kongresa slavista*, 1939, 108–109, 111–114; R. Jakobson, *Lingvistika i poetika*, 1966, 303–304 (prvob. 1960. na engl.); M. Л. Гаспаров, *Современный русский стих*, 14–15; → **ritam**. Ž.R.

**PREVODNA KNJIŽEVNOST** – Prevod je glavno sredstvo upoznavanja među narodima, od posebnog značaja za izučavanje uporedne (→ **komparativne**) književnosti. Prevodioci su posrednici između pojedinih → **nacionalnih književnosti**, i u tome leži kulturni značaj prevodilačkog rada. U odnosu na → **original**, prevedeno delo mora imati nedostataka, »ali ma šta se reklo o nedovoljnosti prevođenja, ono ipak ostaje jedan od najvažnijih i najvrednijih poslova u opštem svetskom prometu« (Gete). Prevođenje kao književna delatnost javlja se prvi put kod Rimljana, koji prevode helenska dela. U srednjem veku se dela antičkih književnika prevode na lat., kasnije na pojedine nacionalne jezike. Stara dela mnogih književnosti često nisu drugo do slobodni prevodi. Pronalaskom štampe broj prevoda naglo raste; u doba humanizma nastaje prava bujica prevoda. Nova era *p. k.* počinje krajem 18. i početkom 19. v. sa → **romantizmom**, po kvantitetu i kvalitetu. Zahvaljujući prevodima svet poznaje mnoge književne veličine i vrednosti (Homera, Šekspira, srp. narodne pesme i sl.). Mnogi pesnici su bili i prevodioci (Nerval, Rilke, Pasternak itd.). Geteova ideja → **svetske književnosti** počiva upravo na prevodima. S obzirom na važnost prevodilačkog posla i sve veće zahteve koji se prevodiocu postavljaju, sve više se raspravlja o teoriji prevođenja (Kroče, Orte-



ga-i-Gaset, Larbo i dr.). Od 1953. postoji Međunarodna federacija prevodilaca (FIT), a u 26 država dosad su osnovana udruženja prevodilaca.

Lit.: E. Cary, *La traduction dans le monde moderne*, 1955; J. Störig (izd.), *Das Problem des Übersetzens*, 1963; *Savremeni književni prevodioci Jugoslavije*, 1970; A. Lefevere, *Translating Literature*, 1977; W. Wills, *Übersetzungswissenschaft*, 1978. M.Đ.

**PREVODENJE** -- Prenošenje napisane ili izgovorene reči iz jednog jezika u drugi. U odnosu na izvorni tekst, prevod može biti doslovan ili slobodan; prvi teži da bude što verniji → **originalu**, dok je slobodan prevod pokušaj da se u drugom jezičkom medijumu stvori takoreći originalno delo. Svaki prevod je neka vrsta interpretacije, izbor datih mogućnosti, i otud razni prevodi istog dela. *P.* je tvoračka delatnost, pogotovu kad se tiče umetničkog dela, i zato su znameniti prevodi klasična dela (npr. Karadžićev i Daničićev prevod *Svetog pisma* i sl.). Dobar prevodilac treba da vlada kako solidnim znanjem jezika sa koga prevodi, tako i sigurnim osećanjem za izražajne mogućnosti svog rođenog jezika; samo tako će moći sa uspehom da reprodukuje smisao i duh originala. *P.* poezije zahteva, pored pomenutog, i odgovarajući pesnički dar. Postoje posebni problemi pri *p.* sa mrtvih jezika kao i pri *p.* dijalekata. *P.* filmskog teksta stvara takođe posebne teškoće zbog potrebe izostavljanja, odn. sažimanja rečenog. Oni koji smatraju da je *p.* nedostižan cilj, gledaju na prevodioce kao na »ljubitelje nemogućeg«. Ipak, teško je pretpostaviti da ih može zameniti mašina za *p.*, elektronski automat za prenošenje štampanog teksta sa jednog jezika u drugi. Na *p.* se zasniva → **svetska književnost**, jer tek prevedeno delo postaje pristupačno i narodima drugih jezika. O međunarodnoj prevodilačkoj delatnosti obaveštava *Index translationum*, koji je od 1932–1940. izdavao »Institut de coopération intellectuelle« u Parizu, a od 1948. nastavio da izdaje UNESCO: → **prevodna književnost**. M.Đ.

**PRIAMULA** (lat. *praecambulum* – predgovor, uvod) – Oblik kratke narodne pesme popularne u Nemačkoj od 12–15. v. Nastala je kao epigramska improvizacija čija je glavna odlika prividna smisaona nepovezanost niza stihova sa temama iz svakodnevnog života. Jedan stih, obično prvi, kazuje ideju, sledeći je ilustruju, a završni, epigramski stih, iznenada, objedinjuje sve prethodne. Karakterističan je za nju zajedljivo-šaljivi ton. Samo ime za ovu

vrstu pesama stvorio je u 15. v. H. Rozenplit, koji je i sam napisao veliki broj *p.* U 15. v. *p.* su takođe i prve improvizacije na orguljama i u crkvenoj muzici. S.I.P.

## PRIBLIŽNA RIMA → Rima

**PRIČA** (starosl. – *притча*) – 1. *Pripovetka* (→ **narodna pripovetka**). »Pripovijetka se u narodu našem, osobito po južnijim krajevima, najviše zove priča... a gdješto i »gatk« (V. Karadžić, *Srpske narodne pripovijetke*, predgovor). U ovom značenju, u 18. v. (kod L. Budmanija), u 19. v. (kod B. Petranovića, M. Milićevića, S. M. Ljubiše itd.); 2. → **parabola**, još od 13. v. (u *Rječniku JA* dosta primera za ovo značenje); kratka naracija moralno-poučnog karaktera, bliska → **basni**; 3. → **poslovice** (u rečniku Delabele, u Karadžićevom *Rječniku*), niz primera u *Rječniku JA* (iz 15, 16. v.; kod Bobaljevića, D. Ranjine, Hektorovića, Zoranića, Barakovića itd.; u 19. v.); 4. → **zagonetka** (kod Hektorovića); 5. → **predanje** (kod A. Radića i D. Bogdanovića). → **Narodna pripovetka**.

Lit.: B. Г. Базанов, *От фольклора к народной книге*, 1973; J. Redjep, *Priča o boju kosovskom*, 1976. N.M.

**PRIČA O ŽIVOTINJAMA** → **Narodna pripovetka**, čiji su nosioci radnje životinje. U duhovito smišljenim, naglašenim, čisto ljudskim situacijama, nastupaju u stvari ljudi u obličju životinja, ređe stvari. Veoma starog porekla, internacionalnih motiva, najrasprostranjenija u primitivnim sredinama gde je interesovanje za životinje bilo od posebnog značaja, *p.* o ž. počela je kasnije da odumire. U domenu pisane literature razvio se životinjski ep sa izraženim alegorijskim smislom, uglavnom stran usmenoju priči. Nastale na osnovu posmatranja životinjskih osobina, *p. o ž.* su se pozabavile naročito onima koje se podudaraju s ljudskim. Posmatranje bistrine i lukavosti lisice stvorilo je niz priča, najčešće dvoepizodičnih, zasnovanih na principu suprotstavljanja i ravnoteže, u kojima lisica nadmudri ili nadigra svoga protivnika, da bi kasnije i sama nastradala (V. Karadžić, *Srpske narodne pripovijetke*, br. 50). Većina *p. o ž.* govori o putovanju životinja i može se podeliti na dve grupe. U prvoj, po jednosmernoj verižnoj shemi (→ **verižna priča**), životinji koja putuje usput se pridružuju, jedna za drugom, različite životinje; na kraju puta se uzajamno potamane, te ostane samo najjača (V. Čajkanović, *Srpske narodne pripovetke*,

1927, br. 2). Rede se susreti putnikovi sa životinjama odvijaju u dvosmernoj, ponovljenoj verižnoj shemi; tada prilikom ponovljenih susreta strada putnik povratnik (isto, br. 4). Pripovetke sa verižnom shemom često prerastaju u jednostavne → **brojenice**, obično stihovane. U drugoj grupi, poeta je u sukobu životinja putnika na konaku sa naknadno prispeлим domaćinima. Uljezi pobeđuju domaćine, ali ne zahvaljujući svojoj snazi, već strahu domaćina. Priča se zasniva na vanredno psihološki uočenom, vrtoglavlom širenju panike i njene moći (isto, br. 6). Na tome se zasnivaju i poznate pripovetke gde se životinje uplaše jedne drugih (V. Karadžić, *Srpske narodne pripovijetke*, br. 49). → **Bestijarij**.

Lit.: B. Чајкович, »Српске народне приповетке«, *Српски Етнографски зборник*, 41, 1927; В. Караџић, *Српске народне приповетке*, 1928; С. W. v. Sydow, *Selected Papers on Folklore*, 1948; A. Ahmed, *Deutscher volkstümliche Tiermärchen und ihre Zyklenbildung*, diss., 1954; A. L. Hells, *Animal poetry in French and English literature and the Greek tradition*, 1955; F. Herrmann, *Symbolik in den Religionen der Naturvölker*, 1961; K. Sälzle, *Tier und Mensch, Goethe und Dämon*, 1965; E. Leibfried, *Fabel*, 1967; В. Ляткович, *Народна књижевност*, 1967; *Das Tier in der Dichtung*, hg. U. Schwab, 1970; В. Я. Пропп, *Фольклор и гегемонство*, 1970; F. Klingender, *Animals in Art and Thought to the End of the Middle Ages*, 1971; F. X. Braun, *Das Tier in der modernen Dichtung und Kritik*, 1975. N.M.

**PRIČA S OKVIROM** (nem. *Rahmenerzählung*) – Priča ili niz priča koje su postavljene u neki zajednički okvir određene situacije, više ili manje razvijene ili tek naznačene. Uokvirjenje osnovne radnje susrećemo najčešće u pripoveci, noveli ili romanu, ali se može naći i u drugim epskim i dramskim formama: Odisejevo pripovedanje vlastitih doživljaja na feačkom dvoru, Hamletovo režiранje optužbe protiv Klaudija za zločin i sl. Tradicionalno je *p. s. o.* predstavljala narativno sredstvo povezivanja većeg broja različitih pripovetki: *Hiljadu i jedna noć*, Bokačов *Dekameron*, Čoserove *Kenterbrijske priče*. Već i u ovim oblicima *p. s. o.* ima određeno funkcionalno značenje: spajajući svojim pričanjem život, Šeherezada pojačava napetost pripovedanja; Bokačов okvir naznačuje panoramu jednog vremena; hodočašće u Čoserovim pričama zaokružuje njihovu svetovnu sadržinu. Međutim, još izrazitiju kompozicijonu i strukturalnu funkciju ovakav okvir pričanja dobija u 20. v.: u nem. književnosti u Hofmanovoj *Serapionovoj braći* (1819–25), u Kelerovim novelama i njegovom

romanu *Zeleni Hajnrih* (1855); u fr. književnosti u Merimeovoj pripovesti »Karmen« (1845); u eng. književnosti u romanu E. Bronte *Orkanski visovi* (1847) i Konradovom *Lord Džim* (1900), gde okvir dobija složene funkcije pripovedačkov → **stanovišta**, → **distance** i → **perspektive**. U rus. književnosti upotrebu *p. s. o.* kao nosioca bitnih kompozicionih i strukturalnih funkcija nalazimo u novelama Turgenjeva (*Lovčevi zapisi*, 1852), u pripovetkama L. Lazarevića »U dobri čas hajduci«, »Na bunaru« kao i u Tolstojevoj pripovesti »Krojcerova sonata« (1890), gde je »okvir« još i elemenat realističkog postupka koji pojačava utisak verodostojnosti. U novijoj evropskoj književnosti kompozicija *p. s. o.* se veoma često koristi u svrhu postizanja različitih umetničkih efekata, a pretežno ostvarenja jedinstvene subjektivne perspektive (v. i → **pripovedač**). Karakteristične primere *p. s. o.*, koja u isti mah motivira nastanak priče, omogućava piščevu distancu prema gradi i pojačava utisak verodostojnosti – nalazimo u našoj devetnaestovekovnoj književnosti, u Šenoinoj pripovesti »Prijan Lovro« (1873) i Lazarevićevoj »Švabici«. Najznačajniji primer udela *p. s. o.* u kompoziciji i strukturi jednog modernog književnog dela nalazimo kod nas u Andrićevoj *Prokletoj avliji*, gde »okvir« služi dinamičkom menjanju distance i perspektive, što ima veoma složene i suptilne stilske i značenjske funkcije (povezivanje pojedinačnih sudbina s njihovim istorijskim i metafizičkim zaokruženjem). *P. s. o.* može, dakte, da ima veoma različit značaj i funkciju kao naznačenje nekog opšteg zajedničkog okvira niza samostalnih priča: kao otvaranje dvostrukog nivoa umetničke realnosti u nekoj pojedinosti (u epu ili drami); i, najzad, kao konstitutivni elemenat celokupne kompozicije, strukture i unutrašnje forme dela.

Lit.: W. Pabst, *Novellentheorie und Rahmenerzählungsdichtung*, 1953; F. Lockemann, *Gestalt und Wandlungen der deutschen Novelle*, 1957; D. Stephon, *Das Problem des novellistischen Rahmenzyklus*, 1960; → **naracija**; → **perspektiva**; → **novela**; → **stanovište**.

B.M. – S.K.

**PRIČALICA** → **Pripovedna pesma**

**PRIGODNA KNJIŽEVNOST** – Književnost u stihu, koja nastaje u doba → **humanizma**, → **renesanse** i → **baroka** kao zamena antičkog → **bescdništva**, podstaknuta nekim spoljnim povodom (rodendan, svadba, dodefa neke nagrade, sahrana, doček, oproštaj i sl.), često po narudžbi da bi se takav događaj uveličao. Zbog toga retko u umetničkom smislu osobito

vredna. Skaliger ovu vrstu književnosti iscrpno obrađuje, Opic je izjednačava sa epom i tragedijom, preporučujući kao najpodesniji oblik → *silve*, po istoimenom delu rimskog pesnika Statija. U doba baroka, *p. k.* humanista na lat. jeziku, sa odgovarajućim preterivanjem u stilskim sredstvima i korišćenjem alegoričkog, učenog i, posebno, antičkog mitološkog aparata prenosi se, u već uobičajene svadbene pesme, sa erotskim aluzijama, i pogrebne slavopojke. Omiljeni oblici su → *sonet*, → *oda* i → *aleksandrinac*, zatim razne igre sa oblikom pesama (lirika u obliku slika i sl. → *technopaignija*), pri čemu nesrazmera između povoda i prazne kićenosti na današnjeg čitaoca često mučno deluje. Kraj *p. k.* dolazi sa probojem subjektivnosti u poeziji G. K. Gintera, Geteovog prethodnika. Doduše, i Gete svoje pesme naziva »prigodnim«, ali prigoda je za njega podsticaj individualnom i zatim uopštenom doživljaju iz stvarnosti, što po njemu znači »poeziju uzetu ne iz vazduha nego iz sveta«.

Lit.: C. Enders, »Deutsche Gelegenheitsdichtung bis zu Goethe«, *GRM*, 1909, 1; E. R. Curtius, »Goethe kao kritičar, *Eseji iz evropske književnosti*, 1964. Z.K.

**PRIGODNA PESMA** – Termin je nastao kao jezični kalk prema njemačkom *Gelegenheitsgedicht*; s obzirom na učestalu praksu *prigodnog* pjevanja javio se, posebno u Hrvatskoj, i termin *prigodnica*, i izraz »prigodničariti«, s pejorativnim obilježjem jače izraženim negoli u nazivima *prigodna pjesma*, *prigodno pjesništvo*. Ovim terminom danas se označava obično jedan niži nivo pjesničke produkcije, što nije bio uvijek slučaj u prošlosti. Poznato je da je Gete tvrdio: »Sve moje pjesme su prigodne pjesme, one se nadahnjuju stvarnošću, temelje se i počivaju na njoj« (u Ekermanovim *Razgovorima s Geteom*, zabilješka od 18. IX 1823). Počeci prvih zapisanih pjesama koje su dospjele do nas upućuju na odgovarajuće »prigode«: ceremonije, obrede, proslave, svečane događaje poput rođenja, svadbe, smrti, pobjede, rata i sl. Stoga je u svim pjesničkim tradicijama koje poznajemo *p. p.* vrlo često imala dominirajuće mjesto. U svom začetku pjesnički rodovi proizlaze redovito iz prirode *prigode* na koju se nadovezuju, a i ritam koji je svojstven pojedinim pjesničkim vrstama također je izvorno povezan s odgovarajućim *prigodama*. Klasične poetike u Evropi ne razlikuju *p. p.* kao neku specifičnu pjesničku tvorevinu. Drevne hinduske poetike, međutim, uočavale su tu razliku i posjedovale poseban naziv za prigodno (pje-

sničko) djelo: »Onaj tko stvarajući prigodno djelo (*arthamatra*) ne ponizi svoje nadahnuće, jeste gospodar pjesničke zajednice: ostali su njegovi sluge« (Radašekara, *Kavjamimansa*, 10. st.). Tradicija *prigodnog* pjevanja, koju susrećemo u *Bibliji*, u velikom broju grčkih (Pindar) i rimskih pjesnika, prenosila se u srednjovjekovne evropske književnosti ne samo po ugledu na velike uzore iz prošlosti, nego i zahvaljujući eksplicitnim retoričkim uputima. E. R. Kurcijus tako ističe da već »kod Stacija (oko 40. do 96. god. naše ere) nalazimo prigodnih pjesama koje se vjerno pridržavaju uputa koje je davala retorika za svadbene i žalobne govore i sl.« Srednjovjekovna poezija općenito – a posebno trubadurska – može se najvećim dijelom uvrstiti u »prigodno pjesništvo«. Ustanovljenje položaja »pjesnika laureata« na raznim dvorovima, posebno u Engleskoj (*poeta laureatus*), kodificira u stvari funkciju *prigodnog* pjesnika. Izum štampe omogućava da se poezija ne recitira – govori ili pjeva – samo na *prigodnim* skupovima, nego da se sve više čita individualno: kako je postupno knjiga zamjenjivala usmenu transmisiju, stvarala se sve veća mogućnost za pjesnika da se oslobodi odgovarajućih prigoda za koje ga je vezao njegov vlastiti status, mecenat ili sl. Početkom sedamnaestog stoljeća susrećemo u Njemačkoj kao naziv za *p. p.* termin *Wälder* (Šume), koji Martin Opic (Opitz, *Buch von der deutschen Poeterey*, 1624) posuduje od Kvintilijana (*Silvae*). U Francuskoj se najprije javlja termin *prolazna poezija* (*la poésie fugitive*, Marmontel, 1763; → **fugitivisti**). Njem. termin *Gelegenheitsgedicht* potvrđen je već prije Getea (npr. kod Lesinga). Gete uzdiže ovu vrstu poezije na nivo »prve i najautentičnije pjesničke vrste« (»die erste und echtste aller Dichtarten«), za razliku od preteča i predstavnika romantizma koji otvoreno potcenjuju *p. p.* I Hegel u svojoj *Estetici* govori o *p. p.*; osjećajući da je taj termin često neprimjeren i maglovit, dodaje: »proširujući značenje ovog termina, moglo bi ga se primijeniti na većinu pjesama; ali zadržavajući njegovo striktno značenje, valja ga primjenjivati samo na djela koja su nastala u vezi s nekim suvremenim događajem, a imaju dužnost da ga veličaju, slave, usijeku u pamćenje«. Početkom 19. st. u Francuskoj je sve učestaliji termin *poésie de circonstance*, vjerojatno također kalk prema njem. kao što je to slučaj i s rus. nazivom *stihovorenije na slučaj*, tal. *poesia d'occasione*, a možda i eng. *occasional verse*. U 19. st. termin *p. p.* postaje gotovo u svim književnostima manje ili više pejorativan.

Na nj se posebno okomljaju pojedini romantičari i larpurlaristi. Boderer žigose »proizvode mode i prigode«; Mallarmé ističe »potrebu da se poetizira u opoziciju s raznim prigodama«. Polemike oko *p. p.* nisu prestale do današnjeg dana. G. Gras ističe u jednom tekstu objavljenom šezdesetih godina: »Svaka dobra pjesma je prigodna pjesma i svaka loša pjesma je prigodna također; samo takozvane pjesme iz laboratorija imaju privilegij da budu u sredini«. Važno je napomenuti da se u Francuskoj termin *prigodna poezija* i *angažirana (angažovana) poezija (la poésie engagée)* često poistovećuju. Tako npr. G. Picon govori o »prigodnoj historijskoj poeziji (ili angažiranoj)«, dok A. Breton, osporavajući »poeziji pokreta otpora« svaku vrijednost zato što se je stavila »u službu« politike, upotrebljava za ovu »angažiranu poeziju« istu oznaku: »prigodno pjesništvo — nastalo za vrijeme rata — eruptivni je fenomen bez sutrašnjice«. *P. p.* mogu, prema izloženom, svrstati u tri kategorije: a) *p. p.* u užem smislu riječi (one koje prate kolektivne obrede, ceremonije i sl.); b) *p. p.* angažirane u političkom ili socijalnom smislu (→ **angažovana književnost, socijalna književnost, tendenciozna književnost**); c) *p. p.* u geteovskom smislu riječi: u ovim posljednjim »prigoda« se obično svodi na neki *subjektivni* ili *privatni* događaj koji zaokuplja i nadahnjuje pjesnika. Teško je uspostaviti bilo kakvu oštriju granicu ili hijerarhiju između ovih triju kategorija *p. p.*, isto tako kao što je teško razgraničiti tzv. prigodnu poeziju od poezije kao takve. Valja također istaći da svrstavanje pjesme u kategoriju *p. p.* ne predstavlja a priori njeno vrednovanje. U književnostima jugoslovenskih naroda, prigodno pjesništvo, posebno u obliku → **rodoljubive lirike**, → **himne**, → **koračnice**, → **budnice**, → **davorije** i sl., odigralo je, poglavito u vrijeme romantizma, stanovitu ulogu u mobilizaciji nacionalnih osjećaja ili borbi protiv tuđina. S obzirom na njegove brojne estetske nedostatke, u dvadesetom stoljeću mnogi pisci ga odbacuju ili mu se izruguju (Krleža, S. Vinaver, nadrealistički pokret u Beogradu). Period »socijalističkog realizma« obnovio je u izvesnoj mjeri interes za jednu vrstu angažirane *p. p.*: taj interes je znatno opao tokom pedesetih i šezdesetih godina, da bi se tek na trenutke ponovo probudio.

Lit.: C. Enders, »Deutsche Gelegenheitsgedicht bis zu Goethe«, *Germanisch-romanische Monatschrift*, 1909; P. Matvejevitč, *Pour une poétique de l'événement, La poésie de circonstance suivie de l'engagement et de l'événement*, 1979. P.M.

## PRIGODNICA → Prigodna pjesma

**PRIJAJEJE** (gr. Πριζαίει, lat. *priapeae*; od Πρίζπος — bog plodnosti i oplodnje, zaštitnik vrtova, polja i vinograda) — U rim. književnosti vrsta lascivnih erotskih pesama, epigramskog karaktera, posvećenih bogu Prijapu, koje su sastavljene u različitim metričkim oblicima. Prvobitno, *p.* su označavale izvorne natpise na statuama boga Prijapa, ili su nastajale kao oblik igre u dokolici razvratne aristokratije. Kasnije, kao umetnički pesnički žanr, *p.* su naročito negovali pesnici Avgustovog doba. Poznate su po istoimenoj zbirci u kojoj je sakupljeno 85 takvih pesama; jedna od njih pripisuje se Ovidiju, dve Tibulu, tri Vergiliju. Tu se nalaze i Katulove pesme (fragmenti 1 i 2), Horacijeva *p.* (iz *Satira*, I, 8) i čuveni Marcijalovi epigrami (16, 49. i 73. iz VII knj. i 40. iz VIII knj. njegovih *Epigrammaticon libri*). S.K.—Š.

## PRIKAZ → Recenzija

**PRIKAZANJE** (skazanje) → **Crkveno prikazanje**

**PRIMARNA LITERATURA** — Književni tekst (delo) koji se proučava, za razliku od kritičkih ili naučnih tekstova koji govore o delu (→ **sekundarna literatura**). St.P.

## PRIP(J)EV → Refren

**PRIPOVEDAČ** — 1. Pisac narativnih proznih dela — novela, romana i pripovetki; usmeni kazivač narodnih pripovetki. — 2. Lik koji izlazi radnju u celini: **ich-Form**, **er-Form**, → **stanovište**; glas koji povremeno objašnjava i tumači smisao zbivanja u nekom epskom delu, te na taj način određuje → **perspektivu** u kojoj nam se događaji predstavljaju (tzv. »sveznajući« *p.*; »skriveni« *p.*) ili omogućuje uvid u unutrašnji svet pojedinih junaka (→ **govor pripovedača**, → **doživljeni govor**). *P.* je, dakle, glas ili lik čijim posredstvom nam se predstavlja neka epska radnja, i to posredništvo je u najstarijim narativnim oblicima (bajci, epu, noveli, antičkom romanu, baroknom romanu) strogo određeno konvencijom i po pravilu dato u obliku perspektive prvog ili trećeg lica. U modernijim romanima, međutim, naročito kod Flobera i Džejmsa, to posredništvo postaje i samo predmet romanesknog oblikovanja, dobija oblik stanovišta jednog lika, ugla vida koji nije jednoznačan nego uslovan, sasvim jasno odvojen od autorove ličnosti. Iako

teoretski očigledna, ova distinkcija između dva osnovna tipa *p.* nije možda tako oštra kao što na prvi pogled izgleda: nosilac pripovedanja čak i u starijem realističkom romanu načelno je različit od pisca kao privatne ličnosti, budući da je usmeren ka onome što se pripoveda, te se u svakoj, pa i u »sveznajućoj« autorskoj naraciji, mora videti *p.* kao organski činilac celine dela, štaviše kao činilac čija je pojava, već u *Don Kihotu*, odredila prirodu romana kao vrste (V. Kajzer: roman je slikanje »sveta u duši jednog fiktivnog pripovedača«), a čije gubljenje u modernom → **romanu toka svesti** može da se shvati kao kriza romana. Pored uočavanja konstruktivne funkcije različitih stavova *p.* – od tzv. epske distanciranosti do unutrašnje identifikacije sa ograničenim vidokrugom junaka, od istaknutog *p.*, čija subjektivnost i čudljivo narušavanje iluzije postaju princip pripovedanja, do potpunog ograničavanja na bezlično registrovanje opažanog ili pretapanja naracije u → **nautrašnji monolog** ili → **doživljeni govor**, od važnosti je i uočavanje odstojanja između značenja koje u delo unosi *p.* i značenja celokupne strukture, prema čemu se može govoriti o manje ili više pouzdanom *p.* Osnova tematskog bogatstva i sugestivnosti proznog umetničkog dela najčešće i proističe iz složenog odnosa ovih dveju ravni značenja, budući da i autoru najbliži »sveznajući« *p.* starije proze, poznajući privremenu identifikaciju sa likovima od kojih se u stvari razlikuje, poznaje i dvostruku perspektivu i ironičan kontekst, dok se i u velikim romanima 19. i 20. v. gledište fiktivnog ili autorskog *p.*, čije se stanovište, mada neutralno i fikcijom neobuhvaćeno, oblikuje u intenzivno prisutan lirski glas (npr., u *Seobama* M. Crnjanskog), koji u sebe sabira sve leksičke i smislaone nosivosti fiktivnih likova i događaja.

Lit.: W. Kayser, »Tko pripovijeda roman«, *Umjetnost riječi*, 1957; D. Faulstich, *Die literarische Erzähltechnik*, 1963; W. Lockemann, »Zum Lage der Erzählforschung«, *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, N. F. 1965, 15, 1; R. Brinkmann, *Wirklichkeit und Illusion*, 1966<sup>2</sup>; F. K. Stanzel, *Theorie des Erzählens*, 1979. Ij.J. – S.K.

## PRIPOVEDANJE → Naracija

**PRIPOVEDANJE U PRVOM LICU** (nem. *Ich-Form* – oblik prvog lica; takođe, *Ich-Erzählung* – pripovedanje u prvom licu) – Jedan od najstarijih oblika pripovedanja, korišćen već u epu (Odisejevo pričanje) i antičkom romanu (Apulej, Petronije), gde su nagoveštene i prednosti i ograničenja sužavanja

obuhvatne perspektive epskog kazivača na ograničeni vidokrug nekog od lica iz priče. *I. f.* podrazumeva povlačenje autorskog »ja« iza → **pripovedača** obuhvaćenog i određenog fiktivnim svetom, bilo kao nosioca radnje koji autobiografski priča svoju istoriju, ili kao manje-više upletenog učesnika-izveštača, ili samo kao posmatrača-hroničara. Ovaj oblik pruža prirodne okvire i motivaciju načina pripovedanja i pojačava utisak prisnosti, ili verovatnosti u slikanju fantastičnih zbivanja, ali ograničava pokretljivost pripovedačke perspektive. Uvođenje pripovedača koji preuzima odgovornost za čitavu proznu konstrukciju – budući da je često veoma složeno ne samo zato što je subjekat pripovedanja istovremeno i predmet, i »ja« i »on«, nego i zato što se priča često gradi iz višestruke perspektive nekoliko narativnih »ja«, koji jedan o drugom izveštavaju, – posebno ističe problem → **vremena u pripovedanju**. U *i. f.* pripovedanje se najčešće izvodi iz utvrđenog položaja čija se udaljenost od vremena opisanih zbivanja skraćuje od memoarskog posmatranja minulog doba do hroničarskog, dnevničkog ili epistolarnog opažanja događaja bliskih vremenu zapisivanja. U modernom romanu često se spajaju različite vrste, pa se pripovedanje iz perspektive sećanja izvodi povremeno i kao neposredno praćenje zbivanja čiji se ishod ne poznaje, a pripovedač sa manje-više razvijenom osetljivošću i sposobnošću opažanja (od priprostog junaka-naratora *Kad su cvetale tivke* D. Mihailovića do meditativnog pripovedača u *Hodočašću* B. Pekića i *Memoarima Pere Bogalja* S. Selenića), postaje osnovni činilac složenog značenja dela. Posebne probleme u modernom romanu u prvom licu predstavljaju tipovi pripovedača zamišljenih kao izuzetne, nekad i neverovatne sudbine, ali i sa izuzetnom moći poetski ubedljivog viđenja sveta, iza kojeg se nužno opaža i sam autor (*Miris, zlato i tamjan* Sl. Novaka, *Hercog* S. Beloua), ili, opet, takvih, kod kojih pisac, zadržavši sopstveno ime, i svoju prošlu sudbinu i čitavu memoarsku građu preuđešava prema umetničkim zakonima, prema potrebnama »priče o prošlom« (*Kod Hiperborejaca* M. Crnjanskog).

Lit.: B. Romberg, *Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel*, 1962; K. Pestalozzi, *Die Entstehung des lyrischen Ich*, 1970; R. R. Wuthenow, *Das erinnerte Ich*, 1974; M. Glowinski, *On the First Person Novel*, 1977. Ij.J.

**PRIPOVEDANJE U TREĆEM LICU** (nem. *Er-Form* – oblik trećeg lica) – Osnovni i

tradicionalni oblik epskog pripovedanja u kojem se određeni umetnički svet predstavlja iz perspektive pisca ili nekog drugog lica kao sveznajućeg ili skrivenog pripovedača, a ne iz perspektive prvog lica (→ **perspektiva; ich-Form**). Piščevo sveobuhvatno poznavanje i tumačenje sveta koji se predstavlja u ovakvoj perspektivi, njegova prisutnost svuda i na svakom mestu, nije u ovim oblicima motivisana ni obrazložena. Obično se perspektiva sveznajućeg pripovedača smatra tradicionalnim i osnovnim oblikom *e. f.*; dok se perspektiva skrivenog pripovedača smatra modernijim oblikom *e. f.*, koji dobija veliki značaj u romanu, naročito posle G. Flobera i H. Džejmsa. Ovakvo pripovedanje se ograničava bilo na praćenje samo onoga što se, kao objektivom pokretne kamere, može spolja zapaziti, bilo na formalno objektivno saopštavanje samo onoga što je neki od likova mogao videti i znati, i to iskazano u vidu njegovog doživljavanja (→ **doživljeni govor**). Međutim, još je Aristotel hvalio Homera što tako retko govori o događajima svojim glasom; što ih ne predstavlja, dakle, iz perspektive sveznajućeg nego iz perspektive skrivenog pripovedača. → **Spoljašnja forma; → doživljeni govor, → novi roman, → roman.**

Lit.: → **Perspektiva; → stanovište.** Lj.J.—S.K.

**PRIPOVEDNA PESMA** — Tematikom i emocionalnošću veoma je bliska → **narodnoj lirskoj pesmi**, a spoljašnjim oblikom i kompozicijom srodna je epskoj. Pri klasifikaciji naših narodnih pesama (Predgovor, *Narodne srpske pjesme*, I, 1824) V. Karadžić uočava pesme koje stoje »na medii« između ženskih i junačkih, ali ih ne izdvaja, već one po tematici baladične i novelističke stavlja uz lirske, a pesme po sadržaju bliske legendi i bajci stavlja uz epske pesme. Kasnija beleženja, osobito u Hrvatskoj, Sloveniji, Bosni i naročito po Primorju donose veliki broj ovakvih pesama (*Hrvatske narodne pjesme*, V, VI, X). T. Maretić izdvaja kao veliku grupu naših epskih pesama *pričalice*. N. Andrić razlikuje među »polumuškim« pesmama → **balade** i → **romanse**, a imenom *pričalice* naziva pesme »koje *pričaju* i opisuju 'ženski' događaj bez tragičnog i tužnog završetka, ... a svojim osnovnim karakterom nikako ne spadaju među junačke.« M. Braun ih smatra stranim epici, a V. Prop znakom propadanja epike. V. Latković deli *p. p.* na: religiozno-moralističke legende, bajke u stihovima, baladične i novelističke pesme. U prvim dvema grupama uočljiva je veća srodnost sa junačkom epskom

pesmom, o čemu svedoči i njihovo pevanje uz gusle. Baladične i novelističke *p. p.* su bliže lirskoj poeziji, i već V. Karadžić ističe da se ne pevaju uz gusle, no samo *kazuju*. Najčešće ih kazuju starije žene (N. Andrić). Neke od *p. p.* su kratke i približuju se lir. narodnoj pesmi. Tematika legendi i bajki u stihovima je mahom internacionalna dok su baladične i novelističke pesme tematski bliže lirskim narodnim pesmama, ljubavnim i porodičnim.

Lit.: T. Maretić, *Naša narodna epika*, 1909; *Hrvatske narodne pjesme*, V, VI, uredio N. Andrić 1909, 1914; B. Ларковић, *Народна књижевност I; Народне епске pjesme*, II, priredila M. Bošković-Stulli, 1964; L. Lämmert, *Bauformen des Erzählens*, 1964<sup>2</sup>; R. Brinkmann, *Wirklichkeit und Illusion*, 1966<sup>2</sup>. R.P.

**PRIPOVEST** — Po obimu i tematskom zahvatu prozne epske forme obično se dele na novele, pripovetke, pripovesti i romane. *P.* je dakle prelazni oblik između srednje i velike epske forme, između → **pripovetke** i → **romana** i ponajbliže bi se mogla odrediti kao mali roman. Klasični primeri *p.* su Puškinova *Kapetanova kći* i Gogoljev *Taras Buljba* — oba dela s gradom neposredno ili preko narodnih priča preuzetom iz istorije. Podrazumevajući da je ovo osnovno obeležje *p.* S. M. Ljubiša je neke svoje pripovetke (»Skočedevojka«, »Prokleti kam«), s motivima preuzetim iz narodnih priča, i gradom koja spaja istoriju i legendu, nazvao *p.* U hrv. književnosti klasični primeri *p.* su Šenoine razvijene pripovetke sa više ličnosti i epizoda, podeljene u poglavlja, naglašeno pripovednog karaktera, kao što su »Prosjak Luka«, »Prijan Lovro« i dr. Mnogi naši pisci 19. v. su negovali i poseban oblik *p.* u stihovima, tzv. → **pesničku pripovest**. U sovjetskoj teoriji književnosti kao posebna vrsta *p.* s naglašenom verodostojnošću i istorijskim obeležjima izdvaja se → **povest**, termin koji je i u našoj književnosti bio u upotrebi posle drugog svetskog rata. U najširem smislu *p.* ponekad označava → **fabulu**, ili → **pripovedanje** uopšte, a u novije vreme A. Flaker predlaže razgraničenje po kojem bi termin *p.* obuhvatio sve prozne epske oblike između novele i romana, tj. i pripovetku. *P.* može da označava, dakle, priču ili pripovedanje uopšte, naročito priču s istorijskim ili istorijsko-legendarnim motivom, i najčešće delo koje takvu priču razvija potpunije i razudenije nego što je u pripovesti obično slučaj, ne dosežući, međutim, razmere romana.

Lit.: A. Šenoa, »O poetici«, *Sabrana djela*, knj. IX, 1931—34; V. Jagić, *Rasprave, članci i sjećanja*,

1963; A. Flaker. »Novela i roman«. *Uvod u književnost*, 1969<sup>2</sup>. Z.L. – S.K.

**PRIPOVETKA** — Srednja prozna pripovjedna forma koju je zbog difluentnih strukturnih osobitosti dosta teško definirati. Obično se uzima da je to književni oblik koji po svojim karakteristikama stoji između → **narodne p.** s jedne te → **novela** i → **romana** s druge strane. Radnja *p.* je zasnovana pretežno na nekom događaju, u njoj nastupa više likova, ali je piščeva pažnja usredotočena na jednoga ili na dva. Unutrašnjost se likova najčešće ne produbljuje, ambijentiranje radnje, u usporedbi s novelom ili romanom, neznatno je; sve je pretežno podređeno → **fabuli**. Pripovijedanje teče umjereno i jednostavno; građa je crpljena iz različitih izvora. Jedan od primarnih izvora u tom pogledu bila je usmena predaja (narodna anegdota, legenda, bajka) ili priče što ih je autor čuo od starijih osoba. Drugi je inspirativni poticaj za *p.* povijesni događaj ili dokument (A. S. Puškin, *Kapetanova kći*, → **pripovest**). U određeno doba *p.* je aktualizirala starogr. i lat. mitologiju i djela antiknih književnosti. Novije je vrijeme građu nalazilo u novinskim izvještajima, a najčešće u doživljavanjima autora samog, koji je kao društveno biće neprestano suočen sa životnom zbiljom. *P.* je po svojoj prirodi izraziti tip tzv. fabulativne proze, koja od pisca zahtijeva odgovarajuću vještinu pripovijedanja. Vanjski oblik *p.* ili je uokvirena ili kronikalna tehnika (→ **priča s okvirom**, **hroničarsko pripovijedanje**). Uokvirena *p.* spada u prvobitnu situaciju umjetnosti pripovijedanja. Riječ je o pripovjedaču kojemu autor zbog veće autentičnosti »povjerava« pripovijedanje. Pripovjedač može ispričati više *p.* kao što je to slučaj sa Šeherezadom u *Tisuću i jednoj noći*, ili je samo jedna *p.* uokvirena, za što je školski primjer »Prijan Lovro« hrv. pisca A. Šenoe. Okvir toga tipa bio je omiljen u evropskoj književnosti realizma (T. Štorm u Njemačkoj, I. S. Turgenjev u Rusiji, a preko njih dvojice prodro je i u slavenske književnosti). Kronikalna *p.* po svojem sadržaju uglavnom je povijesnoga karaktera. Oslanja se na fingiranoga kronista (→ **hronika**) koji izvještava o nekom zbiljanju što proizlazi iz određenoga dokumenta. Za pojačanje kronikalno-povijesne autentičnosti služi se i jezičkim osobitostima koje je u tom pogledu otuđuju od suvremenosti i ambijentiraju u željeno razdoblje (npr. → **arhaizmi**). Pitanje je fabulativne građe i tehnike usko vezano za vremensku perspektivu pripovijedanja. Kronološka je

postupnost u *p.* rijetka; vrijeme koje zahvaća radnja obično je kraćeg trajanja. Čitalac iz usputnih napomena ili s pomoću ubačenog poglavlja saznaje za ono što se eventualno ranije zbililo, dok ga → **rasplet** ili → **epilog** informira o razrješenju postavljenih protivurječnosti. U vezi s događajima koji su se zbili prije početka *p.*, a za koje pisac smatra da ih treba saopštiti čitaocu, važno je istaći misao njem. teoretičara Ž. Paula. Prema njemu pripovjedač svoje likove treba da prikaže u njihovoj zreloj dobi i, ukoliko to treba, kasnijim umecima da iznese detalje djetinjstva i mladosti (→ **predpripovest**). Tu su preporuku slijedile sve književnosti, naročito u realizmu. U karakterizaciji likova manje se koristi psihološko produblivanje, ali je česta njihova karakterizacija po govoru. Isticanjem → **lokalne boje** koristio se, opet, naročito realizam i time dobijao na umjetničkoj autentičnosti. Na razini odnosa pripovjedač – gledašte (→ **tačka gledišta**) *p.* se koristi svim mogućnostima: autorskim pripovijedanjem (**ich-Form**), objektivnim pripovijedanjem (**er-Form**), pripovijedanjem u prvom licu i lirskim digresijama (→ **perspektiva**). Zadnje se dvije mogućnosti pojavljuju u *p.* 20. st., koja je prihvatila iz drugih proznih vrsta i tehniku → **retrospektive**, → **introspekcije**, → **unutrašnjeg monologa** i → **toka svesti**. *P.* je razvila mnogo tipova, među kojima su najznačajniji: 1. Seoska *p.* dijelila se već od početka na čistu realističku mogućnost (J. Goethe) i sentimentalno idealiziranje seoskoga života (B. Auerbach). Te se dvije mogućnosti isprepleću i u srp., slov. i hrv. književnosti realizma. Na kraju 19. st. seoska se *p.* pretvorila u domovinsko pripovijedanje, dok su u 20. st. u nju prodrli neumjetnički sastojci, koji su je približili političkoj propagandi. U književnosti hrv. i srp. razvila se tzv. »hajdučko-turska« *p.* sa građom iz bojeva s Turcima. Ta je *p.* građena na zanimljivoj fabuli, u kojoj se pojavljuju nečuveni događaji i likovi neobičnih svojstava. 2. Društvena i psihološka *p.* najčešći je vid umjetničkog pripovijedanja. 3. *P.* koja se koristi duhovima i sablastima književno je manje značajna. 4. Povijesna *p.* je naročito u romantizmu imala jasno izražen profil. Prema unutrašnjim osobitostima mogla je biti povijesna u pravom smislu riječi, ali je povijest češće služila kao metafora za aktualnu društveno-političku sadašnjost. 5. Jako je razgranata i *p.* za omladinu (→ **omladinska književnost**). 6. Najzad, poseban je vid *p.* tzv. *short story* (→ **kratka priča**), koja je iz Amerike prešla u Evropu.

Lit.: K. Friedemann, *Die Rolle des Erzählers in der Epik*, 1910; V. Šklovski, *Teorija proze*, 1925; R. Petsch, *Wesen und Formen der Erzählkunst*, 1934; J. Müller, «Novelle und Erzählung», *Études Germaniques*, 1961, 16; D. Faulstich, *Die literarische Erzähltechnik*, 1963; E. Lämmert, *Bauformen des Erzählens*, 1964<sup>2</sup>; J. Pfeiffer, *Was haben wir an einer Erzählung?*, 1965; H. Mayer, *Das Zitat in der Erzählkunst*, 1967<sup>2</sup>. J.P.

**PRIRUČNIK** — 1. Skup najvažnijeg materijala iz neke naučne ili umetničke oblasti, sabranog na jednom mestu radi lakšeg i bližeg informisanja. — 2. Svaka knjiga koja udžbenički sistematski izlaže celinu neke naučne discipline. S.I.P.

**PRISTUPI KNJIŽEVNOM DELU** — Sistemi manje ili više određenih pretpostavki o najcelishodnijim načinima i sredstvima pomoću kojih se mogu rasvetljavati pojedine komponente i aspekti književnog dela, ili njegovo celovito značenje, vrednost i smisao. S obzirom na raznolikost književnih dela, kao i s obzirom na različite mogućnosti određivanja svrhe i prirode književnog izraza, njegovog smisla i vrednosti, broj mogućnih pristupa književnim delima je praktično neograničen. Ipak, i metodološki, i istorijski, moguće je razlikovati — iako ponekad teško razgraničavati — dve osnovne vrste pristupa književnom delu: *naučne* i *stvaralačke*. Naučni pristupi — od Aristotela preko pisaca srednjovekovnih i renesansnih retorika i poetika do novijih istoričara i teoretičara književnosti — pretežno se zasnivaju na načelu da različite komponente i svojstva književnih dela treba sistematski i egzaktno proučavati i razvrstavati, a sudove o književnoj vrednosti i značenju istorijski i spekulativno što je moguće više objektivirati. Naučni pristupi zasnivaju se obično na jednom ili na kombinaciji dva ili više od sledećih metoda: → **biografskog**, → **ejdografskog**, → **fenomenološkog**, → **filološkog**, → **filosofskog**, → **genetičkog**, → **interpretativnog**, → **istorijskog**, → **komparativnog**, → **ontološkog**, → **pozitivističkog**, → **psihološkog**, → **psihološkog**, → **semantičkog**, → **stilističkog**, → **strukturalističkog**. — Stvaralački pristupi — od Horacija, preko Draždena, Boaloe i Popa do Getea, Eliota i Mana, a kod nas Matoša, Ujevića, Andrića, Krleže i drugih — zasnivaju se uglavnom na pretpostavci da lični doživljaj, sud i utisak o nekom delu, ili vlastita zamisao prirode i mogućnosti umetničkog stvaranja predstavljaju najplodnije i najcelishodnije područje u razmatranju umetnosti reči. Stvaralački p. k.

d. mogu da se koriste delimično i uvidima u rezultate bilo kojeg od naučnih metoda; ali suštinske razlike između ove dve vrste pristupa ogledaju se kako u polaznim pretpostavkama i ciljevima, tako i u izražajnim sredstvima. Dok se naučni p. k. d. konstituišu u obliku diskurzivnog izlaganja, stvaralački se koriste najraznovrsnijim stilskim i kompozicionim sredstvima umetničke proze i poezije, katkad i dramskim dijalogom, a mogu se pojavljivati i kao sastavni deo nekog romana, poeme ili neke druge imaginativne književne tvorevine.

Lit.: R. Velek, O. Voren, *Teorija književnosti*, 1965 (prev.); M. Đurčinov, N. Koljević, N. Kovač, T. Kulenović, Z. Lešić, N. Petković, *Moderna tumačenja književnosti*, 1981; V. Žmegač, Z. Škreb, *Zur Kritik literaturwissenschaftlicher Methodologie*, 1973; D. Kimpel, B. Pinkerneil, *Methodische Praxis der Literaturwissenschaft*, 1975; → **književna kritika**, → **književne teorije**, → **književno-stilske tipologije**. S.K.

**PRIVATNO IZDANJE** (lat. *privatus* — neslužben, ličan) — Delo koje nije štampano niti objavljeno u nekoj izdavačkoj kući, već ga autor štampa o svom trošku (autorovo izdanje), obično u manjem broju primeraka. S.I.P.

**PRIZOR** → **Scena**

**PRO ET CONTRA**, lat. (za i protiv) — Rasprava u kojoj se iznose razlozi za i protiv (→ **kontroverzija**); omiljena retorska vežba, napadanje i odbrana iste stvari u okviru poznatih tema (→ **egzempel**). Kao forma preuzeta od sofista javlja se kod Euripida, a o njenoj popularnosti govori i to što je već mnogi antički pisci parodiraju (Lukijan, Petronije): razrađena → **parodija** takve rasprave nalazi se u Rablea (Panurgijeva rasprava o koristi žendibe), u Šekspirovim komedijama i dr. U novije vreme, p. e. c. dobija pozitivno značenje, kao sinonim za objektivno iznošenje argumenata.

Lit.: М. Будимир — М. Флашар, *Преглед римске књижевности*, 1963. S.S.

**PROBABILIZAM** → **Kibernetika**

**PRODESSE ET DELECTARE**, lat. — Citat iz *Poslanice Pizonima* rimskog pesnika Horacija (1. v. pre n.e.). Ceo stih glasi: »*aut prodesse volunt aut delectare, poetae, aut simul et iucunda et idonea dicere vitae*«, — što znači: »Pesnici ili hoće da koriste ili da zabave, ili da istovremeno kažu ono što je za život i prijatno i korisno«. To je u stvari osnovni princip Horacijsve poetike, čiji je uzor Neoptolem iz Pariona, književni teoretičar s kraja 3. v. pre



n.e. Drugim rečima, poezija ima i etičke ciljeve, a ne pruža samo uživanje čitaocima. Taj Horacijev stav je izraz heteronomnog, moralističkog i hedonističkog, shvatanja umetnosti.

Lit.: O. Immisch, *Horaz' Epistel über die Dichtkunst*, 1932. K.M.G.

**PRODRONUS** → **Predgovor**

**PROEMIJ** (gr. προοίμιον, lat. *exordium* — uvod) — 1. Prvobitno, naziv za homerske himne koje su rapsodi pevali kao uvod junačkim pesmama. Kasnije, u epskoj poeziji, kraći uvod, u kojem pesnik u glavnim crtama opisuje predmet svog dela, junaka i radnju. Npr.: »Bojeve pjevam i onog junaka, što prvi je došao / Od kraja Trojanskih, gonjen sudbinom u Italsku zemlju...« (*Eneida*, I, 1–2). Na ovaj način, pesnik neposredno uvodi čitaoca u središte zbivanja i omogućava mu da već u početku nasluti tok radnje i njen ishod, čime se naglašava jedinstvo radnje (→ **in medias res**, → **ekspozicija**). P. nalazimo u *Ilijadi*, *Odiseji* i *Eneidi*, a kasnije u renesansnoj epici. — 2. Termin antičke → **retorike** za prvi, uvodni deo → **besede**, kojim se slušalac priprema za slušanje ostalih delova govora.

M.Di.

**PROFESORSKI ROMAN** — Naziv za posebnu vrstu romana u nem. književnosti 19. v. čiji su autori profesori kulturne istorije, etnologije i sl. Prikazivanje života i običaja u prošlosti povezano je u celinu kakvom izmisljenom i najčešće fantastičnom fabulom. Po svojoj problematici *p. r.* je blizak → **istorijskom romanu**, a njegova umetnička vrednost uglavnom mala. Kod Nemaca su imali uspeha G. Ebers (*Eine ägyptische Königstochter*, *Egipatska princeza*, 1866), F. Dan (*Ein Kampf um Rom*, *Borba za Rim*, 1876), H. Ril, G. Frajtag. U srp. književnosti ovoj vrsti bi pripadao *Kaluder i hajduk* (1912) S. Novakovića.

Lit.: → **Roman**.

M.Đ.

**PROGRAM, KNJIŽEVNI**. — Književni → **manifest** kojim pisci pripadnici jednog književnog → **pokreta** ili → **škole** izlažu svoja teorijska načela i svoje umetničke postupke. Svoje *k. p.* vatreno su iznosili i zastupali **romantičari** u borbi protiv **klasicista**, kao i niz pisaca modernih pravaca 20. v. (→ **avangarda**) u sukobu sa prethodnim pravcima. D.Ž.

**PROKATALEPSA** (gr. προκατάληψις — prethodno uzimanje, predupredivanje, lat. *anticipatio*) — Termin antičke → **retorike** za →

**stilsku figuru** kojom se unapred pobijaju mogući prigovori protivnika. Bila je omiljena u doba Demostena i poznorimskih govornika iz vremena Kvintilijana. M.Di.

**PROKELEUSMATIK** → **Stope**

**PROKIMEN** (gr. προκειμενος) — Biblijski stih koji se peva pred čitanje Svetog pisma prema određenoj melodijskoj formuli (→ **glas**) i u okviru određenog liturgijskog čina, a tematski se odnosi na → **parimije** ili → **začelo** koje se ima čitati.

Lit.: L. Mirković, *Pravosl. liturgika*, I, 1965, 238–239. D.B.

**PROKLETI PESNICI** (fr. poètes maudits) — Verlenov kritički esej (1884), posvećen trojici jedva poznatih pjesnika u to vrijeme: T. Korbijer, Rembo i Malarme. God. 1888. esej je dopunjen novim imenima Marceline Debord-Valmora (Desbordes-Valmore), Lil-Adama i Póvr-Leljana (Pauvre Lélian — anagram od Paul Verlaine). Verlenov je cilj bio da skrene pažnju na nove pjesničke vrijednosti i novu generaciju pjesnika koja se afirmisala sa Bodlerom: kod Korbijera ističe nov poetski drhtaj i nov duhovni nemir, kod Remboa živost i snagu poetskih slika i »besmrtno kraljevstvo duha«, kod Malarmea savršeno majstorstvo stiha i čežnju da uz pomoć novog pjesničkog jezika dokuči i izrazi samu suštinu stvari. S druge strane, »prokleti pjesnici« su simbol duboke i vječne podvojenosti između poezije i publike, između utilitarnih shvatanja društva i pravih umjetničkih vrijednosti, između »vječno proklete rase i onih koji raspolazu zemaljskom moći«. Ovu romantičarsku ideju »ponora« koji razdvaja svijet pjesničke imaginacije i svijet realnih društvenih odnosa (Vinji i Bodler) nalazimo i u našoj književnosti: među »proklete pjesnike« možemo ubrojiti S. Pandurovića i V. Petrovića-Disa. N.Ko.

**PROKLITIKA** (gr. προκλητικός — prignut, nagnut unapred) — Reč bez sopstvenog naglasaka (obično predlog, sveza ili partikula *ne*) koja se prisljanja uz sledeću naglašenu reč, obrazujući s njom → **akcenatkn celinu**. U sh., posebno u nekim govorima, ali sve ređe u književnom jeziku, naglasak sa sledeće reči prenosi se na *p.* — uz izvesna ograničenja u pogledu vrste *p.*, dužine sledeće reči i prirode njenog naglasaka; upor., *nā* mōre prema *na* mōre, *bez* mene prema *bez* mēne, *i* mi prema *i* mī. Supr. → **enklitika**... R.B.

**PROLEGOMENA** (gr. προλεγόμενα – »ono što je rečeno unapred, na početku«) → **Uvod**, → **predgovor** većem delu, prethodne napomene, obično nekom naučnom delu ili filozofskoj disciplini (npr. A. Volf, *Prolegomena ad Homerum* – »P. za Homera« ili I. Kant, *Prolegomena zu einer jeden künftigen Metaphysik* – »P. za svaku buduću metafiziku«). K.M.G

**PROLEPSA** (gr. πρόληψις – predupređivanje, lat. *anticipatio*) – 1. Anticipacija subjekta sporedne rečenice u prethodnoj, glavnoj rečenici: »Već te vidim da si dobar junak«. – 2. Oblik prohronizma (→ **anahronizam**): opisivanje pojava koje tek treba da se dogode kao da su se već dogodile. Ovakvo anticipiranje postiže se pomoću atributa: »Te uzima čašu molitvenu, / sakovanu od suvoga zlata, / što je ona od oca dobila, / punu rujna natočila vina, ...« (»Dioba Jakšića«, 55). – 3. → **Prokatalepsa**. M.Di.

### PROLETERSKA KNJIŽEVNOST → Radnička književnost

**PROLETKULT** (kratica, Пролетарские культурно-просветительные организации – Proleterske kulturno-prosvjetne organizacije) – Općekulturni masovni pokret u Rusiji (1917–1922), s mnogim organizacijama u industrijskim središtima, kazalištima i »studijima«, u kojima su radnici-amateri dobivali književna znanja i izdavali niz glasila. Djelatnost *p.* imala se temeljiti na izgrađivanju samostalne proleterske duhovne kulture, kritičkom (sve do poricanja) odnosu prema kulturnoj baštini, s ciljem »organizacije svijesti« (A. Bogdanov) radničke klase. U književnoj praksi »proletkultovci« njegovali su poeziju s tematikom industrijskoga rada i svjetske revolucije, s kolektivnim lirskim subjektom, ali na temelju tradicionalne (romantičarske i simbolističke) poetike. Već 1920. kritizirao je Ljenjin pokušaje rukovodstva *p.* da stvore samostalnu, nezavisnu od partije, kulturnu organizaciju, kao i njihov negativan odnos prema kulturnoj baštini. Uskoro su se organizacije počele raspadati, ali je ideja »proleterske kulture« uskoro oživjela u novim oblicima (→ **RAP**, → **radnička književnost**).

Lit.: A. Богданов, *О пролетарской культуре*, 1924; *Литературные манифесты*, 1929; V. Ljenjin, *О книжности*, 1949 (prev.); *Sovjetska književnost 1917–1932*, 1967; S. Lukič, *Ruska književnost u socijalizmu*, 1971; П. Выходцев, *История русской советской литературы*, 1979<sup>1</sup> A.F.

**PROLOG** (gr. πρόλογος) – 1. U staroj gr. tragediji prvi deo radnje pre prve horske pesme – 2. U drami *p.* je početna scena drame, koja čini poseban uvod u radnju, odnosno govor, obično u stihovima, koji jedan ili više glumaca upućuju publici pre početka radnje. *P.* nije neophodan deo drame, a kada postoji, može biti dvojak: u nekim slučajevima tesno je povezan sa strukturom drame ili je njen sastavni deo, a u drugom nema skoro nikakve veze sa radnjom kojoj prethodi i čini autonomnu celinu. Pojavio se prvo u antičkoj drami kao uvodni monolog kojim su publici pružena obaveštenja o radnji koja će uslediti. Drama srednjeg veka nije imala *p.* kao takav, ali je pri izvođenjima najčešće postojao neko ko je upoznavao publiku sa onim što se prikazuje. U renesansnoj drami *p.* je doživio procvat da bi zatim postepeno nestao. Sa razvojem realizma i naturalizma *p.* je sasvim iščezao iz drame. Izuzetak je nemačko pozorište u kome je, zbog oživljavanja epske i fantastične drame (B. Brecht, F. Vedekind), *p.* opet dobio svoje mesto u drami. – 3. Glumac koji govori *p.*: može biti učesnik radnje ili posebno lice. – 4. Vizantijsko-slovenski zbornik hagiografskog sastava, sa opširnim ili sa kraćim žitijima svetaca, bez stihova ispred žitija (*P.* starije redakcije) ili sa stihovima (*P.* stihovni, mlađe redakcije). Nastao je iz vizantijskog minologija, odn. → **simaksara**.

Lit.: V. Mošin, »Slavenska redakcija Prologa Konstantina Mokisijskoga«, *Zbornik Historijskog instituta JAZU 2* (1959); M.Fr. – D.B.

### PROLOŠKO ŽITJE → Žitija

**PRONUNCIJACIJA** (lat. *pronuntiatio* – izgovor, usmeno izlaganje besede). – Način izgovora je važan činilac u besedničkoj umetnosti: »Nijedan dokaz nije sam po sebi toliko čvrst da neće na snazi izgubiti ukoliko ne bude potpomognut uverljivim glasom govornika« (Kvintilijan). Način izgovora se podešava prema sadržini besede i utisku koji govornik želi da izazove kod slušalaca. Da se postigne pravilan izgovor, potrebna su, pored prirodnog dara, naročita vežbanja za obrazovanje glasa. Retorika je sadržala pravila kojih se govornik morao držati da bi postigao pravilan izgovor. Ta pravila su se ticala: izgovaranja glasova (artikulacija), izgovaranja reči i rečenica (dikcija), usaglašavanja glasa sa sadržinom govora (modulacija). Govornik mora da izbegne monotoniju, da svojim rečima da živost i boju. Zavisno od toga šta izlaže, njegov glas se čas penje, čas spušta, čas

ubrzava, čas usporava. Penjanje (arsis) i spuštanje (tesis) kao i ubrzavanje i usporavanje govorničkog tempa omogućavaju da se izbegne monotonija i postigne modulacija govora. Govornik posebno naglašava reči koje su nosilac misli (logičko naglašavanje) kao i reči koje imaju posebnu ulogu u izazivanju osećanja kod slušalaca (patetično naglašavanje). Primenom pravila *p.* postiže se određeni retorski ritam.

J.D.

**PROOJMION** (gr. προοίμιον – uvod) → **Proemij.**

**PROPEMTIKON** (gr. προπέμνω – napred slati, otpustiti) – U antičkoj književnosti, oprostajna pesma koja se na rastanku posvećuje nekom dragom biću koje odlazi na put. Iskazivanje blagoslova i dobrih želja je opšte mesto u ovoj vrsti poezije. U stgr. poeziji *p.* su pisali Sapfa, Teokrit, Kalimah, Pertenije, a u lat. Tibul, Propercije, Ovidije, Stacije, Horacije i Vergilije. U književnosti → **renesanse** i → **baroka** javljaju se pesme pisane po uzoru na antičke *p.*

Lit.: F. Jäger, *Das antike Propemtikon*. 1913. S.K–Š.

**PROPORCIJA** (lat. *proportio* – omjer) – Srazmjera, razmjer; odnos dijelova među sobom, jednakost dvaju odnosa; sklad. 1. U likovnim umjetnostima *p.* je omjer između pojedinih dijelova cjeline ili odnos jednog dijela prema cjelini. Omjeri »dobro proporcionalnanog« lika općenito odgovaraju omjerima u stvarnosti. U antičkoj skulpturi bio je utvrđen kanon idealnih *p.* ljudskog tijela (Poliktet), a postavka da je »čovjek mjerilo svih stvari« (Protagora) određivala je *p.* i u arhitekturi. U renesansi se i u slikarstvu i u arhitekturi formirao poseban pojam idealne *p.*, koji se zasnivao na principu odnosa između pojedinih dijelova ljudskog tijela. I u savremenoj umjetnosti javlja se težnja za poštivanjem prirodnih *p.* (Korbizije). – 2. U klasičnoj estetici *p.* se javlja kao jedno od bitnih obilježja ljepote. »Mjera i proporcija se svugdje poistovećuju sa ljepotom« (Platon). Za Aristotela prvi uslov mimetičke umjetnosti je proporcionalno kombinovanje dijelova u cjelini, po kojem se umjetničko djelo razlikuje od stvarnosti, a »lijepo od onog što nije lijepo«. Sirovi materijal umjetnosti (boje u slikarstvu, note u muzici, riječi u poeziji, primjeri stradanja i promjenjivosti ljudske sreće u tragediji, misli i osjećanja u svim oblicima književnosti) organizuju se u umjetničko djelo kad ljudski duh kombinuje te

elemente u izvjesnim *p.* I srednjov. estetika (sv. Augustin, Toma Akvinski) definisala je ljepotu kao »proporciju dijelova«, u kojoj se očituje božansko i prepoznaje ljepota. U renesansnoj umjetnosti (Direr) *p.* se tražila ne samo unutar djela već i u duhovnoj vezi između djela i njegovog posmatrača. U 17. v. Dekart je tvrdio da se ljepota ostvaruje u *p.* između estetskog podstreka koji dolazi od djela i reagovanja na taj podstreka. Tako se *p.* ne traži samo unutar okvira djela već i između djela i onoga koji ga doživljava. Od 19. v. smanjuje se interes za *p.* kao bitan estetski kvalitet i naglašava se samo njen tehnički značaj u oblikovanju djela.

Lit.: Gilbert i Kun, *Istorija estetike*, 1970 (prev.). Z.L.

**PROPOVED** (pridika) – Osnovna vrsta crkvenog besedništva, bavi se ključnim pitanjima vere, opštim dogmama i načelima Hristovog učenja. Teme mogu biti misli iz Starog i Novog zaveta, naročito iz Jevandjelja. Može biti izrečena u naročitim okolnostima: povodom nekog praznika, prilikom ustoličenja nekog crkvenog lica, na venčanju itd. Po svom karakteru *p.* je dogmatična. Ukoliko se propovednik obraća slušaocima koji već veruju, njegov zadatak nije da ih ubedi i pridobije nego da im protumači versko učenje, da ih uputi kako da iz njega izvuku pouke i uputstva za život. U načinu izlaganja *p.* se prilagođava auditorijumu pred kojim se govori. Prve obrasce *p.* nalazimo u Jevandeljima, u besedama koje Hristos govori svojim pristalicama (»Beseda na gori«). Hrišćansko propovedništvo dostiže najveće procvat u doba širenja hrišćanstva i borbe protiv pristalica paganskih religija i antičkih filozofskih učenja u 3. v. (Origen) i naročito u 4. v., koji je nazvan zlatnim vekom hrišćanskog besedništva (na Istoku: Atanasije Aleksandrijski, Vasilije Veliki, Grigorije Nazijanzin, Jovan Zlatousti, na Zapadu: Hilarije, Jeronim, Augustin). I u kasnijim epohama u istoriji crkve, naročito u onima koje su bile ispunjene verskim borbama, javljaju se veliki propovednici kako na Istoku tako i na Zapadu (Jovan Damaskin, Bernar Klervoski, Franjo Asiški, Luter, Kalvin, Bosije i dr.), a kod Južnih Slovena: Kliment Ohridski, Kozma Prezviter, Grgur Ninski, Sveti Sava, Primož Trubar, Julije Habdelić, Gavriilo Stefanović Venclović, Nikanor Grujić i dr.

J.D.

**PROPOZICIJA** (lat. *propositio* – predlaganje, postavka, gr. πρόθεσις) – Termin antičke → **retorike** za deo → **besede**, dolazi

posle uvoda (→ **proemij**, **eksordij**) a pre razvoja teme (gr. διήγησις, lat. *narratio*, od glagola *narrare* – pripovedati), njen zadatak je da ukratko izloži suštinu predmeta o kome će se govoriti, da ukáže na osnovne momente argumentacije i na stav koji će govornik zauzeti prema predmetu. Izlaganje u *p.* mora biti kratko i sažeto tako da posluži kao srećan prelaz između uvoda i razrade teme. *P.* je izvor jedinstva besede, u njoj se formuliše samo jedna teza, ali ona se oslanja na više opštih razmatranja, tako da *p.* na pregledan i jasan način obuhvata besedu u celini, ona je, po rečima fr. pisca 17. v. Fenelona, »govor u malom«.

J.D.

**PROSCENIJUM** (gr. προσκήνιον – deo ispred scene) – Prostor ispred scene odvojen portalom i zavesom a isturen prema publici. U gr. pozorištu *p.* se nazivala prednja strana zgrade (→ **scena**) i prostor ispred nje. *P.* dobija važnu ulogu u 17. v. kada postaje glavni prostor za glumca, dok se sama scena koristi retko. Stoga su u pozorištima građena i posebna vrata za ulaz na *p.* Razvojem u pravcu naturalizma i stvaranjem navike ulaska likova u toku jedne scene, *p.* već u 18. v. gubi svoj značaj i vrata se sve manje koriste. Otud *p.* danas označava i zid na kojem su nekad bila vrata, odnosno sve ono što okružuje prednji deo scene.

N.K.

**PROSEDE** (od fr. *procédé*) – Stvaralački postupak u obradi jednog sivea, individualni pristup u kreiranju umetničkog dela. Jedan isti pisac može primeniti više *p.* u svom umetničkom delu, u zavisnosti od razvoja individualne stvaralačke estetike, ali i od materije koju tretira. Balzak je, npr., u okviru svog cikličkog *p.* kao osnovnog stvaralačkog postupka u građenju *Ljudske komedije*, upotrebio i druge *p.*: od socijalnog do psihološkog i impresionističkog načina slikanja → **likova**. Muzički *p.*, koji su, pored ostalih, na najubedljiviji način upotrebili Rolan i T. Man, u nameri da ostvare muzičku strukturu romana, ipak se međusobno razlikuju, po osobenosti pogleda na umetnost i različitosti stvaralačkih individualnosti. Protagonisti »novog romana«, iako imaju sličnu estetičku platformu, primenjuju različite *p.*, ili pak slične *p.* ali sa dubinskim razlikama, koje zavise od piščevog individualnog temperamenta. V. i → **postupak**, **književni**, → **ruski formalizam**

R.J.

**PROSODIJAK** (gr. προσοδικόν) – Metrička stopa poznata u antičkoj → **prozodiji**

po tome što je rado upotrebljavana u ophodnim pesmama – procesijama. Nekad se javlja kao anapestički trimetar, češće kao jonik koga sledi horijamb. Osnovna shema: U—UU—UU—.

V.Je.

## PROSOPOPEJA → Personifikacija

**PROSVETITELJSTVO** (nem. *Aufklärung*, fr. *siècle des lumières*, engl. *enlightenment*) – Duhovni pokret, nastao pri kraju 17. v., čije se delovanje oseća i u 19. v. Verujući u *razumnost* sveta i čoveka, *p.* je sa puno optimizma oblikovalo dva područja kulture. Glavni nosilac je građanstvo, ali pokret podupiru i pojedini vladari (Fridrih II, Josip II, carica Katarina) – *prosveteni apsolutizam*. Jedna od osnovnih crta bila je težnja za naučnim posmatranjem pojava i za aktivnim reformama. Tada nastaju i mnoge nauke: politička ekonomija, statistika, sociologija, empirijska psihologija i uporedno istraživanje kulture. Uverenje da su svi ljudi zapravo jednaki, dobri i razboriti, dovelo je do često preteranog verovanja u efikasnost ubedivanja, u neke društvene reforme koje će čovečanstvu donositi sreću, i u ljudski progres. Počeci *p.* vode unazad do → **reformacije** i → **renesanse**. Prvi znaci se javljaju u Holandiji – Grocijus i Spinoza, zatim u Engleskoj, gde su Hobs, i Lok i Hjum razvili empirijsku filozofiju. U Engleskoj nastaju deizam i Njutnova fizika. Fr. prosvetiteljstvo, koje se javlja pod uticajem Engleza, mnogo je polemичnije i radikalnije. Volter, → **enciklopedisti**, Lametri i Holbah nastavili su prosvetiteljske podsticaje u pravcu skeptičkih, ateističkih i materijalističkih zaključaka. Nasuprot prosvetiteljskom kultu razuma Ruso proglašava pravo osećajne duše, ali je umnogome prosvetitelj. U Nemačkoj pripremaju put prosvetiteljstvu Tomazijus, Volf, Lesing i Bazedov. Nem. idealizam, koji počinje sa Kantom, prihvatio je mnogo od prosvetiteljstva, pretvarajući ga pod uticajem protestantske religioznosti u filozofiju duha. Uporedo s time razvija se i veoma popularan duhovni pokret koji predvode Mendelson i Nikolaj. Suprotnih shvatanja je → **pijetizam**. U shvatanju istorije *p.* naginje verovanju u progres čovečanstva. Bejl je zasnovao kritiku istorijskih izvora. Na području pravnog i državnog života *p.* je težilo racionalnim i »prirodnim« oblicima, dajući pri tome velika ostvarenja. Misao o »prirodnom pravu« *p.* je u prvoj fazi (17. v.) objedinilo analitičko-sintetičkom metodom egzaktnih prirodnih nauka – Galilej i savremenim racionaliz-

mom — Dekart, trudeći se da državu izgradi zakonomerno iz elemenata ljudske prirode (Hobs). »Prirodne zakone« socijalnog života trebalo je u principu osloboditi od konfesionalnih, nacionalnih i tradicionalnih uslovljenosti. Ovo je bilo rešenje za okončanje verskih građanskih ratova i sadržavalo u sebi osnove za moderno međunarodno pravo. Namesto pokušaja u 17. v. da se konstruktivno zasnuje prirodno pravo, *p.* se u 18. v., oslanjajući se na Loka, poziva na zdravi ljudski razum (lat. *sensus communis*). U osnovi svih ovih pokušaja, međutim, nalazi se verovanje da su postavke prirodnog prava podjednako očigledne i da podjednako vrede kao i postavke iz prirodnih nauka i iz matematike, te da su stoga isto toliko nezavisne od božanskog otkrovenja kao i od državnog fiksiranja. Na toj osnovi *p.* je razvijalo pravna načela za pokret am. nezavisnosti i za fr. revoluciju, i ta načela ostala su plodonosna i do danas. Svaki čovek je rođen kao slobodan (Ruso); jedino dogovorom se može zasnivati odnos između vlasti i građana; država počiva na prvobitnom društvenom ugovoru (Ruso); postoje urođena ljudska prava svakog pojedinca kad je reč o životu, o slobodi, o ličnoj svojini, o težnji za srećom, i država je dužna da ta prava štiti. Ove ideje našle su svog odraza u am. i fr. deklaraciji o ljudskim pravima iz 1776. i 1789. godine. U ustavnom pravu razrađena je teorija o podeli vlasti (Lok, Monteskje). Zahtevalo se da država u verskom pogledu bude tolerantna (Lok). Sistem kazni ublažen je u srazmeri prema počinjenom prestupu (Monteskje, Volter) i sprovedena je humanizacija kaznenog postupka — Houard, osporavano je pravo na izricanje smrtno kazne, a sama kazna je uslovljena postojanjem pisanog zakonika koji predviđa određene kazne (lat. *nulla poena sine lege* — nema kazne bez zakona). Za hrišćanstvo je *p.* značilo početak preobražajnog procesa koji traje sve do danas. Teologija, crkva i pobožnost izdvajaju se iz svojih tradicionalnih pravovernih povezanosti i umesto toga se ističe ono što je ljudsko i razborito i što je kao istinito zasnovano na ljudskom saznanju. Teologija se sada našla u situaciji da tumači suštinu otkrovenja, što je dovelo do kritičkih razmatranja Biblije. Sumnja u nasledena teološka tvrđenja o postojećim suprotnostima među hrišćanskim veroispovestima i između hrišćanstva i nehrišćanskih veroispovesti dovelo je do kritike religije i do tolerantnosti (Bejl, Lesing). Pošto religiozni momenat nije više vredio ni za društvo kao osnovni momenat (Hobs, Lok), *p.* je učinilo kraj

tutorstvu crkve, dalo pojedincu mogućnost da se slobodno razvija i stvorilo novu etiku: pojedinac ima da dokaže svoju valjanost u životu države i u svom pozivu. Elementi sekularizacije duboko se unose u shvatanje naroda. Ukinuti su manastiri, čiji redovnici nisu obavljali neko korisno zanimanje (školarstvo, nega bolesnika i sl.). S druge strane, *p.* je puno pijeteta prema istorijskim datostima i ističe se značaj porodice. I priroda se može usavršiti, otuda ljubav za negovanjem bašti. Putovanje se smatra kao koristan oblik za sticanje znanja i upoznavanje osobenosti naroda. U ovome su sadržani i izvesni podsticaji za → **romantizam**, bez obzira što romantičari odbacuju »suvoparne i blede izdanke« *p.* Prosvetitelji su svoje doba shvatili kao filozofsko ili kao pedagoško stoleće, podrazumevajući pod tim da se život može razborito urediti i da se saznanja mogu korisno primeniti. Probojna snaga ovih shvatanja bila je najjača u Engleskoj i Francuskoj. U Nemačkoj su impulsi *p.* mnogo izgubili od svoje sile povezujući se sa religioznim idejama i konzervativno-staleškim tradicijama; granicu između poznog *p.* i romantizma teško je razabrati. U takvom nejasnom obliku Nemci prenose *p.* i drugim narodima. U Italiji i Španiji pak *p.* nije ostavilo dubljeg traga. — U celini može se reći da je književnost prosvetiteljstva prevashodno vaspitna, moralistička, kritička, satirična ili je služila uveseljavanju uma i duha. U Engleskoj (Adison) i po eng. uzora u Nemačkoj počinju da izlaze časopisi sa moralizirajućim sadržajem. Karakteristična su racionalno pravilno konstruisana pesnička ostvarenja — Gotšed i poučni ili humanitarno-osećajni proizvodi — Pop, Ričardson, Prevo, Gelert. Negovala se basna — Lafonten, Hagedorn, Gelert, Lesing, epigram (Lesing), aforizam — Lihtenberg, satira — Pop, Svift, Volter, roman obrazovanja — K. F. Moric i komični roman — Filding, Smolet, zatim poezija u stilu → **rokoko** (→ **anakreontika**: Viland). Klasicistička tragedija postepeno je zamenjena građanskom dramom i delima → **sentimentalizma** — Didro. Lesingov *Natan* (*Nathan der Weise*) iznosi ideju tolerancije. Za naše narode je *p.* pravac kojim se ponovo pridružuju evropskoj kulturi posie prekida izazvanog tur. najezdom. Dok je J. Rajić pod uticajem rus. crkve i crkvene književnosti koja, i pored izvesnijih modernih shvatanja, nosi obeležje strogog dogmatskog pravoslavlja, Zaharije Orfelin se vezuje za naprednu misao i književnost ranog rus. prosvetiteljstva. Mogućnost korišćenja prosvetiteljskog apsolutiz-

ma u odnosu na Srbe osetio je Dositej Obradović, koji je svoj prosvetiteljski rad i književno delo zasnovao na terezijanskim i jozefiniskim reformama (→ **jozefinizam**). Kod Hrvata prosvetiteljske tendencije počinju sa P. Vitezovićem, kod Slovenaca središnja ličnost je barun Ž. Zois. U celini posmatrano, na *p.* se u evropskim okvirima dugo gledalo sa izvesnim nipodaštavanjem, imajući pred očima književna dostignuća → **romantizma**. Sada se, međutim, sve više uviđa obilnost i protivrečnost ovog pokreta i otkrivaju se mnogobrojne povezanosti sa drugim strujanjima. Prosvetiteljstvu se pre svega priznaje u zaslugi humanizacija socijalnog i kulturnog života. I kada je na kraju 18. v. *p.* prekriveno novim duhovnim pokretima (→ **Sturm und Drang**, neohumanizam, → **romantizam**), izvesni elementi prosvetiteljskih nastojanja nastavljaju da deluju i osećaju se i danas: planiranje, racionalizacija, poštovanje ljudskog dostojanstva i jednakosti svih ljudi.

Lit.: J. Škerlić, *Srpska književnost u 18. veku*, 1909; M. Kostić, *Dositej Obradović u istorijskoj perspektivi 18. i 19. veka*, 1952; L. I. Bredvold, *The Brave New World of Enlightenment*, 1961; W. Kraus, *Studien zur deutschen und französischen Aufklärung*, 1963; B. Džakula, *Studije o francuskom prosvetiteljstvu*, 1970; M. Jovanović, »Volter, Monteskie, Žan-Žak Ruso«, *Godišnjak Fil. fak. u Novom Sadu*, 1970, 1971, 1972, 1973; H. Dieckmann, *Studien zur europäischen Aufklärung*, 1974; W. Hinck, *Europäische Aufklärung*, 1975; A. Nivelle, *Literaturästhetik der europäischen Aufklärung*, 1977; H. Steinmetz, *Die Komödie der Aufklärung*, 1978<sup>3</sup>.

Z.K.

**PROTAGONIST** (gr. πρωταγωνιστής — vođa) — 1. Prvi glumac u gr. drami, koji je imao glavnu i najveću ulogu. Kao termin, reč *p.* počinje da se upotrebljava tek od Plutarha. Smatra se da je *p.* izdvojio iz *hara* Tespis (533. g. p.n.e.) i tako omogućio → **dijalog**. U arhajskoj i klasičnoj Grčkoj prvi glumac se ne naziva *p.*, već uopšteno *hipokrites* — glumac. Manje važnu ulogu imao je → **deuteragonist**, a trećeg glumca, *tritagonistu*, uveo je Sofokle i njemu pripadaju najmanje i beznačajne uloge. Tritagonist je zato obično govorio → **prolog**. Protivnik *p.* je → **antagonist**. 2. U novije vreme *p.* uopšte označava glavno lice nekog dela. (→ **tragedija**, → **agon**, → **junak**).

Lit.: → **Tragedija**, **antička**.

Sl.P.

**PROTAZA** (gr. πρότασις — *pretpostavka*) — 1. U gramatici i retorici onaj deo pogodbenice rečenice koji sadrži uslov. Supr. → **apodotaza**. — 2. U klasičnoj drami prvi deo drame u kome se uvode ličnosti i tema. Supr. → **epitaza**.

M.Fr.

## PROTIVNIK → Antagonist

**PROTIVREFORMACIJA** — Zajedničko obeležje za mere, nazadne i često nasilne, pomoću kojih je katolička crkva u 16. i 17. v. nastojala da suzbije protestantizam, pre svega u Nemačkoj, pa onda i u drugim evropskim zemljama u kojima je imao pristalice. I u samoj katoličkoj crkvi došlo je tada do reforme preko odluka Tridentskog koncila (1545—63). Pape kao pobornici *p.* obnavljaju inkviziciju i osnivaju jezuitski red (1534), glavno oruđe u borbi protiv protestantizma. I odredbe Augzburškog verskog mira (1555) daju mogućnost za proganjanje Luterovih pristalica (→ **Reformacija**). *P.* je izazivala mnoge pobune (ustanak hugenota u Francuskoj, protestanata u Češkoj itd.) a pre svega bila povod tridesetogodišnjem ratu (1618—48), u kom su opustošene Nemačka i Češka, ali i sprečeno sprovođenje *p.* u srednjoj i severnoj Nemačkoj. *P.* je imala uspeha u juž. Nemačkoj i Austriji i drugim katoličkim zemljama, što je imalo odjeka u književnosti i umetnosti tih zemalja (→ **barok**). Jedno od glavnih sredstava katoličke propagande bila su dramska izvođenja, u čemu su se isticali jezuiti u svojim školama. To »jezuitsko pozorište« (→ **jezuitska drama**) sa dramama od Bidermana (Bidermann), Greccera (Gretser), Avancinija (Avancini) služilo je verskoj propagandi kao i duhovna lit. (crkvene pesme i sl.). Ovome nasuprot delaju pisci-protestanti, mnoga njihova dela izraz su te verske borbe. U Nemačkoj N. Frišlin (Frischlin) osuđuje katoličanstvo u drami *Phasma* 1580 (*Pojava*), satiričar J. Fišart (Fischart) napada jezuite u *Vierhörig Jesuitenhütlein* 1580 (Četvororogi jezuitski šešir) i dr. spisima, pesnik F. Špe (Spee), iako katolik, optužuje lov na veštice (*Cautio criminalis*, 1616). U Holandiji F. Marniks (Marnix) napada papu u alegoriji o »košnici rimske crkve« (*De biënkorf der H. Roomsche kercke*, 1569). U Francuskoj hugenoti napadaju katoličku ligu, više pisaca u zajedničkoj *Menipovoj satiri* (*Satyre Menipée*, 1594), snažno pesnik A. d'Obinje (D'Aubigné) u polemičkim Tragičnim pesmama (*Les Tragiques*, 1616). I u šp. književnosti ima pisaca koji osuđuju zloupotrebe katoličkog klera, tako Matej Aleman u romanu *Guzman od Alfarache* (Guzman de Alfarache, 1599) kao i L. Gevara (Guevara), čiju je jednu dramu inkvizicija zabranila, u satiričkom romanu *Hromi daba* (Diabolo conjuelo, 1641). → **barok**, → **katolička restauracija**.

Lit.: E. W. Zeeden, *Das Zeitalter der Gegenreformation*, 1967.

M.D.

**PROTOTEKST** — Predstavlja svaki tekst koji postane objekat → **medutekstovnog nadovezivanja** i osnova stvaranja → **metateksta**. Odnosi *p.* i metateksta su zasnovani kao binarna opozicija procesa → **metakomunikacije**. Najznačajniji njihov odnos je semantički, kao odnos invarijante značenja i njenih varijantnih realizacija. Nastajanje metateksta na osnovu *p.* je praćeno i značenskim pomacima, pri čemu prelaženje invarijante jednog teksta u drugi predstavlja korisnu redundanciju u → **komunikaciji**. Slaganje *p.* i metateksta može da bude maksimalno (npr. plagijat); kod *prevoda* je manje, a u → **parodiji** najmanje. — Na osnovu opozicije *p.* — **metatekst** može se objašnjavati razvojna dinamika književnosti. *P.* sam u sebi sadrži podsticaje medutekstovnog nadovezivanja, rezultat kojeg je novi tekst u odnosu na stari — (to je metatekst), ali i on na određenom stepenu razvitka postaje objekat novog komunikacionog čina, dakle *p.*

Lit.: F. Miko — A. Popović, *Tvorba a recepcija*, 1978; *Tekst i metatekst*, tematski broj časopisa *Delo*, XXVIII, 1982, br. 2. M.H.

**PROTOTIP** (gr. πρωτότυπος — prvobitni, primitivni) — U idealističkoj filozofiji: ideja ili svojstvo božanskog duha po čijem je obličju sazdana nešto u stvarnosti. Otud u širem smislu: prvobitni, ili originalni, model na osnovu kojeg se nešto oblikuje, uzor, prasluka. U književnosti: 1. Delo ili lik koji su nagovestili karakteristična svojstva drugih, kasnijih dela ili likova. Npr.: *Don Kihot* je *p.* realističkog romana; ili Ignjatović je u liku Ljube Čekmežića »prvi u srpskoj književnosti dao lik cifte... koji će biti književni *p.* čifta kojima će se baviti Sremac, Milovan Glišić i Branislav Nušić« (Gligorić, *Srpski realisti*). — 2. Osoba koja je poslužila kao uzor u stvaranju nekog književnog lika; mnogi realistički pisci polazili su u slikanju likova od *p.*: Balzac, Turgenjev, S. Matavulj, S. Sremac i dr.

Lit.: → **Tip**.

S.K.

**PROVERBES DRAMATIQUES**, fr. (*proverb dramatik* — dramske poslovice) — Vrsta kratkih pozorišnih komada, živog, asocijativnog dijaloga, čija radnja treba da rasvetli smisao neke → **poslovice**, nekog životnog načela ili iskustva. Poslovica je najčešće sadržana u naslovu komada, mada je nekad treba odgonetnuti, što je činilo čar, pa i zakon, žanra. *P. d.* nastaju u francuskim salonima s kraja 17. v. i imaju karakter improvizacije čiji je cilj jednako da zabavi i pouči. *P. d.* nisu bili namenjeni širokoj publici, već manjem krugu

gledalaca; za njihovo izvođenje bio je potreban mali broj lica i skoro nikakav dekor. Autori najstarijih *p. d.* su Gospođa Diran i Gospođa de Mentno. U 18. v. poznati su Koleovi, Karmontelovi i Moasijevi *p. d.* Žanr je osobito cvetao posle 1815. Leklerovi *p. d.*, nesumnjive književne vrednosti, otvaraju put što će ga slediti mnogi romantičari: Ž. Sand, T. Gotje, A. de Vinji, a Mise dovesti do savršenstva (*Ljubavlju se ne igra*, itd.). *P. d.* u zapadnom smislu reči ne postoje u rus. književnosti. Međutim mnoge komedije i vodvilji s kraja 19. v. predstavljaju demonstraciju neke poslovice koja se već nalazi u naslovu komada (Turgenjev, *Gde je tanko — tu se kida*; Ostrovski, *Kola mudrosti — dvoja ludosti*, itd.).

Lit.: La Foscade, *Le théâtre d'A. de Musset*, 1901; C. D. Brenner, *Le développement du proverbe dramatique en France et sa vogue au XVIII s.*, 1945; M. Shaw, »Les proverbes dramatiques de Carmentelle, Leclerc et A. de Musset«, *Revue des sciences humaines*, jan. — mart, 1959. M.Mi.

**PROVERBIUM** (lat., izreka, poslovica, gr. γνῶμη) — Element → **stila** u prozi i poeziji, ne spada u → **trope i → **figure**. I Aristotel (*Retorika* II, 21) i Kvintilijan (VIII, 5, 3) obrađuju zasebno izreke i poslovice (→ **sentencija**); u poznoj antici bile su popularne zbirke izreka pojedinih pisaca (Euripid, Menandar) koje su se koristile i kao priručnici za retoriku i pisanje. U sr. v. naročito je bio popularan Ovidije, zbog obilja poslovice. *P.* najčešće sadrži neku maksimu iz domena praktičnog morala i rezonovanja. (up. → **poslovica**)**

S.S.

**PROVINCIJALIZAM** (lat. *provincialis* — pokrajinski) — Jezično obilježje ili pojava ograničena na govor kojega kraja ili pokrajine; zove se još i **regionalizam**, a ako je ograničena na neko uže područje ili mjesto, zove se **lokalizam**. *P.* je i takvo obilježje preuzeto iz nekog mjesnog supstandarda u standardni književni jezik; zatim isticanje ili propagiranje pokrajinskoga u jeziku. Usp. hrvsrp. *tude* mjesto *tu*, *rukaman* mj. *rukama*, *devojka* mj. *djevojka*, i sl. Izrazi *p.*, regionalizam, lokalizam upotrebljavaju se uglavnom kao istoznačnice; zajedničko im je i to što pripadaju → **narečju** koje je i književno, samo im je rasprostranjenost ograničena na veći ili manji dio njegova područja. Često se od *p.* ne razlikuje → **dijalektizam**; mada je ovaj također vezan uz neki kraj, ipak je za nj važnije to što pripada drukčijoj, dijalektalnoj normi. *P.* se često rabi u književnosti za postizanje lokalne boje i karakterizaciju likova. M.Kr.

**PROZA** (lat. *prosa oratio* – upravni, direktni govor) – Način izražavanja koji obično nije metrički tako čvrsto određen kao → **poezija** (→ **stih**, **metrika**, → **ritam**, → **rima**, → **akcenat**), te koji ima različite funkcije u standardnom i → **književnom jeziku**. U standardnom jeziku upotrebljava se u svrhu svakidašnjeg sporazumijevanja, a u književnom jeziku u diskurzivnim književnim vrstama (→ **esej**, → **rasprava**, → **traktat** i sl.), zatim u → **memoarskoj književnosti**, i, naročito posle renesanse, u raznim proznim epskim i dramskim formama. Iako u nekim graničnim slučajevima *p.* može da poprimi neka formalna obeležja poezije (→ **ritmička p.**, → **poetski roman**), pa i njeno afektivno, emotivno i imaginativno dejstvo, *p.* i u svojim dotjeranijim oblicima ipak obično ima naglašeniju referencijalnu i kognitivnu funkciju, te se u njenoj komunikaciji podrazumijeva znatno neposrednija povezanost između opisivanog i opisanog. Krajnji stupanj podudarnosti između sadržaja i njegova iskaza postignut je u znanstvenoj *p.* – koja je upravo stoga na ljestvici interesa teoretičara književnosti na zadnjem mjestu. *P.* se pojavila već u najstarijim književnim oblicima kao što su → **bajke** i → **mitovi** a odvajkada se koristi u napisima, ugovorima, pravniciim tekstovima, kronikama. Prvi osvjedočeni tragovi književne *p.* nalaze se u zapisima jonskih filozofa u Grčkoj (6. st. prije n.e.), nastavljaju se u Heraklita, Demokrita i Hipokrata, da bi već kod Tukidida bili izrazito umjetnički usmjereni. Takvu *p.* prihvaća Ksenofon. Kao već razvijen i raščlanjen izražajni standard umjetnička *p.* se koristi u Platonovim dijalozima i u govorima gr. retora. Kasniji su pisci taj standard dotjerivali (naročito Izokrat), no ta dotjeranost proznog izražavanja počela je da se gubi za vrijeme račvanja na → **azijanizam** i → **aticizam**. Sa kasnoantičkim romanom *p.* je prodrla i u epske književne žanrove (Lukijan). Lat. se *p.* razvijala djelomično iz svojih izvora što su ih sačinjavali javni govori te analistički smjer u povijesnom istraživanju. Jasnoću, preciznost i pregnantost lat. je *p.* poprimila tek u djelima Katona, a naročito Cicerona. Kasnije se primjenjuje u → **sentenciji** (Seneka, Plinije), a ponekad postaje i izveštačena (Tacit), od čega ju je, vraćanjem na Ciceronov stil, želio spasiti Kvintilijan. Tradicija koju je prihvatio sr. v. bila je usredotočena u pojmu o troslojnome proznom stilu (*visoki*, *srednji*, *niski*). Značajnija sr. ostvarenja u *p.* jesu prijevodi teoloških, pravnih i drugih tekstova. U sredinama s razvijenom epikom (Island, Francuska) neka-

dašnji su se epski žanrovi obrađivali i u proznim oblicima. Antikna je i sr. *p.* brižljivo vodila računa o zvuku i ritmu prozne rečenice. Pisci su vješto raspoređivali jezičnu građu u iskazu, svjesno stavljali akcente ili pauze na određeno mjesto, pazili na tempo i melodiju, a iznad svega bio je u njihovoj svijesti važan kraj rečenice, koji je u dobra stilista obavezno morao biti metrički strukturiran. To se postiglo tzv. → **klauzulom** u jezicima čija se prosodija osnivala na kvantitetu (gr. ili lat. jezik) ili → **kurzusom**, na jezicima koji su ritmičke zakonitosti gradili na akcentu (kasni lat. i neki drugi narodni jezici). Humanizam se vratio na temelje što su označivali antiknu *p.*, iz nje je crpio čak M. Luter, prevodeći Bibliju na njem. jezik. Iako je u nekim svojim vidovima renesansna i barokna proza težila krajnjoj dotjeranosti, retorstvu, pa i izvještačenosti (→ **jufjuizam**, → **manirizam**), ipak je upravo u to vrijeme bogato nastavljen onaj posebni razvoj proze u epskim žanrovima što ga je naznačio još Bokač u *Dekameronu*, kao i onaj razvoj što se nazirao u sr. traktatima. Montenj i Bekon udaraju u svojim → **esejima** temelje modernog diskurzivnog proznog izraza, a Servantes – svojom → **parodijom** stilizovanog retorskog jezika → **viteških romana**, kao i unošenjem govora prostog puka u svoju narativnu strukturu – nagovještava osnovna obilježja i mogućnosti koje će u toku 18. i 19. v. *p.* dobiti u svojim osnovnim modernim umjetničkim formama, → **romanu**, → **pripovijeci**, → **noveli**. Najzad, upravo u vrijeme renesanse, a naročito u renesansnoj komediji – u kojoj i Marin Držić ima vrlo istaknuto mjesto – nagoviještene su i ogromne mogućnosti upotrebe *p.* u novijoj evropskoj → **drami**. U novije vrijeme *p.* dominira u → **romanu**, → **kratkoj priči**, → **pripovijeci**, → **eseju**, → **memoarskoj književnosti** i → **drami**, a ponekad dobija i izvjesna formalna obilježja poezije (→ **poetski roman**). Uopšte govoreći, → **struktura** i → **tekstura** moderne *p.*, brižljivošću svoje organizacije, dobija mnoga obilježja koja su tradicionalno bila više karakteristična za poeziju nego za *p.* ili bar više karakteristična za izrazito retorske prozne forme. Za *p.* kao epsku izražajnu mogućnost važno je naglasiti središnju ulogu pripovjedača koji nekome pripovijeda o nečemu što se zbilo (što se zbiva ili što će se zbiti). Neki događaj, pripovjedač i slušalac (čitalac) tri su osnovna obilježja *p.* kao epske umjetničke strukture. Dijapazon je pripovjedačevih mogućnosti jako velik, stoga je nastao veći broj proznih formi, među kojima su jednostavne (dosjetka, aneg-



dota, pošurica ili gatka, epistolarni oblici i dr.) i složene (critica, pripovijetka, novela, roman). Razvoj spomenutih formi međusobno je povezan u tom smislu da, na primjer, anegdota vodi prema noveli (slučaj *Dekameron*). Prozna epska građa nema ograničenja; mnogostruka je i mnogostrana kao što je mnogostruk i mnogostran sam život. Prema prevladavajućim svojstvima može se grupirati u folklornu, povijesno-dokumentacijsku, antiknu i suvremenu. Bez obzira na tu podjelu ostaje osnovno piščevo osobno iskustvo i vještina pripovijedanja. Suština je tradicionalnoga epskog djela u *p.* → **fabula**, koja može biti više ili manje razrađena. U vezi s fabulom spominju se i drugi pojmovi od kojih su najvažniji → **motiv** (jedinica sadržaja i nosilac smisla), *spona* (termin V. Šklovskog koji označava ulaženje motiva u veće jedinice), → **situacija** (uzajamni odnos likova na određenom stupnju pripovijedanja) i → **tema** (područje ili problem koji se nalazi u osnovi proznoga djela). Prema ulozi što je imaju spomenuti pojmovi u strukturi epske *p.* oni se dijele na osnovne i sporedne (kriterij sadržaja) i dinamičke ili statičke (kriterij funkcije). Za umjetnost epske *p.* značajna je njezina prvobitna situacija koja je sačuvana u tipu tzv. *uokvirene tehnike* (→ **priča s okvirom**). Okvir sačinjava ili jedan pripovjedač (*Tisuću i jedna noć*) ili je pripovijedanje povjerenno većem broju lica (*Dekameron*). Ruski su teoretičari *p.* (naročito V. Šklovski) razradili i problem fabulativnog umijeca. Prema njihovim spoznajama neki pisac fabulu može razvijati na tri načina: *stepenasto* (fabula s trenjem između dvije snage u konfliktnim situacijama), *prstenasto* (postojanje nekog događaja koji izaziva zbivanja, ali se njegovo djelovanje objasni tek na kraju) i *usporedno* (postojanje dviju ili više fabula koje mogu ali ne moraju biti u uzajamnim vezama). I vrijeme što je uobličeno u *p.* po svom je trajanju vrlo različito. Malo ima proznih tekstova koji bi pratili junaka od prvih dana djetinjstva, već ga obično prikazuju u zrelo doba i s pomoću različitih načina odgonetaju ono što je eventualno važno iz prethodnih zbivanja. Kao zahtjev estetike tu je misao izrazio njem. pisac Žan Paul Rihter, a poslušalo ga je mnogo pisaca koji su se prošlosti svojih likova doticali u tzv. → **predpripovijesti** (njem. *Vorgeschichte*), ili su u fabulativni razvoj umetali čitavu → **novelu** koja je trebala objasniti neki ključni doživljaj. Vremenska je postupnost razbijena već u 19. v.; suvremena *p.* od takvih je početaka izgrađila čak posebnu tehniku (eng. *flashback*). Za

suvremena je nastojanja uopće značajno smanjivanje vremena (Džojsov se *Uliks* iz 1922. godine događa svega jedan dan), što proizlazi iz težnje da se doživljeno vrijeme što više podudara s realnim vremenom. *P.* je od renesanse naovamo prikazivala junake ili likove u slijedećoj postupnosti: čovjekov unutrašnji svijet, čovjek i priroda te čovjek i društvo. Umijeće fabulativne izgradnje u najvećoj se mjeri temeljilo na karakterizaciji pojedinca ili skupine koja je bila nosilac radnje. Dosadašnji je razvoj književnosti izoblikovao dva načina karakterizacije: → **tipizaciju** i → **individualizaciju**. Uz ta dva postupka moglo se karakterizirati i metaforički (s pomoću opisa ambijenta u kojem se junak kreće), dok je vrlo raširen i postupak karakterizacije na osnovu govora. U tom je smislu naročito značajan realizam, čime je *p.* dobila bitne socijalne, profesionalne i etničke dimenzije. Od pripovjedača, nadalje, ovisi i vidni ugao pod kojim je sagledana cjelina zbivanja (→ **tačka gledišta**). Dosadašnji je razvoj u *p.* oblikovao tip autorskog pripovjedača, tip objektivnog pripovijedanja i tip fiktivnog pripovjedača. O autorskom je pripovjedaču moguće govoriti kada je postignuta sukladnost između pripovjedača i autora. Objektivno pripovijedanje (→ **naracija**) traži da se autor u izlaganju fabulativnog tkanja uopće ne primjećuje (Francuzi imaju za taj slučaj poseban pojam – *l'impassibilité* – nepristranost, ravnodušnost). Ukoliko se autor ipak želi umiješati u radnju, on to čini ili digresijama ili pripovijedanjem u prvom licu (njem. *Ich-Erzählung*, *Ich-Form*). Poistovjećenost autora i pripovjedača nikako ne dolazi u obzir kod fiktivnog pripovjedača koji želi uvesti ili novi stil ili zaobići ocjenu zbivanja. U većini slučajeva posrijedi je → **stilizacija** (npr. narodno, biblijsko, dječje i kronikalno kazivanje). Fiktivno je pripovijedanje upotrijebilo i → **unutrašnji monolog**, što znači da pisac ne opisuje događanje određenog trenutka već prati ono što se događa u junakovoj svijesti (→ **tok svesti**). Unutrašnji se monolog ostvaruje u prvom licu, dok se kraća ili dalja poistovjećenost autora sa svijetom svojih likova, ostvarena u formi izvještaja i u trećem licu, naziva *relacionirani monolog*, a još češće *slobodni neupravni govor* (fr. *style indirect libre*; njem. *erlebte Rede*) (→ **doživljeni govor**). Taj pojam označava slučaj kad pisac prenosi tok svijesti, ali ostaje u naraciji trećeg lica. Pripovjedač može biti prisutan u tkivu *p.* i u drugim iskazima, među kojima su najvažniji *izvještaj*, *iskaz*, *komentar*, *refleksija*, *izričaj*, → **opis**, → **pejzaž**, → **monolog** i → **dijalog** sa svim

svojim oblicima. Njegov je udio značajan i u → **motivaciji** ili → **motivacijskom sistemu** koji prema ispitivanjima A. Flakera mogu biti motivacije fantastikom ili podsviješću, psihološke, socijalne, fiziološko-biološke i tome slično. Sve to ukazuje na činjenicu da je *p.* itekako živa izražajna mogućnost koja je do dana današnjega razvila istančan instrumentarij za izražavanje problematike čovjeka i svijeta. Nagle promjene u njezinoj sadašnjoj strukturi nagovještavaju da će biti jednako tako vitalna i umjetnički aktualna i u budućnosti.

Lit.: E. Norden, *Die antike Kunstprosa*, 1923<sup>2</sup>; G. Lanson, *L'Art de la Prose*, 1923; O. Walzel, *Gehalt und Gestalt*, 1923; E. Hoffmann-Krayer, *Deutsche Prosa*, 1926; W. Schneider, *Deutsche Kunstprosa*, 1931<sup>3</sup>; O. Walzel, *Grenzen von Poesie und Unpoesie*, 1937; L. Beriger, »Poesie und Prosa«, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 1943, 21; P. M. Schon, *Studien zum Stil der Frühen französischen Prosa*, 1960; B. Wackwitz, *Die Theorie des Prosa-Stils in England des 18. Jahrhunderts*, 1962; A. Flaker, »Motivacija i stil«, A. Flaker — Z. Škreb, *Stilovi i razdoblja*, 1964; Z. Lešić, *Jezik i književno djelo*, 1971; C. Todorov, *Poetik der Prosa*, 1972; M. Solar, *Ideja i priča*, 1974. J.P. — S.K.

## PROZA, NARODNA → Narodna pripovetka

**PROZAIČNO** — U modernoj umetnosti često traženi efekt protiv romantičarskog poetizovanja, malograđanske idile i sl., u skladu sa — istinitošću umetničkog izražaja; pejorativno: neuspeo poetski izraz. M.D.

**PROZIMETAR** (hibridna složenica od lat. *prosa*, sc. *oratio*, gr. μετρον) — Mešavina proze i stiha; spis u kojem se smenjuju stih i proza. Autorstvo se pripisuje Menipu iz Gada-re (→ **menipska satira**). Stihovi *p.* treba da budu raznih dužina (*polimetrija*); oni su predah između događaja opisanih u prozi ili samostalne pesme vezane okvirno sa celinom. *P.* su za satirički sadržaj upotrebili Varon, Seneka i Petronije; u poznoj antici *p.* gubi satirički a dobija alegorijsko-filosofski sadržaj (Markijan Kapela, Boetije), i takav ostaje u sr. v. (Bernardus Silvestris, Alan iz Lila). Čest je oblik u → **bajci** (basme i čaranja u našoj narodnoj priči, obraćanja u stihu iz *Hiljadu i jedne noći*) i → **književnosti za decu**.

Lit. E. R. Curtius, *Evropska književnost i latinsko srednjovekovlje*, 1971. S.S.

**PROZODIJA** (gr. προσωδία — pripevanje, tonski akcenat, sve što se tiče akcenta) — 1. U *antičkoj* → **metrici**, pored prvobitnog značenja, učenje o dužini i kratkoći slogova:

dugi po prirodi, po poziciji, opšti; produženje kratkih i skraćivanje dugih; prozodijske promene u vezi sa susednim glasovima (→ **hijat**). — 2. Sinonim za → **versifikaciju**. — 3. U savremenoj nauci o → **stihu** učenje o metričko-ritmickoj ulozi nefonemskih (prozodijskih) faktora: → **akcenat**, → **intonacija**, → **kvantitet**, → **tempo**, → **pauze**, → **granice reči**. Tim fenomenima neki semiotičari dodaju i → **ritam**. — 4. U savremenoj lingvističkoj učenju o foničkim (nefonemskim) jezičkim fenomenima i o njihovoj funkciji (distinktivnoj, delimitativnoj ili demarkativnoj i kulminativnoj), što se često u nauci o stihu uzima kao osnova za tumačenje njihove uloge u stihu. — *P.* srphrv. književnog jezika, sa četvoroakcenatskim sistemom, uz slobodan tonski (melodijski) akcenat, neakcentovani kvantitet i njihovu fonološku funkciju i prirodu → **akcenatskih celina**, svojcvrstan je lingvistički fenomen. Mogućnosti prozodijskih modulacija su znatne, jer svih pet vokala (kao i vokalna *r*) mogu da budu nosioci četiri akcenta i postakcenatskog kvantiteta (*ā, ȃ, á, à, ā*). U fonološkoj funkciji, koja je ipak ograničena, naročito se javljaju akcenatska intonacija i akcentovani kvantitet: *plāvīm* praškom *plāvīm* (bojim) platno; *sédeti* (postajati sed), *sédeti* (supr. od *stajati*). Distinktivnu funkciju ima ponekad i mesto akcenta: *nōvine* (štampa), *novine* (inovacije), pa i neakcentovani kvantitet: *plāmen* (vatren), *plāmen* (vatreni svetleći gas). Razume se, više je izražena kulminativna funkcija srphrv. akcenta, koji, objedinjujući slogove akcenatske celine (tj. gramatičke reči, same ili zajedno sa enklitikama i proklitikama), obeležava u prvom redu njezin odnos prema ostalim rečima u kontekstu. U stihu se akcenatske celine ulančavaju tako da omogućavaju određen raspored akcenata, te prema tome i sisteme → **silabičko-tonske** i → **tonske versifikacije**.

Lit.: P. Якобсон, *О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским*, 1923; Б. Томашевский, *Русское стихосложение. Метрика*, 1923; isti: *Теория литературы. Поэтика*, 1928<sup>4</sup> (srphrv. *Теорија књижевности. Поетика*, 1972); В. Жирмунский, *Введение в метрику. Теория стиха*, 1925; K. L. Pike, *Phonetics*, 1943; isti: *Tone Language*, 1948; В. Malmberg, *La phonétique*, 1954 (srphrv. *Fonetika*, 1974); R. Jakobson, M. Halle, *Fundamentals of Language*, 1956; П. Ивић, »Број прозодijsких могућности у речи као карактеристика фонолонских система словенских речи«, *Јужнословенски филолог* XXV, 1961—62, 75—114; O. fon Essen, *Allgemeine und angewandte Phonetik*, 1962<sup>5</sup>; A. Martinet, *A Functional View of Language*, (na fr. *Langue et fonction...*, 1969; srphrv. *Jezik i funkcija*, 1973); isti: *La linguistique synchronique*,

1965; P. Ivić, I. Lehiste, »Prilozi ispitivanju fonetske i fonološke prirode akcentata u savremenom srpsko-hrvatskom književnom jeziku« I–V, *Зборник за филологију и лингвистику*, 1963–70; P. Ivić, »Prozodijski sistem savremenog srpskohrvatskog standardnog jezika«, *Symbolae linguisticae in honorem Georgii Kuryłowicz*, 1965, 135–144; P. Garde, *L'accent*, 1968; D. Crystal, *Prosodic Systems and Intonation in English*, 1969; I. Lehiste, *Suprasegmentals*, 1970; M. Halle, S. J. Keyser, *English Stress: Its Form, Its Growth, and Its Role in Verse*, 1971; B. Malmberg, *Les domaines de la phonétique*, 1971; M. J. Гаспаров, *Современный русский стих*, 1974; R. Brend, ed., *Studies in Tone and Intonation*, *Bibliotheca Phonetica*, 11, 1975; P. P. Byers, »A Formula for Poetic Intonation«, *Poetics* v. 8, no 4, 1979, 367–380; С. Д. Кацнельсон, *Исследования в области сравнительной акцентологии индоевропейских языков*, 1979; Л. Р. Зиндер, *Общая фонетика*, 1979; → **versifikacija**; → **sintaksičko-intonaciona struktura stiha**. Z.R.

**PRPORUŠKA PESMA** (od *prpac*, *prporuša*; bug. *peperuda*, alb. *perperone*, etm. termina nije poznata) — Lirska pesma sl. → **dodolskoj** i po nameni i po obliku samo što je vezana za drugo područje (Dalmacija, Kotari). Obred koji simbolično ispunjava želju za kišom razlikuje se od obreda u dodolskim pesmama; prporuše su neoženjeni momci koji idu od kuće do kuće odeveni u cveće i zelenilo i praćeni pesmom i igrom: »...Starješina ili kolovođa od prporuša zove se *prpac*... U pjevanju i igranju žene ih pred svakom kućom poljevaju vodom gledajući da bi najvećma polile *prpca*.« (Karadžić, *Rječnik*, pod rečju *prporuše*). Ne zna se tačno kada je momak smenio devojkicu u ovom obredu, ali se smatra da su dodolske pesme starije i da je dodola koju polivaju bila vezana za kult plodnosti. *P. p.* su intonirane kao molitve i nadahnute verovanjem da će se želja za kišom ispuniti: »Prporuše hodile, / Terem boga molile / Da nam dade kišicu, / Da nam rodi godina...« (isto). H.K.

#### PRVOSTEPEN ZNAKOVNI SISTEM → Semiotika

**PSALAM** (gr. ψαλμός — vibracija; pesma uz pratnju harfe) — Pesma ili himna kojom se slavi bog. *P.* se sastoji od različitog broja stihova, jednostavnih po svome obliku, više nalik na → **ritmičku prozu** sa sintaksičkim → **paralelizmima**. Stihovi se odlikuju i rečeničkom *simetrijom*: »Duša naša kao ptica izbavi se iz mreže lovačke: mreža se pocepa i mi izbavljeni besmo« (CXXIV, 7). — *P.* su nastali za jevr. bogoslužbene potrebe, a pevali su ih i

prilikom krunisanja drevnih jevr. kraljeva. Iako su se pojavili u jednoj monoteističkoj sredini, u njima su našla odraza i mnogobožička verovanja, kao i magijske formule i zakletve koje vuku poreklo iz vavilonske religije. Zajedno s ostalim starozavetnim tekstovima *p.* su prešli i u hrišćanski kult. U starohrišćansko doba psalme su za vreme bogoslužjenja pevala (unisono) dva hora nazimeno i tek od 14. v. počinju ih pevati na više glasova. *P.* su imali veoma značajan uticaj na stil srednjov. pisaca, a posebno na stil vizant. i slov. autora, koji su mahom bili kaluđeri, pa im je u dužnost ulazilo svakodnevno čitanje *p.* S pojavom protestantizma nastali su tzv. nac. psalmi (u Francuskoj, Nemačkoj, Poljskoj i dr.). Poetičnost izraza u *p.* privlačila je pažnju mnogih pesnika sve do našeg vremena, te su tako nastali njihovi prepevi na savremeni jezik. Termin se u prvom redu odnosi na zbornik (*Psaltir*) od 150 tzv. Davidovih *p.*

Lit.: Ђ. Трифуновић, *Азбучник српских средњовековних књижевних појмова*, 1974. M.M.

**PSALTIKIJA** ili **psaltika** (gr. ψαλτικόν) — U vizantijskoj i staroj srpskoj književnosti muzički rukopis sa tekstovima pesama čije su melodije označene → **neumskom notacijom**.

D.B.

**PSALTIR** (gr. ψαλτήριον) — Knjiga → **psalama** u vizantijskoj i staroslovenskoj liturgijskoj književnosti, koja sadrži 150 psalama Davidovih i druge tekstove. *P.* je podeljen na 20 → **katizmi**. Isprva su psalmi praćeni samo → **biblijskim pesmama**, a eventualno i posebnim molitvama koje se čitaju posle svake katizme, kao i pravilom za čitanje psaltira. Već u 14. v. na južnoslovenskom području formira se *psaltir s posledovanijem*, u kome se, osim psalama, biblijskih pesama, molitava posle katizmi i pravila za čitanje psaltira, nalaze i drugi liturgijski (uglavnom pesnički) sastavi i celine: → **časlovac**, sedmični → **oktoih**, → **troparnik**, → **kanonik**, → **akatisnik** i dr. Sa grčkog preveden na stsl. već u prvoj etapi stvaranja slovenske književnosti, *p.* je veoma mnogo uticao na stil srednjovekovne slovenske književnosti. D.B.

**PSEUDOPIGRAFI** (gr. ψευδεπίγραφος — sa lažnim natpisom) — 1. Delo, koje se iz raznih razloga pripisuje nekome drugom, a ne pravom autoru. Naročito je čest slučaj među delima stare gr. i rim. književnosti. Često se dela pripisuju nekome slavnom autoru da bi im se pridala veća važnost ili starost (npr. kikički

epovi → **kiklici** Homeru, razni spevovi Vergiliju). Ponekad se i beleške učenika proglašavaju originalnim delom (beleške Platonovih i Aristotelovih predavanja). *P.* su i mnoga od najvažnijih dela iz starine, npr. pseudo-Anakreont, — Plutarh, — Tibul, — Ovidije, — Kato, — Seneka, i mnogih drugi. — 2. Apokrifne knjige *Starog zaveta*, najčešće proroka.

Lit.: E. Holst Clift, *Latin Pseudonym*, 1945; M. Steinschneider, *Zur pseudoepigraphischen Literatur des Mittelalters*, 1965. S.I.P.

**PSEUDOKLASICIZAM** — Pravac u književnosti koji se raširio posle procvata i pod uticajem → **klasicizma**, predstavljajući njegov lažni nastavak, u stvari njegovu suštinsku negaciju. *P.* bez istinskog stvaralačkog nadahnuća, epigonski, čisto formalistički i zanatski ostaje privržen osnovnim načelima i pravilima poetike klasicizma. Čuveni sukob između romantičara i klasičara početkom 19. v. u evropskim književnostima, shvaćen kao sukob između svega što je novo, moderno, stvaralačko, i jednog već savršeno sterilnog tradicionalizma, u stvarnosti predstavlja sukob između romantizma i *p.*, jer je pravi klasicizam prestao da postoji davno pre pojave romantizma. Klasicizam u Nemačkoj Gotšeda i Bodmera, u Rusiji Kantemira, Tredjakovskog i Sumarokova, kao i kod nas u delima Mušickog, ima, u manjem ili većem stepenu, sve oblike pseudoklasicizma. S.V.

**PSEUDONIM** (gr. ψευδώνυμος — lažnog imena) — Lažno, izmišljeno ime, književno ime nekog pisca. Razlog skrivanja pravog imena može biti različit i češće je to želja za promenom imena, pogotovu kod mladih, još nepoznatih pisaca, ređe je posledica opreznosti zbog straha od neke odgovornosti; najčešće to je vid tajanstva kojim umetnik hoće da se okruži. Kada se otkrije, *p.* obično postaje sastavni deo imena pisca ili sasvim zameni ime. Oblici *p.* su → **anagram**, → **kriptogram**, **prenonim** (pisca čija su imena bila duga skraćivali su ih tako da su se potpisivali samo imenom, bez prezimena: *Zan Pol* Fridrih Rihter), **hagionim**, **frazeonim** (umesto potpisa upotrebljava se fraza: »Hroničar«, ili »Amerikanac« — Dž. F. Kuper. Ovakav tip *p.* češći je u novinarstvu nego u knjiž., čest je **pseudandronim** (iza muškog imena skriva se žena pisac: *Zorž Sand* — Aurora Didevan, *Džordž Eliot* — Meri En Evans). Ime se skrivalo jer je vladalo ubedenje da je nepristojno da žene pišu, ređi je **pseudoginim** (muškarac se potpisu-

je ženskim imenom: *Klara Gazil* — Prosper Merime). *P.* je poznat još u antici, u vreme humanizma veoma je omiljen: imena se latiniziraju i greciziraju (**Neander** → **Neumann**; **Agricola** → **Bauer** i sl.). U 16. i 17. v. *p.* je moda i pravilo i upotrebljavaju ga skoro svi pisci, naročito u obliku → **anagrama**. U 19. v. *p.* istiskuje pravo ime pisca tako da su mnogi i poznati samo pod izmišljenim imenom: **Bomarshe** — Caron, **Stendal** — Anri Bejl. Danas su *p.* retki, obično ih upotrebljavaju mladi pisci da bi svojim novim imenom nešto sugerirali (*M. Gorki*, *J. Grobarov*).

Lit.: J. A. Sint, *Pseudonymität im Altertum*, 1960; E. Weller, *Lexicum Pseudonymorum*, 1963<sup>2</sup>. S.I.P.

**PSIHOANALITIČKA KRITIKA** — Općenit naziv za sve napore da se istraživanje književnih pojava utemelji na Frojdovoj psihoanalitičkoj teoriji, odnosno na učenju njegovih sljedbenika. Frojd je nekim svojim radovima koji zadiru u problematiku književnog stvaralaštva i u psihologiju estetskog doživljavanja (npr. *Die Traumdeutung* — Tumačenje snova, 1900; *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* — Vic i nesvesno, 1905; *Der Dichter und das Phantasieren* — Pjesnik i maštanje, 1908) i sam dao jakih poticaja takvoj kritici. Njegov pokušaj da analizom različitih simptoma (npr. sklonosti nekih pisaca prema određenim motivima) osvijetli udio podsvjesnih činilaca u stvaralačkom procesu nigdje, međutim, ne naginje tome da se pretvori u sustavnu doktrinu; štaviše, Frojd nije tajio da mu spoznajе zahvaćaju samo ograničeno područje i da nisu podobne objasniti osebnju moć umjetničke kreativnosti. Umjetnik je za njega stvaralac koji svoje želje i nagone, ispoljujući ih u mašti, sublimira na zaseban način. Mediji kojima se služi omogućuju adekvatan doživljaj u receptora. Najznačajniji mu je prilog tumačenju psihičkih mehanizama koji uvjetuju tipične reakcije na duhovite dosjetke, na humor i komiku, na pojave, dakle, koje žive i izvan književnosti. Pomno raščlanjujući strukture, Frojd svojom metodičnošću pruža uzorne primjere induktivnog postupka, kojega je spoznajna vrijednost neosporna, bez obzira na izvedene teze. Kritika koja se služi Frojdovim pojmovima većinom nastupa s većim pretenzijama: kadšto s namjerom da umjetničko stvaralaštvo u cjelini objasni kao složen sustav impulsa iz sfere podsvijesti. Tumačeći karakteristike i postupke književnih likova, pretpostavljajući da je svagdje opravdana psihogena motivacija (kao u tzv. Epidovu kompleksu,

npr.), *p. k.* ne razlikuje dovoljno jasno dvije zasebne kategorije: psihologiju stvaraoaca i psihologiju likova. Analiza koja želi osvijetliti dijelove književnih struktura pozivajući se na autora, a autoru postavlja dijagnozu pozivajući se na likove, brka bitne kategorijalne razlike. Slični se propusti u metodi opažaju i u tumačenju uloge i značenja snova u književnim djelima, dakle u interpretaciji podsvjesne mašte, pojave koja također od početka zaokuplja *p. k.* (v. djela O. Ranka). Izdvajajući iz cjeline, iz konkretnog i povijesnog konteksta, pojedine motive i dovodeći ih u vezu sa sličnim motivima drugih vremena i kultura, sljedbenici psihoanalize zapostavljaju integralnost teksta za volju spekulacija o sveprisutnosti libidinozne simbolike. Raščlamba većinom ostaje na razini promatranja izdvojenih elemenata, gotovo isključivo sadržajnih; za specifično umjetničke strukture ta se kritika dosad jedva zanimala. U cjelini, *p. k.* karakteriziraju dvije naoko oprečne orijentacije: zanimanje za upadljive crte umjetnikova životopisa (rezultat je »patografija«, koja u najboljem slučaju tumači stvaraočevu privatnu ličnost, ali malo kazuje o razlozima našega interesa za njegova djela); i drugo, nastojanje da se zahvate nadindividualni obrasci izražajnih znakova u umjetničkom stvaralaštvu, i to metodom proučavanja koja se oslanja na spoznaje opće antropologije. Oba smjera književnom djelu pristupaju na način koji razmatranje prenosi na periferiju; tekstovi ili piščeva biografija tretiraju se kao izvori obavijesti sekundarnog značaja, kao dokumentacija za teze koje se tiču izvanknjiževnih područja. U tom je smislu *p. k.* zapravo svojevrsna varijanta → **pozitivizma**. Njeni zanimljivi poticaji na ishodištu, upereni protiv mistifikacija biografizma koji je umjetnika nekritički veličao smatrajući ga gotovo mitskim bićem, izvrgli su se vremenom u sistem koji i sam racionalizaciju zamagljuje novim predrasudama. → **Arhetip**.

LB.: O Rank, *Das Inzest-Motiv in Dichtung und Sage*, 1912; W. Mischg, *Psychoanalyse und Literaturwissenschaft*, 1930; K. Burke, *The Philosophy of Literary Form*, 1941; H. Sachs, *Creative Unconscious*, 1942; F. Hoffman, *Freudianism and the Literary Mind*, 1945; E. Jones, *Hamlet and Oedipus*, 1954; S. D. Lesser, *Fiction and the Unconscious*, 1957; E. Wasiolek, »Budućnost psihoanalitičke kritike«, *Umjetnost riječi*, 1969, 4; P. Mat, *Literaturwissenschaft und Psychoanalyse*, 1972; R. Wolff, *Psychoanalytische Literaturkritik*, 1975; S. Goepfert, *Psychoanalyse interdisziplinär* (II: *Literatur und Psychoanalyse*, 1980); J. M. Fischer, *Psychoanalytische Literaturinterpretation*, 1980. V.Ž.

**PSIHODRAMA** (eng. *psychodrama*) — Slobozna dramska improvizacija na zadatu temu, koja se u savremenoj psihijatriji koristi u terapijske, a u modernom pozorištu u obrazovne i eksperimentalne svrhe. Tvorac *p.* kao terapijskog metoda je am. sociolog J. L. Moreno (1921. g.), koji je postavio i prvi primenio tezu da eksteriorizacija sopstvenih misli u vidu scenske improvizacije razvija spontanost kod bolesnika i omogućava im da shvate izvore svojih trauma. Terapijska *p.* obično ima tri dela: 1) pripremu za vreme koje voditelj postavlja temu i pokušava da suzbije susretanje aktera koji treba slobodno da »igraju sebe«; 2) dramsku igru kao slobodnu improvizaciju; 3) diskusiju, u kojoj kroz komentar igre svake ličnosti, njenog psihičkog sadržaja i odnosa prema drugim ličnostima, voditelj pomaže akterima da dođu do realne slike o sebi. Kao i u slično zamišljenoj modernoj obrazovnoj drami ili sociodrami (gde je u pitanju društvu, a ne individualni izvor trauma) i *p.* zanemaruje pozorišni aspekt komunikacije sa gledaocem, već se isključivo usredsređuje na doživljaj učesnika. Od Aristotela poznato psihološko dejstvo drame na posmatrača Moreno je svojim metodom usmerio u pravcu glumca, zahtevajući od njega da bude potpuno spontan i da sam za sebe igra svoju sopstvenu ličnost. Ovakvo obelježje *p. P.* Bruk koristi u svom rediteljskom radu kao sredstvo oslobađanja od »negativnih poriva« koji glumcu smetaju u punom prihvatanju uloge i slobodnom korišćenju svim potencijalima svoje glumačke ličnosti.

Lit.: J. L. Moreno, *Psychodrama* (I, II), 1928; B. Way, *Development Through Drama*, 1967; P. Bruk, *Prazni prostor*, 1972. N.K.

**PSIHOLOGIZAM** — Metodički singularizam, kao oblik reduktivnog mišljenja, što celokupno bogatstvo umetničkog dela svodi na psihologiju ličnosti (junaka), na psihologiju pisca ili pak na psihologiju vremena (epohe). Prema tome, u teoriji književnosti i književnoj kritici *p.* znači jednostranu primenu psihološke metode. — *P.* uopšte znači svodenje celokupnog pojavnog bogatstva ljudskog duhovno-materijalnog postojanja na izraz duševnog života. U estetici *p.* znači apsolutizovanje metode psihologije, sistematski u delu Lipsa (*Th. Lipps*) i Folkelta (*J. Volkelt*), čiji je centralni pojam *Einfühlung* (uosećavanje). V. i → *psihološka kritika* M.D.

**PSIHOLOŠKA KRITIKA** — Pravac u kritici koji se oslanja na psihologiju. Mada je *p. k.*

tekovina 20. v., udeo psihološkog u kritici prisutan je od njenih početaka, pošto nema kritičara koji u svojim tekstovima nije primenjivao ono što je znao, ili verovao da zna, o aktivnosti ljudske psihe. Izrazitih tragova psihologije ima već kod Aristotela u *Poetici*, kod Platona u *Ionu*, kod Longina i Horacija, a naročito kod Kolridža koji je u knjizi *Biographia Literaria* anticipirao mnoge psihološke istine. No tek pojavom Frojda i njegovog *Tumačenja snova* počela je prava psihološka, ili tačnije rečeno → **psichoanalitička kritika**. Psihologija može da uđe u kritiku na više načina. Najpre, putem ispitivanja stvaralačkog procesa, za šta su nova psihološka znanja pružila precizniju terminologiju od one kojom se kritika ranije služila. Ispitivanje piščevog života u cilju boljeg razumevanja njegovog dela drugi je način primene psiholoških znanja u književnoj kritici, pri čemu se pretpostavlja da između umetnika i dela postoji odnos sličan odnosu između pacijenta i snova; uzimajući umetničko delo kao simptom, kritičar otkriva nesvesne težnje i represije umetnika, i njegova otkrića doprinose razjašnjavanju i tumačenju dela koje razmatra. Svoje poznavanje psiholoških problema i situacija kritičar može da primeni u tumačenju dela posmatrajući ponašanje književnih junaka u svetlosti rezultata psihološke nauke; ukoliko se ponašanje junaka podudara sa onim što je psihologija otkrila o tajnama ljudske duše, moderne psihološke teorije nalaze značajnu primenu u rasvetljavanju i interpretiranju književnih ostvarenja. Različite psihološke škole imale su različite poglede o nastanku umetničkih dela. Frojd i njegovi sledbenici zastupali su ideju o povezanosti umetnosti i neuroza, dok su Jung i njegove pristalice otkrivali arhetipske slike i kolektivno nesvesno (→ **arhetipska kritika**).

Lit.: Otto Rank, *Der Mytus von der Geburt des Helden*, 1909; René Laforgue, *L'échec de Baudelaire*, 1929; Charles Baudouin, *Le symbole chez Verhaeren*, 1924; *Psychologie de l'art*, 1929; Marie Bonaparte, *Edgar Poe*, 1933; F. C. Prescott, *The Poetic Mind*, 1922; John Middleton Murry, *The Son of Woman: The Story of D. H. Lawrence*, 1931; Conrad Aiken, *Scepticisms: Notes on Contemporary Poetry*, 1919; Robert Graves, *The Meaning of Dreams*, 1924; *Poetic Unreason*, 1925; Herbert Read, *Reason and Romanticism*, 1926; F. L. Lucas, *Literature and Psychology*, 1951; W. Rose, *The Psychological Approach to the Study of Literature*, 1952. D.Pu.

**PSIHOLOŠKI ROMAN** (prema gr. ψυχή — dah, duša) — 1. U širem smislu — za razliku od raznih tipova romana akcije (→ **pikarski roman**, → **roman strave**, → **roman o razbojni-**

**cima**, → **naučno-fantastična književnost**) i filozofsko-misaonog romana (→ **pedagoški roman**, → **utopijski roman**, → **roman o vaspitanju**, → **roman s tezom**, → **roman ideja**, i dr.) — roman koji je usredsređen na osećajni svet i unutrašnji život glavnog junaka ili nekoliko važnijih ličnosti, često stoga i pisan u prvom licu (**ich-Form**) ili pak u → **epistolarnoj formi**. U takvom romanu radnja je podređena unutrašnjem proživljavanju, motivima i duševnim reakcijama glavnih junaka. Zaokupljenost duševnim i osećajnim životom povezana je istorijski s moralističkim romanom građanske klase. Prvim velikim klasičnim *p. r.* mogu se smatrati dela S. Ričardsona, (*Pamela*, 1740; *Klarisa Harlow*, 1748), Žan Žak Rusoa (*Nova Eloiza*, 1761), L. Sterna, (*Tristram Šendi*, 1760–67) i Gctea (*Verter*, 1774). U svim ovim romanima unutrašnji svet glavnog junaka dominira delom i izražava se u formi u kojoj prevladuje perspektiva prvog lica. Poseban razvoj u pravcu dubljeg poniranja u podsvesnu motivaciju i reakcije ljudske psihe ovaj roman ostvaruje u 19. v. u rus. književnosti, naročito kod Dostojevskog. U našoj književnosti najznačajniji pisci klasičnog *p. r.* su B. Stanković i A. Kovačić. — 2. Razni tipovi i vrste novijeg romana u kojima psihologija iracionalnog i nesvesnog, često povezana i sa psihoanalizom, predstavlja osnovu tematike i formalne organizacije; → **roman toka svesti**, → **novi roman**. Postanak ovog romana obično se povezuje s delom am. romansijera Henrija Džejmsa, naročito njegovih *Ambasadora* (1903), u kojima je celokupna radnja dramatisovana putem jedinstvenog → **stanovišta**, tj. prelomljena kroz svest glavnog junaka i transformacije te svesti u toku romana. Mnogi od najznačajnijih romansijera 20. v. — Prust, Džojls, Fokner, kao i fr. romansijeri → **novog romana** — bogato koriste i dalje razvijaju tehniku prvog lica, naročito → **unutrašnji monolog**, kao i neke druge načine i sredstva predstavljanja ljudske svesti u književnom delu (→ **lajtmotiv**, filmsko smenjivanje kadrova i sl.). U našoj književnosti moderni *p. r.* neguju mnogi pisci, između ostalih naročito Đavić u svojoj *Pesmi*, kao i Crnjanski u *Romanu o Londonu*.

Lit.: L. Edel, *Psihološki roman*, 1962 (prev.); S. Kojević, *Trijumf inteligencije*, 1963; V. Marković, *Engleski roman XX v.*, 1963; J. J. Buytendijk, *Psychologie des Romans*, 1966; G. O. Taylor, *The Passages of Thought*, 1969. → **roman**. S.K.

**PUBLICISTIKA** (lat. *publicus* — javan, društven) — Opšte ime za štampani materijal aktuelnog kulturnog, književnog i društveno-

političkog sadržaja u dnevnim i periodičnim listovima, časopisima i zasebnim publikacijama. *P.* potiče iz 18. v. kad je označavala bavljenje državno-pravnim naukama (radovi nekih fr. enciklopedista i nem. pisaca, a potom i mnogih državnika i političara); u novije doba naročito se vidno ispoljila marksistička orijentacija u *p.* Kao oblik društvene svesti, *p.* je literatura sa naglašeno angažovanom i aktivističkom književno-političkom idejom, opredeljenjem, tendencijom. *P.* se javlja u formama kao što su → **rasprava** i predavanje, → **članak**, → **feljton**, polemika i dr. (na primer *Moj obračun s njima* i *Kako stoji stvari* M. Krleže, *Akcija* D. Čosića, *Novine nevino* O. Daviča i dr.). Zadržavajući uobičajenu novinsku komunikativnost — razvijajući se, dakle, ne samo u stampanoj reči, već, specifično, i na radiju i televiziji — jezik *p.* je ipak bogatiji, kompleksniji, s takvim tretmanom problema koji teži da bude analitičan i naučno argumentovan.

Lit.: H. Pross, *Publizistik*, 1970; W. Haacke, *Publizistik und Gesellschaft*, 1970. M.I.B.

**PUBLIKACIJA** (lat. *publicatio* — objava) — Izdanja, izdavanje knjiga; objavljeno delo. → **Brošura**. Sl. P.

**PUČKA KNJIGA** → **Knjiga za narod**

**PURIZAM** (lat. *purus* — čist) — Jezičko čistunstvo, tj. težnja da se jezik održava u »čistom« stanju, kako bi što bolje odolevao promenama, a pre svega stranim uticajima; pored → **pozajmljenica** i → **tuđica**, *p.* teži da iz književnog jezika odstrani naročito → **neologizme**, a zatim i različite → **kolokvijalizme**, → **varvarizme**, → **vulgarizme** i sl. (karakteristična puristička isključivost oseća se već u samim nazivima poslednjih dveju pojava). Preterana briga za sudbinu jezika i neumesno čistunstvo u govoru i pisanju, koje u stvarnosti znatno osiromašuje izražajne mogućnosti, protivni su naučnom shvatanju društvene uloge jezika i često su kroz istoriju predstavljali naličje nesumnjivo potrebnog i korisnog rada na normiranju standardnih i književnih jezika. U više mahova u novijoj istoriji, ideja o izvornoj čistoti jezika dobro je poslužila političkim krugovima zainteresovanim za čistotu u nekim drugim pravcima, pa je ekstretni *p.* bio prateća pojava diktatorskih, šovinističkih i rasističkih režima.

Lit.: R. Auty, »The Role of Purism in the Development of Slavonic Literary Languages, *The Slavonic and East European Review*, 1973, 124; Z. Konstantinović, *Problem purizma kod Vuka*, M.S.C. 4, 1974. R.B.

**PURPUREUS PANUS, PERPL PEČ** (lat. *purpureus pannus*; eng. *purple patch* — komad purpurne tkanine) — Naziv za izuzetno dobar ili kitnjast odeljak u nekom književnom delu. Prvi ga je upotrebio Horacije u svojoj *Poslanci Pizonima* (*O pesničkoj veštini*, 14–16): »Inceptis gravibus plerumque et magna professis / Purpureus, late qui splendeat, unus et alter / Adsuitur pannus« (»Radnji se prečesto važnoj i s bučnim uvedenim glasom / prišiva ovaj i onaj — da sjajnom zablista širinom — / grimizni trak« — *Satire i epistule*, 1958). Danas je ovaj izraz odomaćen prvenstveno u eng. kritičkoj terminologiji i često se upotrebljava da označi usamljen ili nedovoljno integrisan odeljak koji svojom književnom vrednošću ili stilskim ukrasima odskače od inače lošeg konteksta. V.K.

**PUSTOLOVNI ROMAN** — Roman koji teži za prikazivanjem uzbudljivih događaja iz nepatvorenog, prirodnog života. S obzirom na karakter tih događaja i ambijent u kojem se oni zbivaju *p. r.* može biti: → **pikarski roman**, → **robinzonada**, → **simplicijada** i, u novije vrijeme, → **vestern**. Nastao je iz avanturističkih elemenata helenskog romana. → **viteškog romana**, → **dvorskog epa**, narodnih knjiga 16. v. (npr. *Fortunatus*) i pojavio se u kasnom sr. v. kao protuteža idealizacijama → **dvorske književnosti**. Klasični primjeri *p. r.* u svjetskoj književnosti su anonimni šp. pikarski roman *Lasarijo de Tormes*, Servantesov *Don Kihot*, Grimmelshauzenov *Simplicissimus*, Le Sažov *Žil Blas*, Defoov *Robinson Kruso*. Fabula *p. r.*, koji je po tradicionalnoj klasifikaciji roman zbivanja, nije posebno razgranata; obično se sastoji u savlađivanju prepreka koje stoje na putu prema cilju kojem teži glavni junak. U razvoju sentimentalnog i porodičnog romana 18. v. — kod Ričardsona, Goldsmita, Didroa — pustolovna građa dobija određenije etičke i psihološke funkcije i postaje osnova → **motivacije** pojedinih karaktera, a često i ilustracija moralističkih shema (npr. zavođenje u Ričardsonovoj *Pameli* i *Klarisi*, brak protiv roditeljske volje i bijeg iz roditeljske kuće u Goldsmitovom *Vekfildskom svešteniku*). Psihološko i etičko produbljenje pustolovne građe, kao i određivanje njenog društvenog konteksta i smisla, postaje jedno od opštih obilježja realističkog romana 19. v., dok čista pustolovina kao tema postaje sve više građa → **zabavne književnosti**, ili pak dobija oblik → **groteske** u modernijim vidovima pikarskog romana (npr. G. Gras, *Dečji doboš*). U našoj književnosti

elemente *p. r.* nalazimo u djelima J. Ignjatovića, S. Rankovića i A. Šenoa i drugih.

Lit.: → **roman**; → **pikarski roman**. A. Ayrenschmalz, *Zum Begriff des Abenteuerromans*, 1962. S.G. – S.K.

## PUTNA SKICA → Putopisna književnost

### PUTOPIS → Putopisna književnost

**PUTOPISNA KNJIŽEVNOST** – Pomeni i opisi putovanja nalaze se već u prvim epovima koji su nam sačuvani, a nem. pesnik Hajne smatra da je *putopis* najprirodniji i najizvorniji oblik romana. Umnogome s pravom, jer prvi opisi putovanja ujedno sadrže i elemente koji će biti sastavni delovi → **avanturističkog romana** i → **egzotične književnosti**. *P. k.* značajna je kako sa literarnog tako i sa kulturnoistorijskog stanovišta; ona deluje didaktičko-pedagoški time što prenosi geografska znanja, što uči kako se posmatraju ljudi, pa i nevezanim nizanjem humorističkih i satiričkih zapažanja. Dajući prednost izlaganju u prvom licu ili u obliku pisama, *p. k.* otvara put subjektivnom viđenju sveta. Po kompoziciji dela *p. k.* je većinom labave strukture, što s jedne strane može nepovoljno uticati na njenu umetničku vrednost. Najstarije umetničko delo *p. k.* jeste *Odiseja*. Lukijan piše prvi satirički putopis, pa će zatim grčka sofistička književnost razrađivati motiv putovanja, povezati ga sa etnološko-fantastičnom fabulom i sa erotikom, što dovodi do avanturističke *p. k.*, koja je veoma značajna u sr. v. i u 17. s. U nem. književnosti ovakva sr. dela, putopisna i egzotična, jesu *Ruodlieb*, *Pesma o Aleksandru* i epovi što su ih pevali *špilmani*: *Herzog Ernst*, *Fortunat* i dr., koji su kasnije objavljivani kao knjige za narod. Bajni čarobni Istok u tim delima zauzima značajno mesto, kako u opisima putovanja na Sveti grob, tako i u zapisima koje su za sobom ostavili neki trgovci putnici. Nedovoljno poznavanje geografije samo je doprinisilo takvoj fantastičnoj slici o svetu, a u sličan čarobni ambijent svoje junake i čitaoce uvodi i *dvorska književnost* (roman o kralju Arturu i o krugu njegovih vitezova). Tek sa vremenom → **renesanse**, sa velikim otkrićima i sa naglim širenjem geografskog horizonta, stvaraju se preduslovi za verno shvatanje stvarnosti i daju se osnove za *putopisni roman*, koji je međutim tesno povezan sa *avanturističkim romanom*. Jedan od prvih predstavnika takvog objedinjavanja jeste srednjov. nem. pisac J. Vikram, a Servantes u svom delu *Don Quichote (Don Kihot)*, 1605, izlaže podsmehu fantastične putne avanture

prevaziđenog riterstva. Španski → **pikarski roman**, a dosledno njemu i nem. **pikarski roman** (Schelmenroman) prenosi nam u liku glavnog junaka realističko-satirički prikaz zbivanja. Upoznavanje novih delova sveta pospešuje još više fantaziju, tako da se sada javljaju opisi putovanja u daleke, izmišljene zemlje (→ **utopijski roman**). Reprezentativni za ovaj žanr ostaju Mor i Kampanela, pa ga zatim genijalno razrađuje Sirano de Beržerak duhovitim satiričkim opisima putovanja na Sunce i na Mesec. Nastavljači su mu Swift delom *Guliver (Gulliver)*, 1726, i Volter svojim delom *Micromégas*, 1751. Nasuprot ovakvoj tendenciji, herojsko-galantni roman u doba → **baroka**, svesno didaktičan u svojim namerama, znatno je verodostojniji u opisima putovanja i u zapažanjima egzotične prirode. 17. v. je doba sve obimnijih putovanja na kopnu i na morima, pa se i literatura o tim putovanjima koristi u mnogobrojnim etnografskim, istorijskim i geografskim preradama pri prikazivanju dalekih zemalja. Ovaj vek je uopšte doba »radoznalog putnika« (»voyageur curieux«), neizbežnih kavalirskih putovanja, putovanja radi obrazovanja i robinzonada, koje od vremena Defoa pružaju nove mogućnosti da se fantazija izivljava u idealnim daljinama, koje je nemoguće proveriti. Engleska je u razvoju *p. k.* začetnik određenog preokreta. Defo se u svom *Robinzonu* nije udaljavao od stvarnosti, kako su činili njegovi podražavaoci; on je i začetnik pomorskog romana (*Captain Singleton*, 1720), a nastavljač mu je Smolet delima *Roderick Random*, 1748, i *Peregrine Pickle*, 1751. No tek će L. Stern, zahvaljujući uspehu koji je postigao objavivši 1768. *Sentimentalno putovanje po Francuskoj i Italiji (Sentimental journey through France and Italy)*, ovu vrstu književnosti izvesti na nov put. Pisac je zaista proputovao ove zemlje, a opis je »sentimentalan«, jer mu sadržaj nisu pejzaž i ljudi, već unutarnja zbivanja u putničkoj duši, njegova osećanja i raspoloženja. To je psihološko delo u obliku pisama, koje pogoduje subjektivizmu, pisano ležernim stilom, sa mnogo digresija, bez stroge kompozicije, posve podešeno raspoloženju autora, sa mnogo humora i satire. Stern je rodonačelnik velikog broja sentimentalnih putovanja u svetскоj književnosti. Polovinom 18. v. kod Francuza dostiže vrhunac minijturni putopisni roman (Marivo), pošto je putopisna poezija u stihovima, odraz → **rokoko**a, ustupila mesto filozofskim razmišljanjima. Nadovezujući se na Fenelona, Ramzeja i Terasona, Volter objavljuje svoje romane: *Kandid*



(*Candide*). 1759, i *Vavilonska princeza* (*La princesse de Babylon*), 1768. Putovanje pomaže da se u susretu sa ljudima otkrije beskrajna pokvarenost sveta. Kod Nemaca se razvija putopis posebnog tipa u pričama o lažima barona Minhauzena, dok će Ž. Paul humoriističko-idilični putopis pun dobroćudnog humora uzdići do zavidne umetničke visine. Romantičari su voleli da putuju, ali romantika ne zna za neku značajniju putopisnu književnost. Romantičarski pesnici radije sa puno štimunga i fantazije govore o bezbrižnom, slobodnom lutanju mladog avanturiste. Za Hajnea je putopis slika sa putovanja (*Reisebild*), literarni odraz težnji → **Mlade Nemačke**, onog duha vremena koji u svojoj unutarnjoj razdvojenosti sve želi da negira. Podsmesljivo i duhovito, u tonu elegantnog čavrljanja, Hajne reda precizne opservacije o ljudima sa kojima se susretao na svojim putovanjima. Njegova satira je ujedno prijatna zabava za čitaoca i Hajne će takvim putopisima postati začetnik savremenog žurnalizma. Otada u evropskoj književnosti svaki književni pravac daje svoj prilog i *p. k.* O svojim otkrićima i istraživanjima u Africi, Aziji i u polarnim predelima pisali su H. M. Stanlej, F. Nanzen i S. Hedin. Doživljaj i umetnički izraz, avantura, sjaj egzotičnosti i veličanstven opis prirode povezuju se u romanima R. Kiplinga, Dž. Konra-

da, S. Moma, E. M. Forstera, P. Klodela i Ž. Koktoa. Humoriističke putopise klasične vrednosti dao je M. Tven. Kao psiholog kulture E. Krajerling pokušava da filozofski produbi putopis. U pravcu istorijsko-filosofske meditacije putopis proširuje E. Grasi. U naše doba putopis je polje na kome se ogledaju pisci i političari, ekonomisti i novinari. Najnoviji razvoj putopisa ide u pravcu → **naučne fantastike**, kojoj je temelje položio Ž. Vern. U jugoslov. književnostima ističu se kao prvi putopisci: A. Nemčić, A. Veber Tkalčević i Lj. Nenadović, a tako reći svaki pisac je dao i poneki putopis. Dosadašnja istraživanja putopisa u nauci o književnosti uglavnom se kreću u pravcu građe i sadržaja, biografskih i kulturnoistorijskih podataka. Tek u najnovije vreme počela se obraćati pažnja na problematiku vezanu za prelaz sa faktičkih prikaza putovanja na fiktionalna umetnička dela pripovedanja; pokušava se da se pod tim tematskim aspektima uoče specifična obeležja književnosti uopšte.

Lit.: A. F. Prévost, *Histoire générale des voyages*, 1746–1773; W. Rehm, *Der Reiseroman*, 1928; E. G. Cox, *A Reference Guide to the Literature of Travel*, 1948–1952; P. B. Gove, *The Imaginary Voyage in Prose Fiction*, 1961; H. J. Possin, *Reisen und Literatur*, 1972; R. Allerdissen, *Die Reise als Zuflucht*, 1975; H. J. Piechotta, *Reise und Utopie*, 1976. Z.K.

# R

**RABITA-L-KALEMIJA** (ar. ar-Rābita al-qalamiya – udruženje ljudi od pera) – Književno udruženje koje je osnovao književnik Džubran Halil Džubran 20. IV 1920. u Njujorku. Članovi su bili ar. književnici emigranti (uglavnom is Sirije i Libana), tvorci ar. moderne: Ilijas Abu Madi, Nesib Arida, Abdul Mesih Hadad, Rešid Ejub, Nedri Hadad; Vedi Bahut, Ilijas Atalah. Rabita je postojala oko jedanaest godina i više predstavljala grupu istomišljenika no pravu organizaciju. Opšta karakteristika ove književne grupe je odstupanje od tradicionalnog shvatanja literature i tradicionalnog stila, i kultivisanje proznog izraza. Izdavali su i svoj časopis *as-Saih* (*as-Sā'ih*).

Lit.: → **Nahda**.

M.Đu.

**RACIONALIZAM** (od lat. *ratio* – razum) – U filosofiji shvatanje da je svet strukturiran na način koji je u skladu sa zakonima logike, pa se zato može i predviđati njegov razvoj i njegovo kretanje (*metafizički racionalizam*); da se svet ne može saznati čulnim iskustvom (*agnostički racionalizam*) i da odlukama u sferi etike upravlja razum (*etički racionalizam*). Za razliku od empirizma agnostički *r.* naglašava da postoje istine koje potiču iz razuma i koje su višeg reda od onih koje stičemo iskustvom, zato što načela na kojima se gradi poredak i ostvaruje red upravljaju i iskustvom, i zato što se ne može zamisliti nešto što bi bilo suprotno ovim istinama. Kao primer za ovakvu istinu koja potiče iz razuma navodi se po pravilu matematika. U ovom smislu *r.* se uvek iznova javlja u razvoju ljudskog duha kao jedan od osnovnih oblika

filosofskog razmišljanja. Posebno intenzivan razvoj u pravcu *r.* počinje u 17. v. i obično se na njegov početak stavlja Dekart, pa se onda na njega nadovezuju Spinoza, Lajbnic i K. Volf, koji su stvorili značajne racionalističke sisteme. Po njima, kriterijum za istinu ne počiva niti u iskustvu niti u osećanjima, već u razmišljanju. Iz razmišljanja, što će značiti iz odluka koje su donosili aktivni ljudi, došlo je do istorijskih zbivanja, a posebno su se iz ovakvih odluka razvijale kulturne tekovine. Pa i religija se može zamisliti kao proizvod razuma, a ne otkrovenja (*teološki r.*). Iracionalne snage znače za racionaliste varvarstvo, njihov proizvod je sujeverje. Ovaj racionalistički pokret dostiže vrhunac u evropskom → **prosvetiteljstvu**, koje je obuhvatalo sva područja ljudskog života i ljudske delatnosti. U književnosti *r.* označava uspon didaktičke, kritičke i satirične literature i pojavu moralno-poučnih časopisa (Adison). Kod Nemaca je naročito Gotšed u duhu *r.* oblikovao zakone književnosti, dok u Engleskoj i Francuskoj *r.* nalazi odraz u osećajnim ostvarenjima A. Popa, Ričardsona i Prevoa. Racionalističkim shvatanjima odgovara → **basna** (Lafonten, Gelert, Lesing), → **epigram** (Lesing), → **aforizam**, → **satira** (Pop, Swift, Volter), → **obrazovni roman** i **komični roman** (Filding, Smolet). No književnost prosvetiteljstva ujedno je ukazala i na granice *r.* i podstakla protivsnage iracionalizma (Ruso, → **pijetizam** i → **romantizam**). V. i → **prosvetiteljstvo**.

Lit.: W. E. Lecky, *History of rise and influence of the spirit of rationalism*, 1910; P. Hazard, *La domination du raison*, 1949. → **Prosvetiteljstvo**.

Z.K.

**RADIO-DRAMA** — Relativno novija vrsta dramske književnosti koja se sadržajno i formalno konstituisala za poslednjih dvadeset godina. Pre toga termin je upotrebljavan za svako dramsko delo pročitano i emitovano preko radio-talasa. Osobnosti *r.-d.* proizašle su iz karakteristika radija kao specifičnog medija komunikacije. Pisana isključivo za slušanje, ona je već od samog početka bila upućena na to da posredstvom reči i zvučnih percepcija izaziva i vizuelne senzacije: scensko zbivanje, mesto radnje i likove. Nedostatak vizuelne dimenzije uslovio je otkrivanje i maksimalno korišćenje svih izražajnih mogućnosti govorne reči, zvučnih efekata i muzike, pa je tako i nastao svojevrsan dramski izraz. *R.-d.* je i publiku (slušaoc) postavila u nov aktivan stvaralački odnos, apelujući na njihovu maštu da akustičku dramsku strukturu vizuelizuje. Kod nas su se afirmisali kao pisci *r.-d.* Đ. Lebović, J. Hristić, N. Iveljić, S. Novak, L. Slamming, D. Rosandić i dr.

Lit.: H. Schwitzke, *Das Hörspiel, Geschichte und Dramaturgie*, 1963; B. Mrkšić, *Poetika radio-drame*, 1967; M. Đorđević, *Aspekti radija*, 1978. P.L.

**RADNIČKA KNJIŽEVNOST** — 1. Dela koja govore o radničkom životu i sudbini. — 2. Takođe dela koja su napisali sami radnici o sebi i svom društvenom položaju. Termin *r. k.* susreće se krajem 19. i početkom 20. v. u vreme organizovanja radničke klase i teorijskog objašnjavanja njenoga položaja i njene klasne svesti. Pojavljuju se razni oblici organizovanoga delovanja i manifestacije: radničke demonstracije, radnički štrajkovi, radničke igre, kulturnoumetnička društva, horovi, orkestri, literarne družine itd. U procesu stvaranja i ustaljivanja tih pojava nastaje i termin *r. k.* koji se razvijao u tri stupnja: pod njim su se podrazumevala dela koja su stvarali pisci sa tematikom iz života radnika, a koja su pisana jednostavno da su ih mogli razumeti i osetiti i radnici bez većeg obrazovanja; zatim su tim nazivom obuhvaćena dela koja su stvarali radnici, a u kojima su govorili o sebi, svome životnom položaju, svojoj sudbini i svojim pogledima na svet; kasnije se pojam *r. k.* sve više proširivao i na dela ostalih stvaralaca u kojima je bila očita tematska i socijalna usmerenost da se pokaže položaj, interes i društvena uloga radnika. — *R. k.* je u 20. v. naročito negovana u Nemačkoj i SSSR-u, gde je u upotrebi bio i termin »proleterska književnost«. Smatra se da su M. Gorki svojim delom *Mati* i Ostrovski romanom *Kako se kalio čelik* najizrazitiji pisci *r. k.* Kod

nas su već D. Tucović i R. Dragović počeli upotrebljavati termin *r. k.*, a naročito se odomacio u publicistici između dva svetska rata. Bio je izrazito prisutan u književnoj kritici i u pisaca → **socijalne književnosti** u trećoj i četvrtoj deceniji ovoga v., koji su *r. k.* uključivali u socijalnu književnost (J. Popović, S. Galogaža, O. Prica). Prvi stvaraooci *r. k.* kod nas su pesnici Kosta Abrašević i Proka Jovkić, koji pevaju o radnom čoveku i protestuju protiv društvenih nepravdi. Između dva svetska rata javljaju se mnogi pisci-radnici koji stihove i prozu objavljuju najviše u radničkim novinama i u napredno orijentisanim časopisima. Pri kulturno umetničkim društvima stvarane su literarne družine i priređivane su literarne večeri. Po mnogim industrijski razvijenijim mestima ponikli su ogranci radničkog društva »Abrašević«. Najpoznatije literarne priredbe »Abraševića« bile su u Šapcu i u Zemunu. U to doba se afirmišu i nekoliko pisaca radnika koji se uključuju u krug socijalnih pisaca, pesnik Kosta Racin (K. A. Solov — »Beli mugri«) i romanopisac Milka Žicina (roman *Kajin put*). I danas, u mnogim radničkim domovima i univerzitetima okupljeni su radnici u literarne grupe koje izdaju svoje listove ili almanaha, a takođe i posebna dela svojih članova. V. i. → **RAPP**.

Lit.: S. Ž. Marković, *Književni pokreti i tokovi između dva svetska rata*, 1970; M. D. Silbermann, *Literature of the Working World*, 1976; G. Wölke, *Arbeiterliteratur*, 1977. S.Ž.M.

**RADNJA** — Niz međusobno povezanih događaja koji sačinjavaju narativnu ili dramsku okosnicu onih književnih oblika koji se formalno konstituišu u vremenskoj sekvenci (→ **drama**, → **ep**, → **roman** — za razliku od → **lirske pesme**, → **eseja** i sl.). Aristotelovo shvatanje *r.* u tragediji podrazumeva ne samo vremenski i kompozicijski raspored događaja, nego i smisao unutrašnjih odnosa i proporciju tih događaja. Govoreći o tragediji kao »podražavanju neke završene i cele radnje« i o *r.* kao »sklopu događaja« koji je »prva i najvažnija stvar u tragediji« (*O pesničkoj umetnosti*), Aristotel posebno ističe neophodnost pune zaokruženosti njenog smisla. Po Aristotelu *r.* mora biti jedinstvena i celovita, mora imati početak (»ono što se samo ne pojavljuje nužno posle nečega drugoga, nego se, naprotiv, posle toga nešto drugo pojavilo ili pojavljuje«), sredinu (»ono što se i samo pojavljuje posle nečega drugoga i posle toga opet nešto drugo«) i svršetak (»ono što... se samo pojavljuje posle nečega drugog bilo nužno bilo redovno,

dok posle toga ništa drugo ne dolazi»). I najzad, »pojedini delovi događaja treba da budu tako povezani« u *r.* »da se celina, ako se ma koji deo premeće ili oduzima, odmah remeti i rastura«. Polazeći od ovih Aristotelovih shvatanja renesansni kritičari su isticali načelo jedinstva *mesta*, *r.* i *vremena* kao normativnu konvenciju drame (→ **dramska jedinstva**). Tu konvenciju prihvatili su i neki najznačajniji renesansni i klasicistički dramatičari (Rasin, Kornej i dr.), dok su je, s druge strane, i neki izraziti predstavnici klasicizma ponekad dovodili u pitanje, naročito u razmatranju Šekspirovih drama, npr. Drajden u *Ogledu o dramskoj poeziji (Essay on Dramatic Poesie, 1668)*. U realističkom romanu 18. i 19. v. *r.* pokazuje veliku razućenost, obuhvata brojne → **epizode** i obično se sastoji od sledećih elemenata: → **ekspozicije**, → **zapleta**, → **kulminacije** i → **raspleta**. U reakciji na takvu opterećenost *r.* romana spoljašnjim događajima, istorijom i društvenom stvarnošću, mnogi noviji romansijeri — od Flobera i Džejmsa, do Prusta, Žida i V. Vulf — nastoje da tradicionalnu *r.* zamene dramom svesti, da izraze svoje osećanje života »sa što je moguće manje mešavine stranog i spoljašnjeg« (V. Vulf). *R.* u tradicionalnom smislu — kao niz dramski ili epski povezanih događaja — često nije bitan konstitutivni element modernog romana ili drame (→ **roman ideja**, → **roman toka svesti**, → **anti-roman**, → **antidrama**), no u kritičkoj terminologiji pojam *r.* koristi se i danas u svom suštinskom aristotelovskom smislu, te tako govorimo o *r.* kao osnovnom elementu svake drame i romana i posmatramo je kao osnovni plan metaforičkih mogućnosti njihovog značenja.

Lit.: J. Dryden, *Essay on Dramatic Poesie, 1668*; V. Woolf, »The Common Reader«, *Modern Fiction, 1925*; L. I. Timofejev, *Teorija književnosti, 1950* (prev.); E. M. Forster, »Vidovi romana«, *Izraz, 1965, 1*; Aristotel, *O pesničkoj umetnosti, 1966* (prev.); F. Petre — Z. Škreb, *Uvod u književnost, 1969*; K. H. Stierle, *Text als Handlung, 1975*. S.K.

**RAJEN** (fr. *reyhen, reyen*) — Oznaka za partije hora (→ **hor**) kojima su u baroknom pozorištu prilikom izvođenja tragedija ispunjavane pauze između činova (→ **Međučin**).

T.V.

**RAJOŠNIK (RAJOK)** — 1. Vrsta priredbi poznatih u Evropi i Rusiji u 18. i 19. veku s demonstriranjem sličica religiozne sadržine (npr. Adama i Eve u raju, otkud i naziv) kroz uveličavajuća stakla. — 2. Najstarija forma ruskog narodnog stiha, koji je, između ostalog, pratio predstave *r.* Broj slogova i raspo-

red akcenata u *r.* je slobodan, ritam zasnovan na smeni parnih rima; tematika i žanrovi *r.* kreću se od aktuelne satire do blagoga humora. *R.* je najčešće korišćen u tekstovima za predstave → **petruške**, → **balagana** i → **vertepa**, ali se nalazi i kod klasika (A. Puškina, N. Nekrasova, B. Bloka, V. Hlebnjikova, V. Majakovskog). U novijoj poeziji sreću se i primeri lirskog *r.* (npr. u V. F. Bokova).

M.J.

**RAPP** (*Российская ассоциация пролетарских писателей* — Ruska asocijacija proleter-skih pisaca) — Ruska sovjetska književna organizacija. Razvila se iz grupe pisaca oko časopisa *Ha nocmy (Na straži, 1923–25)*, organizacijski učvrstila oko 1925, prvi kongres održan 1928. Nastala je na temelju ideja o »proleterskoj kulturi« (→ **proletkult**), zastupala posebnu »proletersku književnost« (→ **radnička književnost**) u službi radničke klase, negativno se odnoseći prema »saputnicima« revolucije (→ **Serapionova braća**), tražila monopolistički položaj u sovjetskoj književnosti. *RAPP*-ovci su isticali oslanjanje na tradicije → **realizma**, ali s izrazito socijalno-pedagoškim namjenama. Jedno vrijeme u krilu *RAPP*-a razvijala se sklonost prema psihologizmu (teorija »živoga čovjeka«) i kritičkom odnosu prema zbilji (teorija »skidanja svih i svakojakih maski«), ali su pretežno stavljali pred književnike dogmatske i normativne zahtjeve (»dijalektičko-materijalistička metoda u književnosti«). Imali su vodeću ulogu u Međunarodnom udruženju revolucionarnih pisaca (MORP, Harkovski kongres 1930). Poslije raspuštanja organizacije 1932. neke su postavke oživjele u teoriji → **socijalističkoga realizma**.

Lit.: *Литературные манифесты, 1929; Очерки истории русской советской журналистики 1917–1933, 1966; Sovjetska književnost 1917–1932, 1967; M. Drozda—M. Hrala, Dvacáta léta sovětské literární kritiky, 1968.* A.F.

**RAPPRESENTAZIONE SACRA** → **Crkvena prikazanja**

**RAPSDOD** (gr. ῥαψόδός) — U antičkoj Grčkoj pevač-lutalica koji je uz pratnju lire recitovao pesme, naročito epske, i to u prvom redu Homerovu *Ilijadu* i *Odiseju*. *R.* je profesionalni recitator, član rapsodskog esnafa; kao znak svoga dostojanstva u ruci nosi štap. *R.* ne pevaju sopstvene pesme kao što su pre njih činili → **aedi**; oni znaju napamet Homerove epove, ali ih pri recitovanju često menjaju i umeću sopstvene interpolacije. To je

kasnije bilo predmet izučavanja aleksandrijske kritike i filologije (→ **aleksandrijska škola**). Još u 4. v. pre n.e. bilo je omiljeno recitovanje *r.* na Olimpijskim igrama, na Panatenejskim svetkovinama u Atini, i, uopšte, prilikom gozbi i raznih takmičenja. Kasnije se njihovo recitovanje pretvorilo u patetično deklamovanje bez stvarnog razumevanja za sadržinu pesme. U svom dijalogu *Ion* Platon s podsmehom opisuje takve *r.* U 19. v. *r.* su se zvali čuveni recitatori poezije.

Lit.: T. W. Allen, *Homer, the Origins and Transmission*, 1924; H. Patzer, »Rhapsodos«, *Hermes*, 80, 1952; W. Schadewaldt, *Von Homers Welt und Werk*, 1966. K.M-G.

**RAPSODIJA** (gr. ῥαψῳδία — recitovanje epske pesme) — U antičkoj gr. književnosti *r.* je označavala i samu → **epsku pesmu**, nasuprot lirskoj (→ **kitarodija**). Kod Platona već označava recitovanje epske pesme, a docnije označava isečak iz Homerovih epova, ili, negativno, poznat, izrabljen komad. Značenje »fragmentarnosti« obnovljeno je u pesništvu evropskog → **romantizma**, gde *r.* označava poetski slobodan niz asocijacija. S.S.

**RARITET** (lat. *raritas* — retkost). — Retka, najčešće starija izdanja, premda i sasvim nova izdanja mogu postati *r.* — zbog uništenja tiraža, zbog malog broja primeraka, ili obeleženog primerka (rukopis ili crtež pisca). *R.* takođe mogu biti knjige koje su slučajno izbegle cenzuru, koje su tajno štampane, i sl. U bibliotekama, kolekcije *r.* se posebno vode u katalozima (*rara*, oznaka *R*). S.S.

**RASA** — Vrsta → **katarse** u *indijskoj dram*i. Cilj ind. drame nije bio da stvori još veće dileme u čoveku nego da ga dovede u »sveto blaženstvo, u stanje vedrine, ćutanja i pomirenja« (T. S. Eliot). Pojam *r.* sadrži emocije koje delo izražava, estetičko uživanje gledaoca i gledaочеvo stapanje sa Bićem kosmosa. Ličnosti i peripetije su u indijskoj drami manje važne, a naglasak je na »jedinstvu emocija« koje dovode do *r.* *R.* se postiže radnjom i atmosferom u kojoj se duša oseća delićem večnosti, trajanja. Ona poima da je pozorišni komad dar bogova, »božanska igra« (*lila*), u kojoj se sve kreće po taktu vrhovnog »Igrača« (*Nataradže*).

Lit.: Raghavan, »The Aesthetics of the Ancient Indian Drama«, *Theatre in India*, special issue of »World Theatre«, s.a.; L. Magnino, *Storia della letteratura giapponese*, 1957; R. Josimović, *Od Ramoa do Bunraku*, 1958. R.J.

**RASPLET** — Završni deo → **radnje** u svim književnim vrstama u kojima vreme sačinjava osnovu kompozicije i strukture: u → **drami**, → **epu**, → **romann** i → **pripoveci** (za razliku od takvih oblika kao što su → **esej** ili → **lirska pesma**, koji ne počivaju na vremenskom redosledu događaja, nemaju radnju, te ni → **zaplet** ni *r.* u narativnom smislu). Po Aristotelu *r.* u tragediji je onaj deo radnje koji dolazi posle »granice od koje se vrši prelazanje u sreću iz nesreće ili u nesreću iz sreće«, tj. »sve ono što se dešava od početka toga prelazanja pa do kraja« (*O pesničkoj umetnosti*, XVIII). Osnovna funkcija *r.* je definitivno razrešavanje osnovnih suprotnosti i sukoba stvorenih u zapletu, ali isto tako i uspostavljanje konačnih misaonih odnosa između brojnih događaja i motiva koji su u zapletu stvarali napetost i tražili razrešenje. Stvaranje te napetosti, po mišljenju Vratovića i Zorića, razlikuje se u dramskoj i epskoj formi: dok u *drami* obično »napetost pravilno i neprestano raste i postiže se motivima koji radnju pokreću i unapređuju«, dotle se u *epu* najčešće »retardirajući epski motivi izmjenjuju s nagovještajima kojima je unaprijed najavljen krajnji cilj, tj. razrješenje napetosti« (*Uvod u književnost*, ur. Petre i Škreb). No u svakom slučaju nagovještaji i pravci *r.* uslovljeni su zapletom, a često su i sadržani u formalnom okviru zapleta. Ponekad su to nagovještaji koji upućuju čitaoca na pogrešne pretpostavke o *r.*, predlažući mu *lažne r.*; tehnikom lažnih *r.* naročito često su pisani trileri, → **kriminalni romani** i drame. No primeri lažnog *r.* mogu se naći i u velikim književnim delima (*Magbet*, *Velika očekivanja*), no tada oni imaju i neki dublji umetnički značaj, obično neke ironične psihološke, društvene ili etičke implikacije. U velikim dramama, epovima i romanima *r.* nije samo konačno zaokruženje → **fabule** i → **radnje** kao osnovnih simbola umetničkog sveta koji se konstituise u dramskoj ili narativnoj umetnosti, nego često i novo uspostavljanje misaonih, moralnih i osećajnih odnosa između pojedinih elemenata dela, jer upravo *r.* stvara → **perspektivu** u kojoj je moguće sagledati delo u celini i retrospektivno otkriti u njemu nova značenja, bogatstva i neizvesnosti.

Lit.: → **radnja**.

S.K.

**RASPRAVA** — Vrsta naučne proze. Ima za cilj da dokaže ispravnost ili neispravnost određenog tvrdjenja, da saopšti nove ideje i istine o predmetu koji raspravlja, da istakne nove odnose ili činjenice. Kako je u *r.* najvažnije dokazivanje, a pisac *r.* namerava da

ubedi čitaoca u ispravnost svojih tvrdjenja i postavki, on je dužan, pored pregledno i brižljivo izložene, a prethodno svestrano proučene materije, da saopšti i argumentaciju, obično u napomenama ispod teksta (→ **fusnota**), u posebno priloženim dokumentima, grafikovima i ilustracijama. *R.* se sastoji iz: *uvoda*, gde se određuju cilj i metodi istraživanja i naznačuju teze; *razrade*, gde se teze dokazuju, i *zaključka*, koji sažeto i precizno objedinjuje sve rezultate istraživanja. Naučna *r.* koja se podnosi univerzitetu radi dobijanja doktorskog zvanja naziva se *doktorskom disertacijom* ili *doktorskom tezom*. Za *r.* postoji i termin: *traktat*, od lat. *tractatus* — obradi-vanje.

Lit.: C. A. Rajnberg, *Metodika u tehnika naučnog rada*, 1948 (prev.); M. Šamić, *Kako nastaje naučno djelo*, 1972. I.U.

## RASUTA RIMA → Rima

**RATNA KNJIŽEVNOST** — Dela koja govore o odbrani otadžbine i o ratnim pregnućima i žrtvama. Javlja se već u najranije vreme kao poema ratnika koja govori o pripremama za borbu, o samoj borbi i njenim posledicama. Pesmu su govorili ili pevali pripadnici plemena koji su ispraćali ili čekali ratnike. Izražavala je cilj pohoda, opisivala bojeve i junaštva, govorila o lepoti uspeha ili strahotama poraza; njome se proslavljala pobeda. Ratna pesma bila je pratilac borbenih pokliča, a u najranijim vremenima imala je i mađijsku funkciju. U delima *r. k.* u kojima se govorilo o konkretnim bojevima i junacima ranog perioda javljaju se lirsko-epski elementi iz kojih će se kasnije razviti → **epska poezija**. U delima stare gr. književnosti govori se o uzvišenosti osećanja pobiđioca i tragici pobeđenoga protivnika. No, u novije doba, u vreme imperijalističkih ratova, pa i u stvaranju raspoloženja za drugi svetski rat i za vreme samoga rata, bilo je dela u kojima se izražavala mržnja prema protivniku, često iz nacionalističkih pobuda, u kojoj su se čast i humanost ljudska podređivali veličanju ideologije ili superiornosti rase. *R. k.* najčešće nastaje u vreme psiholoških priprema za rat i u toku samih borbi. Ukoliko inspiracije nisu bile oslobodilačkog karaktera i osećanja, misli i predstave sadržane u delima nisu dostizale opšteljudska obeležja, pa je trajnost tih književnih ostvarenja uglavnom prolazila zajedno sa borbenim raspoloženjima, koja su se gasila posle ratnih vihora. Najčešće, *r. k.* sačinjavaju kraće literarne forme: novelistička proza, često vrlo

bliska → **reportaži**, i pesme. Stihovi sa naglašenijom borbenom notom postaju → **koračnice**, a sa svečanijim patosom → **rodoljubiva pesma**. Elementa *r. k.* imamo i u herojskoj epici (→ **junački ep**, → **junačka pesma**), kao i u romanima i dramama sa ratnim temama. Po širem shvatanju, u *r. k.* spadaju *Ilijada* i *Odiseja*. Niz naših narodnih pesama, posebno pesme o prvom srpskom ustanku, uključuju se u *r. k.* U *r. k.* ubrajamo i sve one pesme, pripovetke, romane i drame koji su nastajali u vreme prvog i drugog svetskog rata i koji su obrađivali tematiku ovih ratova. Naročito je značajna *r. k.* sa temom narodnooslobodilačkog rata naših naroda u drugom svetskom ratu, koja je dala niz književnih dela visoke umetničke vrednosti: pesme i poeme I. G. Kovačića, V. Nazora, S. Kulenovića, K. Destovnika-Kajuha; romane i pripovetke M. Lalića, B. Čopića, D. Čosića, O. Daviča, A. Isakovića; drame, memoare i dnevnik mnogih učesnika u toj borbi.

Lit.: J. W. Aldridge, *After the Lost Generation*, 1951; G. Muncker, *Der Krieg in der deutschen Dichtung*, 1951; G. Pullini, *Il romanzo italiano del dopoguerra*, 1965; K. Eimermacher, *Krieg- und Kriegsliteratur* (nemačka i sovjetska), 1969; R. Olmstead, *Political and ideological Aspects of World War II Novels in America*, 1969. S.Ž.M.

**RAVI** (ar. *rāwī* — prenosilac, kazivač) — Recitator-lutalica koji je prenosio predislamsku ar. poeziju, pismeno fiksiranu tek posle Muhameda (→ **džahilija**, **muallake**). Čuveni beduinski pesnici obučavali su jednog ili dvojicu ravija koji su učili njihove pesme napamet i prenosili ih drugima. *R.* je mogao i sam postati pesnik, a često je bio i svestan mistifikator koji svoje stihove podmeće poznatim pesnicima. Vremenom su postali klasa profesionalnih kazivača sa širokim repertoarom.

Lit.: G. Wiet, *Introduction à la littérature arabe*, 1966. M.Đu.

**RAZBRAJALICE** (*razbrojnice*, *brojenice*, *brojanice*) — Dečje govorne igre što se izgovaraju u igri skrivanja. To su kratke pesmice u kojima je smisao žrtvovan ritmu i asocijacijama po sazvučju. Deca ih govore dok se igraju a onaj na koga padne poslednja, obično kratka i naglašena reč, ispada iz daljeg razbrajanja. Mada nejasne i nelogične, *r.* nisu lišene izvorne poetske lepote slobodne dečje uobrazilje. Zvukovni efekti »igara slobodnog duha« (R. Petrović) zasnivaju se na → **aliteracijama**, → **asonancama** i → **rimama**: »Bumbar, delipar, / seo car na kantar, /

žaripani, pelivani, / merili se po vas dan; / pade pa se skljuši, / i reče mu: tu si!« (M. Knežević, *Antologija narodnih umotvorina*, 1957). V. i → **veržna piča**.

Lit.: T. Đorđević, »Srpske narodne igre«, *Srpski etnografski zbornik*, IX, 1907; R. Petrović, »Mladičstvo narodnog genija«, *Eseji i članci*, 1974; M. Knežević, *Antologija narodnih umotvorina*, 1957. H.K.

## RAZDOBLJE, KNJIŽEVNO → Književni period

**RAZGOVOR** — Termin razgovor se danas u → **teoriji književnosti** najviše koristi zato da bi se izrazila forma suprotna isključivo literarnom obliku → **dijaloga**, kao obeležje da je ovaj zaista održan. Primeri: *Luterovi razgovori za stolom*, *Geteovi razgovori sa Ekermanom* i dr.

Lit.: W. B. Lerg, *Das Gespräch*, 1970. Z.K.

**RAZMER** — 1. Sinonim za → **metar**. — 2. Razmerenost, dužina stiha u okviru svakog silabičko-tonskog metra (jampskog, trohejskog itd.) izražena u broju → **iktusa**, odnosno → **stopa**. Tako razlikujemo npr. četvoroktusni (»četvorostopni«) → **trohej** ili srphrv. *trohejski* → **osmerac** od petoiktusnog (»petostopnog«) *trohejskog* → **deseterca**. Razmerom se imenuju i oblici samerljivosti u → **tonskoj versifikaciji**, npr. u → **akcenatskom stihu**: troakcenatski (troiktusni) za razliku od četvoakcenatskog (četvoroktusnog). U fr. silabičkom stihu pojmu *r.* odgovara pojam »ritmičke mere«, razume se, u drugom smislu: u istom »metru« (npr. dvanaesterca) nalaze se u saodnosu određene grupe slogova objedinjene akcentom na kraju grupe (→ **metrički akcenat**). U srphrv. silabičko-tonskom stihu uobičajeno je da se uz vrstu metra iskaže i *r.* brojem slogova (»jampski deseterac«), rede brojem stopa (»petostopni jamb«), a tek se sada uvodi iskazivanje brojem iktusa (petoiktusni jamb). Ono prvo omogućuje da se razlikuje npr. jampski deseterac od jampskog jedanaesterca, koji je takođe petoiktusni, ali → **hiperkatalektični** stih. Stihove istog metra, a različitih *r.* koji se pravilno smenjuju možemo zvati → **heterometričnim** ili regulisanim raznosložnim (raznoiktusnim, »raznostopnim«) stihovima, npr. u Zmaja: »Teci, pesmo, potočiću / Porušena nada, / Izgubi se u pučini / Opštih, većnih jada!« Pravilno se smenjuju trohejski osmerci i šesteri (četvoroktusni i troiktusni troheji). Stihovima *istog metra* sa raznim *r.* koji se proizvoljno smenjuju (u rus. terminologiji *вольный стих*) odgo-

vara naziv → **mešoviti stihovi**, tj. neregulisani raznosložni ili raznoiktusni razmeri. Tako je u mešovitim jambima npr. ispevana Kostićeva pesma *Do pojasa*. Termin mešoviti stihovi korespondira sa fr. terminom *vers libres classiques*, odnosno njegovim sinonimom *vers mêlés*.

Lit.: → **Metar**.

Ž.R.

## RAZNOSTOPNI STIHOVI → Mešoviti stihovi

**RAZUMNIK** — Žanr srednjovekovne apokrifne književnosti, u kome se saopštavaju znanja prirodoslovnog karaktera u spoju paganskih verovanja, antičke mitologije i hrišćanskih predstava. U vizantijskoj i slov. književnosti bilo je vrlo mnogo verzija ovog žanra. D.B.

## RAZVOJNI ROMAN → Roman o obrazovanju

**REALIZAM** (lat. *realis* — stvaran, predmetan) — Književnohistorijski tipološki pojam — književni i umjetnički pravac kojega su pristalice nastojali da »prikažu stvarnost onakvom kakva ona jest«; → **stilska formacija** koja nastaje na temelju ovih htjenja u evropskim književnostima prevladava počam od druge trećine 19. st. i raspada se između 70-tih i 90-tih godina, s time što su realističke tradicije i kasnije vrlo žive, a napose se obnavljaju od 30-tih godina 20. st. u → **socijalističkom realizmu**. O odnosu umjetnosti i književnosti prema zbilji raspravljalo se već odavno. Aristotelova *Poetika* poznaje pojam → **mimesisa** kao oponašanja naravi, a ovaj su problem doticali ili raščlanjivali gotovo svi značajniji estetičari ili književni teoretičari, jer je umjetnost i književnost oduvijek težila modeliranju zbilje, s time što je pod »zbiljskim« ili »stvarnim« razumijevala čas predmetni svijet, čas društveno-historijsku zbilju, a čas je »govorila o nekoj višoj zbilji — zbilji biti ili zbilji snova i simbola« (Velek). Odatle sadašnja raširenost, ali i mnogoznačnost pojma. Sam termin *r.* dolazi iz filozofije 18. st., ali u odnosu na književnost primjenjuje se tek u 19. st. Šiler i Šlegel među prvima su govorili o »realizmu u pjesništvu«. U fr. kritici pojam *r.* nalazimo već u jednom članku časopisa *Mercure français*, 1826, ali je značenje → **književne škole** ili → **pravca** ovaj pojam dobio tek u raspravama koje su se u Francuskoj vodile oko Kurbeovih slika i zahvaljujući člancima Šanflerija, koji su ušli u njegovu

knjigu *Realizam* (Le Réalisme, 1857). Tim raspravama i člancima tražilo se od umjetnosti i književnosti da vjerno predočuje zbilju, da ispituje život bez strasti, objektivno i bezlično. Smatralo se da su već Stendal i Balzac bili preteče škole, a kao njezini predstavnici označavali su se Šanfleri, Flouer i braća Gonkur. U anglosaks. književnostima sve do 80-tih godina nema pokreta pod imenom *r.*, premda se termin upotrebljava već od 50-tih godina. U slabijoj je upotrebi termin u njem. književnoj kritici, gdje je O. Ludvig skovao termin → **poetski realizam** (*der poetische Realismus*), ali kao opreku *r.* kako ga je shvaćala fr. kritika. Međutim, Engels 1888. u privatnom pismu eng. spisateljici upotrebljava ovaj termin: »Realizam, po mome mišljenju, osim tačnosti detalja, podrazumijeva istinito reproduciranje tipičnih karaktera u tipičnim okolnostima«, a ova definicija postala je u 30-tim godinama 20. st. značajnim osloncem za sovjetsku teoriju *r.* kao »metodek«. U Italiji se ustalio u 80-tim god. → **verizam**. U rus. književnoj kritici Bjelinski u 30-tim godinama uvodi Šlegelov pojam »realnoga pjesništva«, a svoju teoriju izlaže govoreći o → **naturalnoj školi**. Pojam *r.* uvodi u rusku kritiku tek Pisarev (*Реалисты*, 1864), ali za njega to nije književnohistorijski termin, već njime određuje idejni stav dijela rus. inteligencije, dok Černiševski govori o »kritičkom pravcu« (*критическое направление*) u rus. književnosti. Za Rusima uvodi Svetozar Marković pojam »realnost u poeziji« u srp. kritiku (*Pevanje i mišljenje*, 1868; *Realnost u poeziji*, 1870), pa njegovim istupanjem obično datiramo početak *r.* kao pravca u Srbiji. U polj. kritici pravac u 70-tim godinama koji zastupa »scijentistički, utilitarni i liberalni« nazor o svijetu (Markievič) dobiva ime *pozitivizma*, a ovaj se termin do danas održao za odgovarajuće književno razdoblje. U Hrvatskoj »budimo realistični« uzvikuje već Šenoa u 70-tim godinama, zalažući se za opisivanje suvremenog društvenog života i »seljačkih koliba«, ali se kao pravac *r.* formira početkom 80-tih godina, u jeku rasprava o → **naturalizmu**, kada se, nasuprot naturalizmu što ga propagira Kumičić, postavljaju zahtjevi za »zdravim i vedrim realizmom« (Pasarić). U novijim teorijama pojam *r.* dobiva često općenitije značenje, pa već 1880. David-Sovažo govori o *r.* u cjelokupnoj evropskoj književnosti, a G. Renjije 1912. početke realističkog romana vidi u antiknoj književnosti, kod Rablea i u fr. književnosti 16. st. U sovjetskoj nauci o književnosti, počam od 30-tih godina, usvo-

jena je uglavnom tipologija *metoda*, koji se u historiji književnosti smenjuju, a pojam *r.* dobio je i vrijednosno značenje, posebno unutar opreke *r.* — → **modernizam** u suvremenoj književnosti. Realistički se »metodek« tako traži u antiknoj književnosti, u renesansi, prosvjetiteljstvu, a proglašava se često i jedino ispravnim u našim danima. I u njem. nauci pojam je dobio različita, vrlo široka značenja, pa je i za E. Auerbaha (*Mimesis*, 1946) pojam *r.* vanvremenski i ahistorijski. Ovakvo širenje opsega pojma dovelo je do potrebe da se svaki put tačnije označi o kakvom je zapravo »realizmu« riječ. Tako već V. Parington 1930. u knjizi o *Glavnim tokovima američke misli* govori o → **kritičkom realizmu**, a u sovjetskoj književnosti 30-tih godina ovaj se termin upotrebljava kao opreka novom terminu → **socijalističkoga realizma**, odnosno drugim vrstama *r.*, kao npr. »*r.* renesanse«, »prosvjetiteljskom *r.*«, pa čak i »romantičnom *r.*«. Za neke pojave književnosti 19. st. pokušava se na Zapadu uvesti i pojam »magičnog *r.*« (Bontempeli, L. Forster). Cijelu je sustavnu i utjecajnu teoriju *r.* od 30-tih godina ovamo stvorio mađarski marksistički filozof i književni teoretičar Đ. Lukač. Prema njemu, realisti, stvarajući → **tipove**, odražavaju bitne društvene suprotnosti, dok se naturalisti bave prosječnošću i površinom svakidašnjice. Svoju teoriju, međutim, Lukač gradi isključivo na djelima velikih pisaca (Balzac, Tolstoj). U naše je vrijeme, nastojeći prevladati opreku koju je postavila sovjetska kritika (*r.*-modernizam), fr. marksist R. Garodi otvorio granice pojma i prema modernoj književnosti (Kafka i dr.) — u knjizi *Realizam bez obala*. U suvremenoj nauci pojam *r.* pojavljuje se dakle u više značenja od kojih valja istaći: 1. *r.* kao tipološki ahistorijski pojam što označuje svaku književnost a) koja je *uvjerljiva* u odnosu na objektivnu zbilju ili b) koja je *reprezentativna* u odnosu na objektivnu zbilju (u potonjem slučaju među realistička djela ubrajamo i ona koja se služe fantastikom ili simbolizacijom zbilje) i 2. *r.* kao književnopovijesni pojam koji označuje a) svjesno književno htjenje (bez obzira da li se njegovim nosiocima služe terminom *r.* ili drugim odgovarajućim pojmom), *pravac*, b) *stilsku formaciju* koja je nastala u 19. st. u evropskim književnostima. Utvrditi što je *r.* kao književnohistorijska kategorija znači pronaći i opisati stilske osobine koje povezuju neprijeporno realistička djela nastala u vrijeme najснаžnijeg razvitka *r.* kao pravca, pronaći zajedničke crte koje čine stilski sustav *r.*, razgraničiti čitavu stilsku formulaciju prema



prethodnoj, → **romantizmu** i prema onim književnohistorijskim pojavama koje se unutar nje već razvijaju, a koje još uvijek nazivamo općim terminom → **modernizma**. Tako valja istaći da će unutar stilske formacije *r.*, nasuprot romantizmu, najistaknutije mjesto zauzeti prozni oblici, napose → **roman**, a zatim → **novela**. Jedan od osnovnih elemenata epske fikcije, → **fabula**, u *r.* gubi na značenju, pa ako su predrealistički pisci pričali »o ljubavima s velikim zaprekama, s otmicama, otrovom i ubojstvima kao sredstvom za rasplet« (Barac), onda realisti podređuju fabulu razotkrivanju → **karaktera**, pa je čine funkcionalnijom. Fabula je u realističkom djelu postavljena tako da razotkrije karakter u jedinstvu njegova društvenoga, psihološkoga i intelektualnoga bića, ali redovno s izrazitom socijalno-psihološkom → **motivacijom** njegovih postupaka, nikako pak djelovanjem fantastičnih snaga. U realističkim djelima »osim ljudi, stvari, prirode i prirodnih pojava nema ničeg drugog. Nikakvih tajnih, zagonetnih snaga i nikakve metafizike« (Škreb). U vezi s razvijenim socijalno-psihološkim motivacijama stoje i široko primjenjivani konkretni i detaljizirani opisi (unutrašnjosti nastambi, gradskog ili seoskog krajolika, izvanjskoga izgleda čovjekova), ali su ovi opisi, unutar fabule ili u karakterizaciji lika, izrazito funkcionalni; čuvaju svoju samostalnost tek u nekim pripremnim fazama *r.* (»fiziološke crtice« u fr. književnosti i u rus. → **naturalnoj školi**), odnosno se osamostaljuju u naturalističkoj »pomami za opisivanjem« (Lukač). U središtu književnoga djela razvijena *r.* stoji redovno karakter, pa su pisci-realisti u prvom redu tvorci karaktera – Pikvika (Dikens), Čičikova (Gogolj) ili Bazarova (Turgenev), Ane Karenjine (Tolstoj) ili Raskoljnikova (Dostojevski), Tene (Kozarac), Ivica Kičmanovića (A. Kovačić) ili popa Čire i popa Spire (Sremac). Karakter se u realističkom djelu ne tretira kao skup stalnih i jednoznačnih osobina, već je promjenljiv u svom razvitku; vladajući se prema svojim socijalno-psihološkim determinantama, ispoljuje čas jedne čas druge osobine u svojim odnosima s drugim karakterima. Polazeći od reprezentativnosti takvih karaktera za određena socijalno-psihološka stanja (Ivica Kičmanović reprezentativan je npr. za hrvatske »kaputaše«, inteligenciju seoskog porijekla), upravo je *r.* razvio teoriju o → **tipičnosti** i načelu **tipizacije** kao općem estetičkom načelu, koje pokazuje sve slabosti kada ga pokušamo primijeniti na nerealistička djela, napose na djela moderne

književnosti. Međutim, bez sumnje realističko je načelo stvaranja uvjerljivih karaktera, pa se stoga *r.* opire monumentalizaciji karaktera i hiperbolizaciji vrlina ili mana, koja je karakteristična ne samo za → **trivijalnu književnost** nego i za one stilske formacije koje književnosti priznaju funkciju društvenoga vrednovanja sa stajališta određenoga ideala (klasicizam, socijalistički *r.*). Realistički su romani izgrađeni kao fabularne konstrukcije s pravilnim sustavom i rasporedom karaktera, najčešće na njihovu paralelizmu ili opozicijama. Psihološka analiza jedna je od osnovnih značajki *r.*, ali njeno osamostaljivanje znači već napuštanje *r.*, kao što to znači i osamostaljivanje intelektualnoga sadržaja karaktera u modernoj književnosti. Jezik realističkoga djela u osnovi je komunikativan, podređen je tematskim elementima, a u krajnjoj liniji uvjetovan je također stvaranjem socijalno-psihološki motiviranih karaktera. Zbog toga je njihov govor diferenciran prema klasnim, profesionalnim, etničkim osobinama; a u tkivo pripovijedanja ulaze → **žargon**, → **dijalektizmi**, osobine profesionalnih govora i dr. (usp. razvitak hrv. proze od Šenoe do Kovačića i naglašenu orijentaciju na pučki govorni jezik u srp. realista). U sustavu književnih vrsta stilske formacije *r.* prvo mjesto zauzima → **roman**, a uza nj razvijaju se i drugi oblici pripovjedne proze → **pripovijest**, → **novela** i → **critica**. U epohi *r.* poezija se ili opire *r.*, razvijajući strukture koje stoje u izravnoj opreci prema načelima realističkoga strukturiranja (»parnasovci« u Francuskoj, postromantičarska rus. poezija – Tjutčev, Fet), ili se podređuje *r.*, oponašajući realističku prozu (razvija se epski, fabularni tip poezije, sa socijalno-motiviranim karakterima i smanjenim značenjem lirskoga subjekta), pa ćemo tako u »poeziju *r.*« moći ubrojiti Njekrasovljeve pjesme u rus. književnosti ili neke pjesme ranoga Kranjčevića. Mnogo je puta naglašavano da je pojava *r.* povezana s jačanjem buržoazije kao klase i otkrićem klasne borbe kao pokretačke snage u historiji. U to vrijeme književnost odista poprima novu društvenu funkciju, naglašeno spoznajnu, društveno-analičku, pa prema tome i kritičku (odatle: → **kritički r.**). U ovoj se funkciji pojavljuju realistička djela. Stoga će se *r.* najsnažnije razviti u zemljama naglašanih socijalnih suprotnosti (Francuskoj, Engleskoj, Rusiji), a manje će izrazito realističkih djela biti u književnostima koje, zastupajući potrebu nacionalnoga jedinstva, zadiru od izrazitije društvene kritike (njem., tal. književnost, posebno književnosti istočnoevropskih naroda

s neriješenim nacionalnim pitanjem: hrv., slovenačka, slovačka, češka, dijelom i poljska književnost). U njima će dulje trajati romantičarski elementi, a realistička osnova spaja se s prosvjetiteljskom didaktikom, pa to dovodi do osebnijih struktura u pojedinim nacionalnim književnostima (Šenoine pripovijesti, Kovačićev roman, Kozarčeva djela u hrv. književnosti). U načelu se *r.* opire naglašenoj tendencioznosti ili didaktičnosti književne strukture, pa pisac — realista nastoji »proučiti uzroke ili uzrok... društvenim pojavama, dokučiti skriveni smisao u... golemom skupu lica, strasti i zbivanja« (Balzak, predgovor *Ljudskoj komediji*). U svojoj kritičnosti *r.* ne zazire od → **satire**, pa unutar satiričkoga oblikovanja građe iz društvenoga života dopušta hiperbolizaciju pojava, a rjeđe i fantastiku (Gogolj, Ščedrin, Kovačić, Domanović). Gornju granicu epohe kojom dominira *r.* teško je odrediti. Osobine realističkih djela imaju već eng. romani 18. st., napose Defoovi, Ričardsonovi i Fildingovi, a dijelom i Skotov tip historijskog romana. Međutim, danas za neprijeporno realističke pisce smatramo tek književnike koji su svoje stvaranje razvijali u drugoj trećini 19. st.: Dikensa, Balzaka i Stendala, Gogolja. Kod toga valja naglasiti da u svom nastupu *r.* nosi očite tragove stila što ga je stvorio romantizam, neki su se od predstavnika *ranoga r.* i sami još ubrajali u romantičare, a oko mnogih djela koja su nastala na međi dviju formacija i danas se vode diskusije jesu li ona romantičarska ili realistička (Puškin, *Jevgenij Onjegin*; Ljermontov, *Jumak našega doba*). Napose su za književnosti istočnoevropskih naroda s nacionalnom funkcijom karakteristični mnogi *protorealistički* oblici (u hrv. književnosti u Šenoa, Vebera-Tkalčevića, u slovenskoj književnosti u Levstika i Jurčiča), ponegdje bliski → **bidermajeru** (npr., u srpskoj književnosti Jaša Ignjatović). *Razvijeni r.* u evropskim književnostima pada u 50-te i 60-te godine 19. st., kada djeluju Flober, braća Gonkur i Dode u fr. književnosti, Turgenjev i Gončarov u rus., Keler u književnosti njem. jezika. U djelima pak *visokog r.* nalazimo već mnoge osobine koje ne pripadaju realističkim strukturama i nagovještaju nove pojave. Tako npr. moralizatorstvo u Tolstojevim romanima remeti strukturalne odnose njegovih novela i romana (*Uskrsnuće*), a Dostojevski, još uvijek priznajući osnovna načela realističkoga oblikovanja (socijalno-psihološki motivirani karakter), sve više podređuje strukture svojih romana idejno-filozofskoj problematici (*Braća Karamazovi*). Osim

toga, težnja za spoznavanjem društvenoga totaliteta vodi prema glomaznim romanima koji sažimlju u sebi golemo vrijeme i prostor, a napučeni su mnoštvom karaktera, povezanih najčešće obiteljskim vezama (Tolstojev *Rat i mir*, Zolin ciklus *Rugon-Makarovi*). Već u djelima visokoga *r.* nalazimo elemente *dezintegracije r.*, raspadanja cjelovitih realističkih struktura. Razdobljem pak *dezintegracije r.* nazvat ćemo ono vrijeme (od 70-tih i 80-tih godina u razvijenim evropskim književnostima) koje, uz trajanje osnovnih realističkih oblika, razvija naturalističke i impresionističke stilske osobine, a raspored književnih vrsta mijenja u korist kratkih proznih oblika (Mopasanova i Čehovljeva novela), a zatim i poezije (→ **simbolizam**). Upravo u ovo vrijeme razvitka evropske književnosti pada dominacija *r.* u jugoslav. književnostima (80-te i 90-te godine), pa i to pridonosi osebnijom karakteru *r.* kod naših naroda. Tako na primer početak perioda *r.* u hrv. književnosti bilježimo Kumičićevim djelima, koja nastaju na osnovu naturalističkih programatskih htijenja (*Olga i Lina*, 1881), a samo desetljeće kasnije Leskovarove pripovijesti nose u sebi impresionističke postupke i svrstavaju se već u djela moderne književnosti premda su genetski vezane za *r.* U međuvremenu se razvija stvaranje hrv. realista — Đalskoga, Draženovića, Josipa Kozarca i najosebujnijeg pisca hrv. realizma, A. Kovačića, koji najpotpunije razvija stilistiku vezanu za pučke govore hrv. grada i sela. V. Novak pripada već pretežno kasnijem vremenu (90-te godine) i iskazuje neke postupke koji ga vezuju za naturalistička načela (biološka determiniranost karaktera, napose u romanu *Tito Dorčić*). Premda se *r.* kao pravac pojavljuje u srp. književnosti već početkom 70-tih godina, osnovno stvaranje srp. realista pada u 80-te godine, kada još uvijek djeluje Glišić, objavljuju se novele L. Lazarevića, počinju djelovati Matavulj i Veselinović, a u 90-tim godinama stvaraju svoja najznačajnija djela S. Sremac i S. Ranković. Srp. *r.* vezan je tematski pretežno za selo, a stilistički naglašenija je orijentacija na pučke govore, »narodski« izraz, što je u vezi s »vukovskom« usmjerenošću u razvitku jezika srp. književnosti. U 80-tim i 90-tim godinama stvaraju i najistaknutiji slovenački realisti — Kersnik i Tavčar, od kojih potonji ustrajnošću oblika historijskoga romana, uz Sjenkjevića u poljskoj književnosti, Jiraška kod Čeha, Šenou i Kumičića u hrv. književnosti, a uz svog zemljaka Jurčiča, pokazuju vitalnost ovog oblika i unutar epohe *r.*, u književno-

stima naroda s neriješenim nacionalnim pitanjem.

Lit.: E. Maynial, *La Bataille réaliste*, 1913; G. Lukač, *Ogledi o realizmu*, 1947; isti, *O realizmu*, 1949; P. van Tieghem, *Petite Histoire des grandes Doctrines Littéraires en France*, 1950; R. Duménil, *Le Réalisme et le Naturalisme*, 1955; H. Levin, *Contexts of Criticism*, 1957; Đ. Lukač, *Problemi realizma*, 1957, (prev.); B. Markwardt, *Geschichte der deutschen Poetik IV*, 1959; R. Jakobson, »О художественном реализме« u *Michigan Slavic Materials* 2, 1962; A. Flaker-Z. Škreb, *Stilovi i razdoblja*, 1964; H. Markiewicz, *Głowne problemy wiedzy o literaturze*, 1965; M. Pantić i dr., *Epohe i pravci u književnosti*, 1965; R. Velek, *Kritički pojmovi*, 1966, (prev.); Б. Сучков, *Исторические судьбы реализма*, 1967; S. Penčić, *Realizam*, 1967; E. Auerbach, *Mimesis*, 1968, prev.; R. Garaudy, *O realizmu bez obala*, 1968 (prev.); G. Kaiser, *Realismusforschung ohne Realismusbegriff*, 1969; J. P. Stern, *Idylls and Reality*, 1971; R. Brinkmann, *Begriffsbestimmung des literarischen Realismus*, 1974<sup>2</sup>; R. Brinkmann, *Realismus-Theorien in Literatur, Malerei, Musik und Politik*, 1975; U. K. Eggers, *Aspekte zeitgenössischer Realismustheorien*, 1976; W. Preisendanz, *Wege des Realismus*, 1976; H. Aust, *Literatur des Realismus*, 1977; S. Kohl, *Realismus, Theorie und Geschichte*, 1977; R. Brinkmann, *Wirklichkeit und Illusion*, 1977<sup>3</sup>. A.F.

**REBETSKE PESME** (gr. ῥεμπέτικα τραγούδια, prema ῥεμπέτης — beskućnik, otpadnik, možda u vezi sa slov. i rus *pebënok* — dete, juñoša). — Vrsta narodne gr. gradske pesme, najizrazitiji fenomen gr. subkulture, tek odnedavno predmet ozbiljnog proučavanja i sakupljanja. Poreklo *r. p.* nije dovoljno jasno, ali je izvesno da je neodvojivo od gradske muzike Carigrada i maloazijskih gr. gradova, i da se u njima prepliću različiti etnički supstrati tur. carevine 19. v. Pojava *r. p.* u Grčkoj posebno se vezuje za izgon Grka iz Male Azije 1922. Diskografski zapisi, posebno oni pravljani za Grke emigrante u SAD, dopuštaju da se korpus tekstova *r. p.* podeli na dva glavna perioda: u prvome, do tridesetih godina 20. v., prevladavaju teme društvenog otpadništva — uživanje droge, prostitucija, zatvor, siromaštvo i istovremeno izrazita subkulturna samosvest: posle sticanja popularnosti i izvesne tolerancije gradskih vlasti Soluna i Atine, *r. p.* u deceniji pred rat proširuju krug tema, uključujući motive društvene satire, pečalbarstva, komentare svakodnevnih događaja, vesti iz novina, kao i tipske motive popularnih → **šlagera**. Nikada se, međutim, *r. p.* nisu odvojile od motiva narodnih pesama, posebno od → **balada** (v. i → **paraloge**) i → **tužbalica**. Jedan od stalnih motiva *r. p.* nastavlja se od → **antike**, preko → **narodnih pesama**, a to je motiv Harona i borbe sa smrću. Pisci *r. p.*

uvek su sami muzičari (kao V. Cicanis, M. Vamvakaris i dr.), i tekstovi su često improvizacija ili kombinovanje stalnih motiva. Danas se *r. p.* smatraju jednim od najznačajnijih i najobimnijih korpusa tekstova evropske subkulture, i posao njihovog sakupljanja i tumačenja je još u toku. U Grčkoj su *r. p.* prestale da budu kreativna vrsta u decenijama posle rata, sa industrijalizacijom turizma i masovne zabave. Neposredno posle rata izazvale su jednu od najzanimljivijih rasprava o modernoj gr. kulturi između pisaca, muzikologa, etnologa i istoričara leve i desne orijentacije, sa opštim zaključkom da su *r. p.* integralni deo gr. kulture.

Lit.: Gail Holst, *Road to Rembetika*, 1975. S.S.

**RECENZIJAJA** (lat. *recensio* — pregled) — 1. U *kritici teksta* označava pregled i procenu vrednosti rukopisâ i tekstovnog materijala, na osnovu čega se utvrđuje autentičan tekst; takođe može značiti u samo *kritičko izdanje* starijih tekstova, a posebno uvodni komentar izdavača — objašnjenje, pregled celokupnog materijala, izvora i razloga opredeljivanja za određenu → **verziju**. — 2. Od doba napretka periodike (kraj 18. v.) označava književni prikaz, kritiku u novinama ili časopisima. *R.* su najčešće redovni deo periodične publikacije, a novine ili časopis imaju svog *recenzenta* kome se šalje besplatni primerak knjige ili članka za prikazivanje. U naučnoj i univerzitetskoj praksi, označava prikaz dela pre štampanja, odnosno prikaz koji preporučuje delo za štampanje. S.S.

**RECENZIJAJA TEKSTA** → **Recenzija**

**RECEPCIJA** (lat. *receptio* — primanje) — Primanje i istorija delovanja nekog teksta, nekog autora ili nekog strujanja u književnosti na čitaoca, na društvenu, istorijski ili po uzrastu određenu grupu čitalaca, čitalačke publike uopšte u zemlji ili van nje (što je po tradiciji predmet istraživanja → **uporedne (komparativne) književnosti i njenih varijanata** i varijabilnosti. *R.*, uprkos mnogim prethodnicima, predmet je relativno mlade naučne teorijske grane *estetike recepcije*, a u istorijskoj perspektivi — istorije *r.* ili opšteg empirijskog istraživanja *r.*, koja, polazeći od istraživanja čitaoca i sociologije književnosti, ispituje društvene uslovljenosti i datosti procesa *r.*: ko je, kada, zbog čega i na koji način recipirao, odnosno čitao neko književno delo. Estetika *r.* analizira preduslove koji određuju spontanu ili reaktivnu *r.* (implikiranog, intendiranog ili realnog čitaoca, čit-

taočev *horizont očekivanja*, elemente u autorovom delu koji su posebno pogodni za *r.* i koji i treba da usmeravaju čitačevo recepciranje); ona upoređuje *r.* sa autorovim intencijama (npr. diskrepancu između autorove namere i čitačevog shvatanja dela), istražuje mehanizme literarnog procesa i prenošenja literature kao oblika usmeravanja komunikacije između autora, čitaoca i društva, i kao istorija *r.*, kroz sumu svih mogućih istorijski-društveno promenljivih čitanja, tumačenja i menjanja smisla, rekonstruiše istoriju delovanja nekog teksta sa svim kolebanjima uslovljenim promenom ukusa (što je, u nedostatku iscrpnih izvora, u najboljem slučaju moguće za proteklih nekoliko stoleća). Estetika *r.* vidi u recepciji onu istinsku konkretizaciju teksta, no u pitanju vrednosti, kako na strani proizvođača umetničkog dela, tako i njegovog konzumenta, ona mora da se drži neutralno, jer obilna recepcija po sebi ne zasniva neku estetsku vrednost.

Lit.: H. R. Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation*, 1970<sup>2</sup>; Isti, *Estetika recepcije*, 1978 (prev.); K. R. Mandelkow, »Probleme der Wirkungsgeschichte«, *Jahrbuch für Internationale Germanistik*, 2, 1970; H. Turk, »Literatur und Praxis«, *Fragen der Germanistik*, 1971; M. Durzak, »Plädoyer für eine Rezeptionsästhetik«, *Akzente*, 18, 1971; W. Bauer u. a., *Text und Rezeption*, 1972; *Historizität in Sprach- und Literaturwissenschaft*, 1972; R. Weimann, »Rezeptionsästhetik und die Krise der Literaturgeschichte«, *Weimarer Beiträge*, 19, 1973; *Neue Ansichten einer künftigen Germanistik*, ed. J. Kolbe, 1973; *Rezeption-Interpretation*, Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, 3, 1974; G. K. Lehmann, »Die Theorie der literarischen Rezeption«, *Weimarer Beiträge*, 20, 1974; P. U. Hohendahl u. a., *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 4, 1974; *Sozialgeschichte und Wirkungsästhetik*, ed. P. U. Hohendahl; *Gesellschaft, Literatur, Lesen*, ed. M. Naumann, 1975<sup>2</sup>; *Literarische Rezeption*, ed. H. Heuermann, 1975; *Rezeptionsästhetik*, ed. R. Warning, 1975; *Literatur und Leser*, ed. G. Grimm, 1975; »Rezeptionsästhetik — Zwischenbilanz«, *Poetica* 1975, 7; W. Iser, *Der Akt des Lesens*, 1976; H. Link, *Rezeptionsforschung*, 1976; H. Turk, *Wirkungsästhetik*, 1976; M. Naumann, »Das Dilemma der Rezeptionsästhetik«, *Poetica*, 1976, 8; N. Groeben, *Rezeptionsforschung als empirische Literaturwissenschaft*, 1977; B. Zimmermann, *Literaturrezeption im historischen Prozess*, 1977; G. Grimm, *Rezeptionsgeschichte*, 1977; W. Faulstich, *Domänen der Rezeptionsforschung*, 1977; P. Bürger, »Probleme der Rezeptionsforschung«, *Poetica*, 9, 1977; *Rezeptionsgeschichte oder Wirkungsästhetik*, ed. H.-D. Weber, 1978; J. Stückrath, *Historische Rezeptionsforschung*, 1978; *Teorija recepcije u nauci o književnosti*, prir. D. Maricki, 1978; *Teorija recepcije*, ed. Zoran Konstantinović, 1980; M. Solar, »Teorija recepcije i problem konteksta«, *Smrt Sancha Panze*,

1981; T. Kulenović, »Čitaočev 'horizont očekivanja' — Teorija recepcije«, *Moderna tumačenja književnosti*, 1981; W. Reese, *Literarische Rezeption*, 1980. Z.K.

**RECIPROČNI STIH** (lat. *versus* — stih i *reciprocus* — uzajamni, obostran) — Stih sa istim smislom i metrom kad se reč po reč čita s početka ili s kraja, za razliku od → **palindroma** u užem smislu, u kome se takvo čitanje podudara u *slovima*. Zove se i **retrogradni** stih. U čestoj upotrebi u srednjovekovnoj latinskoj poeziji. Ima ga i u Vergilija: »Musa mihi causas memora, quo numine laeso«. Spontani *r. s.* nije retka pojava. Evo ga u B. Radičevića: »Tama dolom, tama gorom«. Čitan s jednog ili drugog kraja, zadržava isti smisao i istu metričko-ritmičku strukturu trohejskog osmerca. Ž.R.

**RECITACIJA** (lat. *recitatio* — čitanje) — Savremeno umetničko govorenje književnog teksta, naročito u → **stihu**, kao i delo koje se recituje, bilo napamet bilo gledanjem u tekst. Istorija recitovanja prati se na osnovu pisanih dokumenata još od antičkih vremena. Poznato je spektakularno deklamatorsko govorenje grčkih rapsoda i pesnika na masovnim skupovima, na kojima je publika emotivno reagovala. U horskoj lirici javljao se i recitator. U starom Rimu javno su čitani zakonski spisi. U zatvorenom krugu pesnici su govorili svoja dela, a oratori besede (u retorikama odeljak o »deklamatorici«, tj. o govornoj realizaciji pripremljene besede). I pojedine vrste naše usmene poezije kazivane su bilo kao rečitativ uz instrumenat, bilo bez instrumenta. Već od 18. veka *r.* se suprotstavlja kompromitovanom tradicionalnom pojmu → **deklamacije**. Još je Gete okarakterisao *r.* kao govorenje u kome se, za razliku od deklamacije, emocije umerno ispoljavaju. Pompeznost deklamacije zamenjena je u *r.* prirodnošću i sugestivnošću, površnost osmišljenošću, pevljivost »muzikom« govora, razmetljiva gestikulacija uzdržanim, dostojanstvenim stavom. Najteže je u *r.* ostvariti intonaciona i intenzitetska nijansiranja u govoru. Za to je potreban dar i vežba. — U ostvarenju *r.* značajnu ulogu ima → **dikcija** kao zvučna realizacija segmenata govora i proizvodjskih faktora, a u vezi s njima metričko-ritmičke i → **sintaksičko-intonacione strukture stiha**. Dikcija može da ih ostvaruje na razne načine. Što se tiče zvučne interpretacije pesničkog doživljaja (»emocija«), to je oblast *r.*, koja sredstvima govora može da ostvari različite odnose prema delu u stihu. Zato je S. I. Bernštejn smatrao da je odnos govorne inter-

pretacije prema stihu uporediv sa odnosom muzičke kompozicije prema tekstu pesme. Drugim rečima, kao što se tekst pesme može različito muzički komponovati, tako se i stih može različito govorno interpretirati. U istoriji govorenja stiha zapažena su dva osnovna tipa: *pesnička* i *glumačka* interpretacija. Pesničko govorenje (odn. čitanje) po pravilu je monotono-napevno i nedinamično, ali otkriva ritmičku prirodu stiha i pesnikovu individualnu emociju. Glumačko govorenje stiha je intonaciono raznovrsno i dinamično, ali ne vodi računa o ritmičkoj strukturi, već pesnički tekst pretvara u prozno-dramski monolog. Govoreći stih, glumac pravi ulogu iz pesme. Izjašnjavajući se protiv »imitacije „preživljavanja“«, Ejenbaum traži »neutralizaciju duševnih emocija«, i to otkrivanjem ritmičke strukture stiha. To stvara intelektualne, »formalne« emocije. Zato on traži spoj glumačke izražajnosti sa ritmom stiha i intonacijom koja ga prati, tj. povezivanje pozitivnih strana pesničkog govorenja i umetnosti glume. Glumci to mogu da ostvare, a pesnici retko u tome uspevaju. Nešto kasnije Bernštejn je postavio svoje principe: u strukturi i emocionalnoj obojenosti stiha ne skriva se način njegove govorne realizacije. Štaviše, svaka pesma dopušta nekoliko ravnopravnih načina interpretacije. U najnovije vreme oživelo je scensko »izvođenje« stiha u »teatrima poezije«. Organizuju se i pesnički susreti na kojima pesnici govore stihove. Ipak ima pesnika koji čitanje u sebi pretpostavljaju recitovanju. U vezi sa svim tim oživеле su diskusije o recitovanju poezije, posebno o njenom scenskom ostvarenju. Raspravlja se i o razgraničavanju pojmova *dikcija*, *deklamacija*, *recitacija*, *čitanje*, *kazivanje*, *interpretacija*, *tumačenje*, kao i o problemima recitovanja prevoda i prepeva, koji često čak ni u približnoj metričko-ritmičkoj strukturi ne prenose izvornike.

Lit.: E. O. Lubarsch, *Über Deklamation und Rhythmus der französischen Verse*, 1888; R. Boehringer, »Über Besagen von Gedichten«, *Jahrbuch für die geistige Bewegung*, 1911; С. И. Бернштейн, »Стих и декламация«, *Русская речь*, нов. сер. I, 1927, 7–41; исти: »Эстетические предпосылки теории декламации«, *Поэтика*, Временник Отдела словесных искусств, сб. III, 1927, 25–44; В. Эйхенбаум, »О камерной декламации«, *Литература*, Теория. Критика. Поэтика, 1927, 250–264 (i u knj.); *О поэзии*, 1969, 512–541; E. Fogerty, *The Speaking of English Verse*, 1934; G. Lote, *Histoire du vers français*, II, 1951; W. Suchier, *Französische Verslehre*, 1952; M. Brémont, *L'art de dire les vers*, 1954; L. Chancelerel, *L'art de lire, réciter, parler en public*, 1954; Г. В. Артоболевский, *Очерки по художественному чтению*, 1959; А. В. Аксёнов,

*Искусство художественного слова*, 1962<sup>2</sup>; P. Gravellet, *Déclamation – école du mécanisme*, 1966; F. Deloffre, *Le vers français*, 1973<sup>2</sup>; *Poezija i scena* (zb. priredio I. Rastegoras), 1974; *Сценическая речь* (ред. И. П. Козлянинова), 1976; N. Novaković, *Govorna interpretacija umjetničkog teksta*, 1980; → *dikcija*. Ž.R.

**REČ** – 1. – Celovita i samostalna jezička jedinica nastala u konvencionalnom spregu zvuka i značenja, time što je sa pojedinim glasovima (npr. u srphrv.: *u*, *i*, *o*) ili sa kombinacijama glasova (npr.: *sa*, *jesti*, *prijateljica*) asociran određen i relativno konstantan pojmovni sadržaj. Ova asocijacija u principu je najvećim delom proizvoljna – ista životinja u jednom se jeziku označava kombinacijom *pas*, u drugom *dog*, u trećem *Hund* i sl. – ali u okviru jednog jezika postaje empirijski obavezna za sve koji se njime služe. Glasovna strana *r.* može biti i grafički simbolizovana, i tada se govori o pisanoj *r.* I kada je deljiva na manje glasovno-značenjske jedinice, od kojih su neke potencijalno samostalne a druge nisu (rad-nik, mir-o-ljub-iv), *r.* zadržava izvesnu unutrašnju celovitost koja se ogleda u akcentuaciji, morfološkoj strukturi, sintaktičkom funkcionisanju, pisanju i dr. S druge strane, *r.* je u znatnoj meri samostalna u odnosu prema većim jedinicama, odnosno konstrukcijama kao što su sintagme ili rečenice, jer može da stoji sama za sebe, kao najmanja slobodna jezička forma sa sopstvenim značenjem. Ako se uz isti zvuk vezuje više od jednog značenja, radi se o homonimiji (→ **homonim**) ili → **polisemiji**, a u obrnutom slučaju radi se o sinonimiji (→ **sinonim**). U redim, ali ipak važnim slučajevima, jedinstveno značenje skupa *r.* nije prost proizvod sastavnih delova; tako »morski pas« nije vrsta psa, niti je »šumadijski čaj« vrsta čaja (ovome je već blizak pojam → **idioma**). Pored morfološke podele na proste (*zlo*), izvedene (*zlo-ba*) i složene (*zlo-delo*), *r.* se i prema drugim merilima mogu deliti na određene tipove i klase: morfosintaktički – na *promenljive* i *nepromenljive*, a uže na *imenice*, *glagole*, *priloge* itd.; sintaktički – na *zavisne* i *nezavisne* i dr.; semantički – na *jednoznačne* i *višeznačne* i dr.; stilistički – na *književne* i *govorne*, *knjiške* i → **kolokvijalizme**, → **dijalektizme** i dr.; po poreklu – na *domaće* i → **tudice**, hibridne *r.*, → **internacionalizme** i dr.; itd. Status *r.* kao jezičke jedinice varira sa opštom strukturom svakog pojedinog jezika, a kako strukturalne razlike među svetskim jezicima mogu da budu znatne, nije nimalo lako doći do jedne univerzalne prihvatljive a dovoljno precizne lingvističke definicije ovoga

pojma. — 2. U širem i slobodnijem smislu, alternativan i metaforičan naziv na niz manje ili više srodnih pojava povezanih sa aktima jezičkog komuniciranja, kao što su *govor* ili *jezik* (kultura *r.*), *beseda* ili *saopštenje* (uvodna *r.*), *iskaz* (doći do *r.*), *obećanje* (održati *r.*) itd.

R.B.

**REČITATIV** (ital. *recitativo*) — Muzički izražajno govoreni tekst, u kojem su muzički elementi podređeni strukturi govornog jezika. *R.* se razvio nastankom → **opere** krajem 16. v. S obzirom na drugačiji odnos između muzičkih i govornih elemenata *r.* može biti: a) *recitativo parlante* (bez instrumentalne pratnje ili samo uz akordsku pratnju basa); b) *recitativo seko* (uz mestimičnu pratnju čimbala, klavnsena ili klavira); c) *recitativo akompanjato* (uz pratnju celog orkestra). Čest u klasičnim i modernim operama, *r.* je naročito značajno izražajno sredstvo u novijim oratorijumima (N. Hercigornja — *Gorski vijenac*) i kantatama (A. Obrenović — *Kadinjača*).

Lit.: → **Opera**.

D.M.

**REČNIK** — 1. U lingvističkom smislu, celokupni inventar leksičkih jedinica jednog jezika, koji zajedno sa sistemom pravila za kombinovanje tih jedinica — gramatikom toga jezika — sačinjava *jezičku strukturu*. Ovo značenje često se sužava i prenosi na grupe ili pojedince koji se služe nekim jezikom ili na dela nastala u njemu, pa se npr. govori o *r.* nemačke filosofije, ili se za nekoga kaže da ima bogat *r.* i sl. — 2. U leksikografskom smislu, publikacija koja sistematski (obično azbučnim ili alfabetskim redom) registruje veći ili manji, opštiji ili poseban deo ukupnog fonda reči jednog ili više jezika. *R.* ima raznih vrsta: po broju jezika koje obrađuju — *jednojezičkih*, *dvojezičkih* itd.; po nameni — *školskih*, *priručnih*, *akademijskih* i dr.; po vremenskoj projekciji — *etimoloških*, *istorijskih* i *savremenih*; po obuhvatu — *opštih* i *specijalizovanih*; po izboru i načinu tumačenja — *jezičkih* i *enciklopedijskih*; po delu jezika koji obrađuju — *ortografskih*, *akcentoloških* i dr.; itd. — 3. U enciklopedijskom smislu *r.* može biti sinonim za pojam *leksikona*, tj. za rečnički sreden popis i objašnjenja raznih pojmova iz oblasti jedne struke ili iz oblasti jednog aspekta (*r. knjiž. termina*, *biografski rečnik*, *tehnički rečnik* i sl.).

R.B.

**RED REČI** → **Stilske figure**

**REDAKCIJA** (lat. *redactio* — popravljajanje) — 1. — Pripremanje, sređivanje i konačno uobličavanje teksta za štampu. Jezičko i pra-

vopisno ujednačavanje rukopisa. — 2. — Grupa ljudi koji se bave obradom i izdavanjem novina, časopisa i knjiga. — 3. — Mesto (prostorije) u kome se list uređuje, uredništvo. — 4. Novo, obnovljeno izdanje nekog dela; različite varijante nekog starog teksta ili rukopisa.

Sl.P.

**REDUNDANCA** (lat. *redundantia* — presipanje, preobilje) — Termin se sa današnjim značenjem prvi put počeo upotrebljavati u → **teoriji informacije**, ali i u → **lingvistici**. Ako je → **entropija** mera neodređenosti ili nepredvidljivosti u procesu kombinovanja komunikacionih jedinica, onda je *r.* suprotno od toga: mera predvidljivosti. Što je predvidljivost veća, entropija je manja, ali je zato u istoj srazmeri *r.* veća. Zbog toga se *r.* može dosta jednostavno odrediti pomoću pojmova maksimalne i relativne entropije: ukoliko je relativna entropija u odnosu na maksimalnu manja, u istoj se srazmeri uvećava *r.* obrnuto. To je jasno ako imamo u vidu da se relativna entropija smanjuje ukoliko se uvećava broj ograničenja na kombinovanje komunikacionih jedinica. Gotovo da se samo po sebi razume da se količina informacije u procesu komuniciranja smanjuje ukoliko se uvećava *r.* Što se prirodnoga jezika tiče, eksperimentalno je ustanovljeno da se u običnome govornom nizu *r.* kreće u razmeru od 40 do 60%, a to drugim rečima znači da je približno polovina elemenata od kojih se sastoji govorni niz redundantna ili neinformativna. Ali upravo ona obezbeđuje brzo, lako i sigurno prenošenje informacije. U književnom se pak → **tekstu** uvode dopunska ograničenja na kombinovanje prirodnojezičkih jedinica, a s druge se strane ukidaju neka od onih ograničenja koja postoje u običnome govornom nizu. Na osnovu toga mogu se izvesti izvesni zaključci o odnosu između književnosti i prirodnoga jezika, odnosno o odnosu između prirodnojezičkoga i književnog znaka (→ **znak**).

Lit.: → **teorija informacije**, → **kibernetika**.

N.P.

**REĐALICE** — Vrsta narodne lirske pesme, u kojoj se nabrajaju, ređaju neki pojmovi ili slike. *R.* su pune neočekivanih obrta i humoriističkih efekata, ali im je pre svega cilj govorna igra: »A ti konju, trko moja / A ti vepre, rano moja! / A ti ovco, strigo moja! / ... A ti gusko šveljajko! / a ti patko šigomigo ...« (Karadžić, *Srpske narodne pjesme*, br. 690). *R.* mogu da budu i igre koje podrazumevaju niz uzročno povezanih radnji, a odnose se najčešće na životinje i biljke; takve

su poznate narodne r.: »Pošla koka na pazar«, »Sejanje jarice šenice« itd. (Sl. → **brzalice**, → **razbrajalice**).

Lit.: B. Бурин. *Лупка*, 1965.

H.K.

**REFLEKSIVNA PESMA** (lat. *reflexio* – pre-lamanje, razmišljanje) → **Misaona pesma**.

**REFORMACIJA** (lat. *reformatio* – preinačenje; preobražaj) – Verski pokret u 16. v. uperen protiv suprematije papske vlasti i srednjovekovne katoličke crkve, koji je za posledicu imao otepljenje luteranske i reformističke crkve od Rima. Pokretač r. je nem. kaluder M. Luter (1483–1546), čiji je cilj prvobitno bio samo uklanjanje zloupotreba katoličke crkve, ali docnije i njena reforma uopšte. R. je počela u Vitenbergu 31. 10. 1517. javnim isticanjem 95 Luterovih teza protiv prodaje oprostajnica grehova (indulgencija), što je imalo snažan odjek. Optužen, Luter je spaljivanjem papine bule 1520. raskinuo sa rimokatoličkom crkvom. Svoja shvatanja izložio je u tri programska spisa: političkom, *An den christlichen Adel deutscher Nation (Hrišćanskom plemstvu nemačke nacije)*, dogmatskom, *Von der babylonischen Gefangenschaft der Kirche (O vavilonskom ropstvu crkve)* i etičkom, *Von der Freiheit eines Christenmenschen (O slobodi hrišćanina)* – sva iz 1520. Zbog istupanja na saboru u Vormsu 1521, Luter je isključen iz rimokatoličke crkve. Sklonjen, on prevodi na nemački *Novi zavet* sa gr. originala i objavljuje ga 1522, a celo *Sveto pismo* 1534, čime udara temelj novom, književnom jeziku. R. je izazvala socijalna vrenja: ustanak sitnog plemstva 1523. (Sikingen) i seljački rat 1524–5, koji Luter nije odobravao. Humanizam je umnogom pripremio r. i neki humanisti prilaze Luteru (Melanhton, Hutten), ali među njima ima i protivnika: Erazmo, koji mu je u početku naklonjen, i T. Murner, koji ga napada, najžešće u satiri *Von dem grossen lutherischen Narren*, 1522 (*O velikoj luteranskoj ludji*). Na saboru u Špajeru 1529. Luterovi evangelisti protestuju protiv katoličke većine i dobijaju nadimak »protestantia«. Verski pokret prelazi u politički, sukobi traju, dok sabor u Augsburgu 1555. nije doneo verski mir i priznanje luteranskoj veroispovesti, premda su katolički vladari i dalje proganjali protestante. Poput Lutera švajcarski humanist U. Cvingli sprovodi reformu crkve, i kao Luter odbacuje papski primat i uzima *Sveto pismo* za osnovu vere. Cvinglijevo delo nastavlja Ž. Kalvin, čije učenje usvaja dogmu o predestinaciji; njegove i Cvinglijeve pristalice obrazuju 1549. jedin-

stvenu »reformističku crkvu«. Iz Nemačke i Švajcarske r. se brzo širi i zahvata većinu evropskih zemalja. Iako nasiljem suzbijana, (→ **protivreformacija**), r. je pobedila skoro u svim germanskim zemljama: severna Evropa postala je uglavnom luteranska, dok su Škotska i delom Holandija prihvatile reformističku crkvu, a Engleska tzv. anglikansku. R. je vršila jak uticaj na duhovni život uopšte. Glavni saradnik Luterov humanist F. Melanhton, koji je, u skladu sa načelom »Ad Fontes« (»Na izvore!«), svoje prezime Švarcerd preveo na gr. Melanhton (1497–1506), učeni reformator školstva, težio je da r. sprovede mirnim putem; u nizu spisa izložio je Luterovo učenje (naročito *Loci communes*). Po Luterovoj smrti postao je vođ r. Važan saveznik Lutera je i borbeni humanist U. Hutten, koji je već pre reformatorovog istupanja napadao zloupotrebe u katoličkoj crkvi, naročito kao koautor čuvenih satiričnih »Pisama mračnjaka« (»Epistolae obscurorum virorum« 1515–17); kao pobornik r. on piše pesme na nem. kao i prozu (*Gesprächsbüchlein* 1521). No značaj r. za književnost leži pre svega u Luterovim delima. Prevodom *Svetog pisma* on je postavio osnove za stvaranje nem. književnog jezika. Svojim polemičkim spisima inicijator je protestantske polemičke literature (J. Eberlin, Karsthana i dr.) i, zajedno sa svojim propovedima i razgovorima (*Tischreden*), kao i basnama (*Eitliche Fabeln aus dem Esopos*, 1530), glavni predstavnik nem. proze onog doba. Najzad, u svojim pesmama (*Liedern* 1524) on je začetnik protestantske duhovne poezije za koju nalazi izvore u himnama, psalmima i narodnom pesništvu. Celim svojim delom Luter daje podsticaj za književno stvaranje uopšte. R. uvodi crkvenu pučku pesmu, u kojoj se ističu A. Lobvasser i P. Šede, prevodioci psalama po fr. obradi Beza i Maroa. Basne, sa aluzijama na verske prilike, pišu luteranci E. Alberus (1534), B. Valdis i dr. Pristalica r. je i majstor-pevač Hans Saks (1494–1576), najpoznatiji nem. pesnik 16. v., čiji antikatolički stav izbija iz pokladnih igara (*Fastnachtsspiele*). U četiri dijaloga on tumači novu veru, a u pesmi *Die Wittenbergisch Nachtigall*, 1523. (*Vitenberški slavuj*) veliča Lutera. Poučna tendencija ovog pisca karakteristična je za književnost ovog v., a njen cilj je više pedagoški nego pesnički. Pod uticajem verske borbe pisci se rado služe polemičkom raspravom, satikom i pamfletom oštra i gruba rečnika. B. Ringvalt ima pored duhovnih i satirične pesme. G. Rolenhagen, u didaktičkom spevu *Froschmäuseler*, 1595 (*Boj žaba s miševima*) prikazuje u alegoriji istoriju

r., a satiričar J. Fišart u nizu spisa napada neprijatelje protestantizma, naročito jezuite kao nosioce protivreformacije: *Nacht Rab*, 1570 (*Noćni gavran*), *Bienenkorb des Heiligen Römischen Immenschwarms*, 1579 (*Košnica Svetog rimskog roja*), po hol. satiri o Mar-niksasa, *Das Jesuitenhütlein*, 1580 (Jezuistički šeširić) i sl. I poezija se stavlja u službu r., te posle Lutera dohóvne pesme pišu P. Speratus, J. Jonas, J. Matezius i dr. J. Vikram, začetnik nem. romana, u satiričkom spevu *Der Irr reitend Bilger*, 1555 (*Zalutali hodočasnik*) napada papstvo u duhu r. I poznata knjiga za narod o Faustu (*Historia von Dr. Fausten*, 1587), legenda o čovekovom savezu sa đavolom, sastavljena je u luteranskom smislu: Faustovoj težnji za saznanjem i uživanjem ona suprotstavlja Lutera, suprotstavlja, dakle, reformaciju renesansi. I drama onoga doba često je rasprava koja odiše surovošću verske borbe. Već Luter ukazuje na pogodnost biblijske građe za dramu čije je bitno obeležje pouka. Humanist T. Naageorgus, u drami na lat. *Pammachius*, 1538, prikazuje izrodavanje katoličke crkve sa izrazito protestantskom tendencijom: papa je antihrist, a Luter spasilac. Slično njemu i N. Frišlin u drami na lat. *Phasma*, 1580 (*Prikaza*) anatemiše sve vere sem luteranske. Švajcarac N. Manuel piše pokladne igre u službi r.; tako u *Vom Papst und seiner Priesterschaft*, 1524 (*O papi i njegovom sveštenstvu*) ismeva one koji žive na račun mrtvih, tj. sveštenike, u *Der Ablaskrämer*, 1526 (*Trgovac oprostajnicama*) žigoš rasprostranjenu zloupotrebu crkve; u *Barbali*, 1526, kritikuje naravi u ženskim manastirima. Kroz ceo vek, u svim književnim rodovima, oseća se uticaj Lutero. U Francuskoj je nov pokret nadahnut Kalvinovim idejama stroge verske discipline, sa *Svetim pismom* kao glavnim izvorom vere, naišao na podršku humanista. Pristalice r. dobile su, u početku, podsmešljiv naziv »hugenoti«. Da bi *Sвето pismo* učinio pristupačnim svima vernima, humanist L. d'Etapí, preteča Kalvinov, preveo ga je na fr. 1530, prvi put u celini. Verski sukobi izazivali su netrpeljivost i vodili građanskom ratu. Tako pesnik katolik K. Maro, osumnjičen kao pristalica r., mora da beži iz zemlje zato što je njegov prepev psalama (1538) prihvatio Kalvin. Neki pesnici su odlučni predstavnici crkvene reforme. Oni crpu nadahnuće iz *Biblije* a služe se često raspravom i pamfletom. Pesnici hugenoti zastupaju angažovanu književnost. Di Bartas piše protestantski i nacionalni ep *La Semaine*, 1579 (*Sedam dana*), istoriju postanja inspirisanu biblijskom legendom. Kalvinov

učenik i naslednik de Bez piše istoriju reformističke crkve. Vatreli kalvinist, pesnik D'Obinje, borac u verskom ratu, svoj talenat stavlja u službu uverenja; grozote tih ratova opeva u *Les Tragiques*, 1616 (*Tragične pesme*) sa mržnjom na papiste, a takav je i u satiričnoj *Histoire Universelle* (*Opšta istorija*), koju su vlasti spalile. Istim duhom odiše i *Satyre Ménipée*, 1594 (*Menipska satira*), zajedničko delo nekoliko pisaca hugenota. U Holandiji je kalvinizam brzo prihvaćen, a ispoljio se već u pesmama Geza (*Geuzenliederen*, 1566), boraca za slobodu zemlje. Kalvinov učenik Marniks, borac protiv španskog okupatora, napada katolički kler u spevu *De biencorf der H. Roomsche Kercke*, 1579 (*Košnica sv. rimske crkve*), a kasnije prevodi psalme. R. je brzo zahvatila Dansku, u kojoj je od 1536. protestantizam jedina vera, dok H. Peders, pod uticajem Lutero. prevodi *Bibliju* 1550. Na Islandu literatura upravo počinje prevodom *Novog zaveta*, a celu *Bibliju* preveo je Melanhtonov učenik G. Torlakson. I u Norveškoj luteranska crkva postaje državna; u Švedskoj je r. sprovedena već 1527. za vlade Gustava Vaze, dok L. Petri prvi prevodi *Sвето pismo* 1541. U Finskoj je r. prihvaćena nastojanjem Lutero. učenika M. Agrikole 1527; svojim prevodom *Novog zaveta* i *Psalama* udario je temelj fin. književnosti. U Engleskoj je prvo veće delo protestantizma Tindlov prevod *Novog zaveta* 1525. Poseban položaj Engleske posledica je reforme Henrika VIII koji je osnovao nezavisnu anglikansku crkvu, dok je u Škotskoj Dž. Noks uveo kalvinizam 1567. R. zahvata i zemlje u okviru austr. monarhije. Tako veliki deo češ. naroda prima luteransku veru, koju je potisla protivreformacija posle bitke kod Bele Gore (1620). R. prodire i u slovenačke zemlje, i iz Trsta, gde se 1523. stvara njeno prvo žarište, novo se učenje raširilo po Kranjskoj, Koroškoj i Štajerskoj. Za razvoj slov. kulture r. je od velikog značaja, sa njom počinje književnost, zahvaljujući protestantskom reformatoru i književniku P. Trubaru, čijim posredstvom je preveden *Novi zavet* na slov. (Damaskin). I M. Vlačić, učeni humanist od evropskog ugleda, bio je pristalica Lutero. učenja. U Hrvatskoj, neznatan uticaj r. ugušila je brzo protivreformacija, a ovo se kasnije dogodilo i u Sloveniji.

Lit.: L. Ranke. *Deutsche Geschichte im Zeitalter der Reformation* 1839—47; M. Murko »Die Bedeutung der Reformation und Gegenreformation für das geistige Leben der Südslawen«, *Slavia*, 1926—27; M. Kombat. *Povijest hrvatske književnosti do preporoda*, 1954; Mirko Rupel. »Reformacija«, *Zgodovina slovenskega slovstva*, 1, 1956; R. Stupperich,



*Geschichte der Reformation*, 1967; H. O. Burger, *Renaissance, Humanismus, Reformation*, 1969; H. Rupprich, *Das Zeitalter der Reformation*, 1973; W. Brückner, *Volkserzählung und Reformation*, 1974.

M.Đ.

**REFREN** (fr. *refrain* — pripev, od *refrain* < *refraindre* — »preseći»; suzbiti; modulirati glas) — Ponavljanje jedne ili više reči, jednog ili više stihova, obično na kraju svake → **strofe** ili posle svakog → **stih**. U prvom slučaju sinonim je često → **dopev(ka)**, **dop(j)evak**, u drugom »prip(j)ev(ak)«. I cela strofa može da se simetrično ponavlja. Kao vrsta lirskog paralelizma *r.* intenzivira emocionalnost lirske pesme i podvlači jedinstvo njene tonalnosti, a u kasnijem razvoju, po Lotmanu, nijansira »semantičko-emocionalnu obojenost«. *R.* može da bude sintaksički neposredno povezan sa tekstom koji mu prethodi, npr. dvanaesti stih u duzenima Zmajevog *đulica* (II) »Oj pelen pelenče«, koji se rimuje sa desetim stihom. Tako i u tercetima Brankove »Jadne drage« treći stih, koji se ne rimuje: »Vetrić piri, // Lipa miri // *Kô* i *pre*«. Strofe Pandurovićeve pesme *Biserne oči* imaju na kraju *r.* »jednih očiju bisernih«, s tim što »jednih« ostaje na kraju sedmog stiha, a »očiju bisernih« prenosi se kao završni, osmi stih. U Šantićevoj astrofičnoj pesmi *Moja noći*, međutim, iza svakog stiha — pitanja javlja se *r.* »nikad« kao naredni stih u obliku jedne reči — odgovora:

Moja noći, kada ćeš mi proći?  
— Nikad!  
Moja zoro, kada ćeš mi doći?  
— Nikad!

itd. sa rimom koju rastavlja *r.* kao nerimovani stih. Nije sintaksički neposredno povezan sa prethodnim stihovima ni *r.* na kraju sva tri katrena pesme M. Mitrovića *Bila jednom ruža jedna*, iako se rimuje sa drugim stihom:

U majke je ćerka bila,  
Kô dan lepa, kô cvet čedna,  
Pa zavole jedno momče, —  
*Bila jednom ruža jedna.*

Sintaksički i semantički potpuno izdvojen javlja se *r.* u obliku ponavljanja strofe, npr. u Pandurovićevoj *Pesmi tame*, sa istovetnim neparnim strofama. Na početku strofa *r.* se rede nalazi, npr. u Zmajevoj pesmi *Dižimo škole*, i to u obliku dva stiha: »Dižite škole, // Deca vas mole!« Poslednja strofa se završava neznatnom modifikacijom *r.* U njegovoj *Bojnoj pesmi* postoji jedan *r.* na početku, a drugi na kraju svake strofe; prvi je iz dva stiha (»U boj! // Za narod svoj!«), a drugi ima tri stiha

(»Za narod svoj // Napred — // U sveti boj! — U boj!«). Varijacije *r.* javljaju se i u pojedinim stalnim oblicima pesme, npr. u → **trioletu** i → **baladi**. — Umetnička lirika preuzela je *r.* iz usmene lirike. Poznat je u antičkoj svadbenoj lirici. U francuskoj pevanoj poeziji (*chanson*) *r.* prati parove stihova — kuplete (provans. *cobla*; fr. *couplet* od *couple* — veza za spajanje životinja; par; lat. *copula*). Zatim prati i strofe sa većim brojem stihova u lirskoj pesmi. — U srphrv. usmenoj poeziji *r.* se javlja u različitim oblicima, kako u lirskoj pesmi »kratkog stiha« (»pripjev«), tako i u bugaršticama (»priložak«). U pesmi *Paun i kolo* ponavlja se iza svakog stiha *r.* »Paun moj, paun moj!« U prvom delu jedne svatovske pesme iza svakog stiha, a u drugom delu iza svakog drugog ponavlja se stih »Dobri ste došli, svatovi!« Nalazi se *r.* i od više stihova. Javlja se i u »kiticama« (strofama). Tako u svakom katrenu narodne lirske pesme *Izgovor* ponavljaju se drugi i četvrti stih, bez kojih bi pesma semantički i stilski bila osakaćena. Osim toga ta dva stiha kao nesimetrični osmerci variraju ritam neparnih stihova — simetričnih trohejskih osmeraca:

Zora zori, petli poju,  
Puštaj me, dušo, da idem. —  
Nije zora, već je mesec,  
Pospavaj, jagnje, kod mene. —

Često *r.* u usmenoj poeziji raznih naroda nije u neposrednoj vezi sa semantikom teksta, a ponekad je i bez određenog značenja (npr. u srphrv. lirici »Le, lelja le!« ili »Leljo!«), ali je u funkciji ritma melodije.

Lit.: В. Жирмунский, *Композиция лирических стихотворений*, 1921; P. Verrier, *Le vers français*, v. 1–3, 1931–32; T. Maretić, »Metrika narodnih naših pjesama«, *Rad JAZU*, knj. 168, str. 25–28; Ю. М. Лотман, *Лекции по структуральной поэтике*, 1964 (srphrv. *Predavanja iz strukturalne poetike*, 1970); F. Deloffre, *Le vers français*, 1973.  
Z.R.

**REGEST** (lat. *regesta*, zapis, spisak; fr. *régeste*, rezime; nem. *Regest*) — Izvod iz arhivskog dokumenta. Obuhvata koncizan sadržaj i sve bitne podatke o dokumentu na koji se odnosi (vrsta, naziv, autor, ličnosti i pravna lica koja se pominju, mesto, datum, spoljašnje odlike, pismo). Postoje dva metoda pravljenja *r.* Prvi, opširniji, sastoji se u pružanju što detaljnijeg uvida u dokumenat (*izvodi*, *komentari*, *indeksi* i sl.); drugi se svodi na beleženje neophodnih podataka o sadržini i osobinama njegovim. *R.* se pravi za svaki važniji dokument posebno.

Z.B.

**REGIONALNA (ZAVIČAJNA) KNJIŽEVNOST** — Stručni priručnici pojam *regionalizma* objašnjavaju kao težnju za zasebnim ekonomskim, političkim i kulturnim životom neke pokrajine. Takva se težnja pojavljuje u oblastima koje su imale, u bilo kojem smislu, specifičan istorijski razvoj; ona može da bude ili pozitivne (protest protiv eksploatacije, nacionalnog ugnjetavanja ili sistematskog zapostavljanja) ili negativne prirode (autarkične, šovinističke i druge štetne tendencije koje bi htele da jačaju pojedine delove neke zemlje ili države na štetu celine ili zajednice). U užem smislu, na području umetnosti i kulture, regionalizam se ogleda u težnji za isticanjem lokalnih osobitosti i specifičnosti nekog kraja (npr. lokalnog govora). Relevantniji jugoslovenski priručnici nauke o književnosti (Fr. Petrè — Z. Škreb, M. Solar, M. Kmecl) taj pojam uopšte ne pominju, iako je on kako u nauci o književnosti, tako i u književnoj praksi neobično živ i frekventan. Pogled u standardni rečnik književnonaučnih termina (G. von Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart 1969<sup>5</sup>) upućuje pod tim pojmom na termin *Heimatlidichtung*, što je sadržajni ekvivalent za *Heimatliteratur*, čiji su značajni izdanci opet obrađeni u posebnim redalicama *Heimatroman* i *Heimatkunst*. Prema tom izvoru *Heimatlidichtung* ili *Heimatliteratur* objektivna je i empirijski pojam za onaj tip umetničkog stvaralaštva koji proističe iz doživljaja zavičaja, pokrajine i njenih stanovnika. Uzevši praktično, pojam je distinktivni kriterij za izdavanje i konstituisanje književnosti koja se ograničava na tematizaciju fenomena što nastaju, pre svega, u seoskim (ruralnim) sredinama. Primeri koji se u vezi s tim navode svedoče da je taj tip književnosti koji put znao da bude i u zenitu umetnosti reči (J. Gothelf, J. P. Hebel, O. Ludvig, A. Štifter, G. Keler, T. Štorm, P. Roseger, L. Ancengruber, V. Rabe, M. Ebner-Ešenbah, K. Hamsun, S. Undset, J. Bojer, S. Strojvels, F. Timermans, V. Fokner, D. Verga, Č. Pavese, V. S. Rejmont i dr.). Orijentacija je takvog pisanja u pravilu, idejno-estetsko osporavanje nečega; ona je angažovana i kritična bilo da se konfrontira s neposrednom stvarnosti, bilo da svoju viziju ostvaruje u idiličnoj formi. Njena orijentacija može da bude i izvor negativnih konotacija, što se događa u slučajevima kad taj žanr postaje dogmatski estetski apsolut, a ambijentalne osobitosti se pretvore u apriornu ideju ili etičku prednost. To se, na evropskom planu, dogodilo u takozvanoj *Heimatkunst* i u *Heimatroman-u*, što ih je, na primer, zloupo-

trebila i nacistička pragmatična estetika. Iz takvih se razloga neka svojstva žanra danas, u vidu šablona i stereotipa, zadržavaju u sentimentalno-humanističkim pozicijama retkih intelektualaca i u trivijalnoj književnosti. — R. k. je, dakle, pojava posebne volje, posebnog statusa ili određenog izbora putem kojih neka pokrajina (regija) kao subjekt ili kao objekt u istoriji kulture i umetnosti stvara svoju »sliku«. K. Pišoa i A. M. Ruso o tome kažu: »Svaka provincija gleda sliku druge provincije na svoj način, pruža svojim susjedima osnovne simbole; svaka domovina stvara o sebi globalnu sliku koja nastaje na temelju prirodnih saznanja, u okviru koje su upisane slike njenih provincija. Tako nacija s pomoću tih slika postaje svjesna sebe kao domovine« (str. 88—89). Slika o kojoj je reč, a koja može da bude ili individualna ili kolektivna, ima intelektualne, afektivne, objektivne i subjektivne elemente. Njena celina upravo zbog toga može da se doživljajno razlikuje; u pitanju su emotivni odnosi koji uvek nadvladavaju objektivne, pa je zbog toga moguće da se kaže kako je pomenuti fenomen protejske prirode. Književni regionalizam istorijski se ostvaruje u varijacijama koje su ili rezultat normalne evolucije u određenoj regiji ili zbir vrlo promjenljivih, ali uticajima podložnih recepcijskih faktora. Faktor pokrajine (regije) u svojim je preobraženjima stanovita konstanta kojom se bavi etnička antropologija sa svoja dva istraživačka fokusa (etnička karakterologija i etnička psihologija). Njeni rezultati sažimaju se u slici dinamičke strukture koja vlada u kolektivnoj psihici, a koja može da bude, sa strane recipijenta, vrlo raznoliko doživljavana. To, drugim rečima, znači da upravo na tom području dolazi do odstupanja ili varijabilnih percepcija koje su uvek posledica i subjektivnih i objektivnih činjenica. Tradicionalno određenje pojma regionalna književnost značajno je proširio M. Krleža. Dom grofova Rostovih u Povarskoj (Tolstojev *Rat i mir*), prema njemu, spada u »lokalnu regionalnu literaturu«, ali pošto iza takve vrste književnosti postoji ogromno prostranstvo ruskog prostora, lokalno se pretvara u kontinentalno (svetsko). Oznaka »zavičajne književnosti« bila bi po tome rezultat neuklapanja određenih umetničkih celina u geografsku veličinu i ukus (*Rat i mir* »model je čitavog jednog vremena što se tiče ukusa«). Budući da umetničko delo sadrži izvoru sliku sveta, samo o njoj zavisi da li će se delo uklopiti u svetsku ili regionalnu varijantu. Izvorna slika sveta, opet, može da nastane iz

oblikovanja društvene stvarnosti i njoj prime-renog saznanja; književnici i njihova dela koji toga nisu svesni preuzimaju krivi literarni model, što se najpre oseti na jezičkom području. M. Krleža ocenjuje da je, na primer, hrvatska književnost od realizma naovamo postavljena pred drukčiji jezični zadatak nego ranije. Zaključno s romantizmom književnici su morali da od dijalekata koji nisu nosili nacionalnu (hrvatsku) svest normiraju književni jezik kao sintezu prirodnih i veštačkih tvorevina. »Iliri« su taj zadatak uspešno obavili, čime su se Hrvati i konstituisali kao narod. U kasnijem razvitku normirani jezik počeo je da se konvencionalise; postao je previše norma a premalo je dopuštao, što je sa stanovišta stilistike književnog izraza neopohodno, bogaćenje i udaljavanje od norme. Novoštokavski standard bio je, sem toga, previše folklorno dimenzionisan, što je normu činilo otuđenom kodifikacijom i tražilo izražajnu praksu drukčijih obzora. Hrvatskosrpski jezik imao je takav obzor na dohvat ruke: dijalektalna tradicija i lingvistička realnost ponudile su kajkavštinu i čakavštinu. Krleža je, potaknut A. G. Matošem, najpre na teorijskom nivou, smelo povredio »lepotu« visoke književne srbohrvaštine; zatražio je unošenje dijalektalnih govornih elemenata u kodifikovani jezik i time podvukao ulogu regionalizma kao regenerativne i umetnički autentične snage u književnosti 20. v. Bio je svestan kako klasičnu lepotu nije moguće nekažnjeno ponavljati, dok je, istovremeno, u njemu delovalo saznanje o potrebi ukorenjivanja književne tematizacije u realijama života među kojima je jedna od najznačajnijih *jezik*. Iz tih je razloga dao svojim domobranima u *Hrvatskom bogu Mursu* da se izražavaju pučki, što znači da upotrebljavaju lokalni kajkavski (»pomalo lukavi i bezobrazni«) govor, dok je *Baladama Petrice Kerempuha* svoj *plaidoyer* pretvorio u vrlo relevantno književno ostvarenje. Balade su autentična laicizacija, desakralizacija i oslobođenje od prisile ili previsoke književne norme; piščev čin je kulturni čin prvog reda koji traži i afirmira umetnost reči koja će biti u skladu sa živim događanjem u životu. Vraćanjem regionalnog izraza u književni govor bio je ponovo ostvaren kontakt s lingvističkim činjeničnim stanjem. — Time su na područje hrvatskosrpskog/srpskohrvatskog jezika isplivali jezički varijeteti (kajkavski i čakavski dijalekt): oni su odbacili svoju podređenost i bili promovisani u zvaničan i nezavisan status. Do takvih pojava dolazi u jezičkim zajednicama čiji se jezici međusobno

znatno razlikuju, što podržava jezičku distancu između njih, dok ih, s obzirom na standardni jezik, postavlja u funkciju regionalnog varijeteta književnog govora. Kajkavština i čakavština, tako, žele biti više od dijalekta; obuzima ih posebna tvoračka aktivnost, koja se, u konkretnom slučaju, poziva i na dolično poreklo u minulim vremenima (istoričnost). Istoričnost se stiče asociiranjem s nekim velikim ideološkim pokretom ili nacionalnom tradicijom, a brojniji i važniji izvorni govornici određenog varijeteta povećavaju njegovu vitalnost i njegov potencijal za standardizaciju, autonomiju i istoričnost. Krležino isticanje kajkavštine (ili Nazorovo čakavštine) nametnuo je, uz standardni varijetet koji predstavlja naciju kao celinu i njene najviše institucije upravljanja, obrazovanja i kulture, varijaciju u jeziku i jezičkom ponašanju koje je koteritorijalno. Pojava je rezultat kulturnih i socijalnih faktora koji utiču na to da se, naročito u ruralnim područjima, uspešnije uspostavljaju zatvorene tradicionalno interakcijske i društvene strukture koje se najizrazitije primećuju u oblastima kulture i umetnosti reči. Istorijski status takvih područja uslovljava činjenicu da se njihova tradicijska vertikala može smatrati književnom realizacijom ideje o kulturnoj zasebnosti regije. Ta je činjenica, istovremeno, razlog da su likovi i fenomeni određene regije uvek likovi i fenomeni svog mesta (svog kruga), emanacija prostorne i etičke nepokretnosti, koja, čak kad se premešta u skladu sa zahtevima sižea, nosi sa sobom njoj svojstveni *locus*. — Pojam regionalne književnosti na taj se način proširuje iznad okvira tradicionalnih predstava. On ostaje ili stilski kompleks koji služi za postizavanje lokalnog kolorita (naročito u delima realista), oznaka za postojanje književnosti u vreme kad etnička konsolidacija i jezička kodifikacija još nisu ostvarene (primer slavonske, kajkavske ili čakavske književnosti) ili puka želja za afirmacijom lokalnih specifičnosti. Novija iskustva, ipak, potvrđuju premisu da se ne treba odbaciti regionalnih posebnosti i njihova kulturološki identiteta. Regionalne specifičnosti unose u nacionalnu književnost sadržaje kakvih u drugim regijama nema, pa su zbog toga izvor bogatstva i oslonac različitosti u kontinuitetu određene kulture. Nivelizacija bi osakatila umetničku autentičnost i zatvorila prirodne unutrašnje rezerve koje kultura uvek treba da ima. Regionalna književnost, prema tome, ne može da bude aksiološka kategorija, ona može biti samo egzistencijalna datost koja ima mogućnost da

se ostvari u književnosti (umetnosti). Pojam se time učvršćuje u kulturološkom modelu policentrizma koji svim subjektima dopušta slobodu i pruža podjednake šanse.

Lit.: A. Bartels, *Heimatkunst*, 1904; D. Brozović, »O modernoj hrvatskoj dijalektalnoj poeziji«, *Antologija novije kajkavske lirike*, 1958; C. Pichois — A. M. Rousseau, *Komparativna književnost (prev.)*, 1973; J. Pogačnik, »O regionalnim istraživanjima«, *Zbornik Matice srpske za književnost i jezik*, 1983, 2. J.P.

**REGISTRI** (prema lat. *regesta* — zapisi) — Spiskovi i dokumentacija u širem smislu (trgovački, pravni i sl.). Spiskovi imena, tema, citiranih mesta i sl. u izdanjima tekstova ili u naučnim publikacijama. Za razliku od → **indeksa**, r. mogu biti sastavljeni ne samo po alfabetskom, već i po drugim, pretežno cifarskim sistemima. Najčešće su r. istovetni sa **indeksima**. S.S.

**REGRESIJA** (lat. *regressio* — vraćanje, odstupanje) — Ponavljanje jedne ili više reči na početku i na kraju rečenice (»Kada sutra bjeli dan osvane, Dan osvane i ograne sunce«). Ponekad, reč se ne ponavlja doslovno, već smisleno (»Oba roditelja su mu umrla, otac je pao u ratu, a majku je tuga slomila.«) → **Paliologija**. Sl.P.

**REIZIJAN, - UM** (od im. Reiz). — Vrsta gr. prastarog kratkog stiha koji se može predstaviti u dva oblika: a) kao katalektički → **telesilej** (— — U U — —), b) bez jedne kratkeće u sredini (— — U — —, npr.: »ἄγγελος αἰών«). R. ulazi u sastav nekih složenih stihova (npr. u alkejski jedanaesterac), a javlja se i kao zaključni (zaglavni, klauzulni) stih. Naziv mu je dao filolog i metričar G. Herman po svome učitelju Reizu, koji je taj stih identifikovao.

Lit.: → **Metrika, antička**.

Ž.R.

**RELATIVIZAM** — 1. U *filosofiji* odn. u *teoriji saznanja*: gledište po kome je svako saznanje samo relativno ispravno ili istinito, budući da je uslovljeno tačkom gledišta ili subjektivnim stanjem saznavaoaca; u *etici*, kao i u *estetici* gledište koje odbacuje postojanje apsolutnih vrednosti, pa relativira sve postojeće vrednosti, kao i razliku između dobra i zla, odn. lepog i ružnog. Odatle *vrednosni r.* u teoriji vrednosti i, u vezi s njim, *istoricizam*. U dijalektičkom shvatanju uzajamne zavisnosti različitih gledišta r. se mora dopustiti, ali zato svako apsolutizovanje relativizma ugrožava temelje saznanja, naučnog mišljenja, kao i celokupnog moralnog i kulturnog opstanka

čovekovog. U poznom građanskom mišljenju r. se suprotstavlja platoniska metafizika, koja se samo razblažuje istoričnim načinom mišljenja, ističe idealnost nasuprot promenljive i relativne realnosti, ali se ne dostiže pravo dijalektičko gledište u bitno istoričnom načinu mišljenja. R. u književnoj kritici može značiti odsustvo kriterijuma i principa, čime se opravdava svaki ukus i svaki književni postupak. R. nije isto što i relativan, nedogmatski način razmatranja prema različitim gledištima, što tek omogućuje obuhvatniji zahvat složene celine književnog dela. R. u samom književnom postupku znači prikazivanje likova u njihovom promenljivom odnosu prema drugim likovima, tako da se ne može govoriti o nekom stabilnom profilu tih likova, primerice, u L. Pirandela. M.D.

**RELATIVNA ENTROPIJA** → **Entropija**

**RELIGIOZNA DRAMA** — 1. Termin se u kritici često primenjuje u vrlo širokom i neodređenom značenju kao oznaka drama svih doba koje imaju izvesne religiozne konotacije (drame P. Klodela, npr.). — 2. Najopštiji naziv za sve vidove dramskih izvođenja nastalih iz mise katoličke crkve u ranom sr. v., koja su se posle procvata u poznom sr. v. postepeno izgubila da bi se u nekim mestima (vrlo retko) održala sve do danas kao folklorno-turističke predstave (festival u Oberamergau). Termin obuhvata veliki broj varijanata (→ **liturgijska drama**, → **prikazanja**, → **mirakul**, → **misterija**, *rappresentazioni sacra*, → **auto** i dr.). Koreni r. d. leže u misi, posebno božičnoj i uskršnoj. Prvi oblik r. d. bio je razrađeni ritual uskršnje mise poznat pod imenom *Quem quaeritis*, koji je vremenom, dodavanjem tekstualnih i igranih elemenata, izrastao u zasebnu scenu. Isti proces dogodio se kasnije i sa drugim delovima mise koji su imali dramski potencijal. Ukoliko je interesovanje za ova izvođenja raslo, ta prvobitna drama se bogatila (tekstualno i izvođački) i širila (prostorno), da bi najzad bila iznesena u crkveno predvorje. Sledeći korak bilo je odvajanje drame od crkve: sa lat. prešlo se na narodni jezik; tekst je sve više dopunjavao svetovnim i realističkim detaljima i scenama; izvođenje su od sveštenih lica preuzele svetovne bratovštine; umesto crkvenog dvorišta r. d. su se počele izvoditi na trgu ili posebnim mestima u gradu. U poznim primerima r. d. veza između crkve i drame svedena je na izbor tema i glavnih ličnosti i na izvođenje predstava u određene crkvene praznike (Duhovi, *Corpus*

*Christi*). Najčešće praćena muzikom, *r. d.* je imala izuzetno široku publiku i vrlo blizak odnos između gledalaca i izvođača. U našim krajevima *r. d.* se javlja pod imenom → **crkvena prikazanja**.

Lit.: E. K. Chambers, *The Medieval Stage*, 1903; M. Kombol, *Povijest hrvatske književnosti do preporoda*, 1961<sup>2</sup>; R. Lebègue, *La tragédie religieuse en France*, 1929; K. Young, *The Drama of the Medieval Church*, 1951. M.Fr.

**RELIGIOZNA EPIKA** — U današnjem značenju ovaj termin obuhvata uglavnom hrišćanska epska dela na području evropske civilizacije. U širem smislu, u *r. e.* spadaju npr. vavilonski *Gilgameš*, ili Hesiodova *Teogonija*; ali *Gilgameš* se po svom duhu ne razlikuje od herojskog epa, mada ima simbolično religijsko značenje, dok je *Teogonija* didaktično delo. Savremeno shvatanje *r. e.* podrazumeva da je takvo delo prožeto autorovim religioznim stavom, izričitim ili implicitnim. A takva sveprožimajuća religioznost pojavila se tek sa hrišćanskim monoteizmom pod dubokim uticajem Vergilijevo delo, čiji je simbolizam odgovarao subjektivnom hrišćanskom pristupu. *R. e.* se naročito razvija potkraj sr. v. (sa Danteovom *Komedijom*), nastavlja se u → **renesansi**, buja u → **baroku** i jenjava u → **klasicizmu**. Postoji, doduše, i jedna ranija usamljena pojava — staronemački ep *Heliand* (*Spasitelj*) iz ranog 9. v., u kome je Hristov život obrađen postupcima starogermanske herojske epike. Sličan spoj elemenata, ne baš srećan (jer je teško pomiriti hrišćansko Jevanđelje mira sa krvožednom primitivnom herojikom), pokazuju i staroeng. stihovane parafraze *Biblije*, ali one nisu prava epska dela, kao ni bezbrojni takvi sastavi u kasnijem srednjem veku. Renesansni, barokni i kasniji pisci *r. e.* morali su savladavati drukčije teškoće. Pevajući o hrišćanskom Bogu, Hristu, anđelima, na način vergilijevske epike, oni su morali da prikažu te kategorije kao *ličnosti u akciji*, kao epske junake, a to je protivrećilo verskim pojmovima, od kojih autori nisu ni hteli ni smeli da odstupaju. Osim toga, za epsku akciju potreban je sukob sa dovoljno moćnim neprijateljem i neizvesnost ishoda — a neizvesnost ne može stajati pred hrišćanskim svemogućim i sveznajućim Bogom. Zato su zapadnoevropski religiozni epovi (na Istoku, tj. na području pravoslavlja, uglavnom ih nije bilo) hibridne književne tvorevine: ako je autor tretirao božanske ličnosti slično ljudskim (antropomorfno), on je u stvari proizvođio nešto kao herojski ep, a izneveravao

religiju, a ako je u njemu prevladavala pobožnost, proizvodio je dugačku statičnu, himničnu poemu, koja nije ep. Zato je ogromna većina dela *r. e.* danas, po opštem sudu, književno mrtva, među njima i dela koja su nekad uživala svetsku popularnost, kao *Kristijada* Dž. Vide, koju je kod nas prepevao Palmotić, ili *Sedmica* (*La Semaine*) fr. protestantskog presnika Di Bartasa s početka 17. v. Doduše, važan je razlog neuspeha tih dela i opšte opadanje religioznog pogleda na svet u 19. i 20. v. Izgleda da je najuspešnije rešio problem *r. e.* Dante, možda zato što su konkretni predmet njegove *Božanstvene komedije* (1307—1321) u stvari ljudske sudbine, dok je božansko tretirano alegorijskim i simboličnim slikama. Miltonov *Izguljeni raj* (1667) jedini je religiozni ep kome je, pored *Komedije*, opšte priznata visoka književna vrednost; Milton je pošao putem epskog antropomorfizma, i zato njegove božanske ličnosti deluju katkad nesuvislo. Klopštokova *Mesijada* (1748—1773) nastala je pod Miltonovim uticajem, ali ona se razvija drugim, statično-himničnim pravcem, i zato je kao epsko delo neuspela. U našim književnostima najznačajniji primer rane *r. e.* je Marulićeva *Judita* (1501), koja u šest pevanja obrađuje biblijsku priču o Juditi i Hołofernu, primenjujući postupke klasičnog epa u stihovima srednjovekovne dalmatinske duhovne lirike: »po običaju naših začinjavac i jošće po zakonu onih starih poet«. U tradiciji miltonovske *r. e.* nastala je kasnije i Njegoševa *Luća mikrokozma* (1845), koja obrađuje biblijsku temu Adamovog sagrešenja, pada i kazne. U ovom spevu čovek, iako proteran iz raja, zadržava nebesku iskru i ostaje »luća« ovezemaljskog sveta. Ovakva vizija čoveka najbolje se pesnički ostvaruje u himničnim delovima ovog epa, naročito u »Prologu«, dok je antropomorfno-herojski deo po opštem kritičkom sudu slabiji.

Lit.: M. Šrepeš, *O Maruliću*, 1901; A. Šmaus, *Njegoševa Luća mikrokozma*, 1927; J. Badalić — N. Majnarić (ur.), *Zbornik Marka Marulića*, 1950; И. Секулић, *Нбшоу књига дубоке огадности*, 1951; H. Neumeister, *Geistlichkeit und Literatur*, 1962; M. Wehrli, *Sacra poesis*, 1963; W. Bartenschläger, *Geschichte der spirituellen Poesie*, 1977. D.P.

**RELIGIOZNE NARODNE PESME** — Vuk Karadžić (1824) izdvaja lirske narodne pesme o verovanju i deli ih na *pobožne* i *mitološke*. Ovakvu podelu nije moguće dosledno sprovesti, jer se kod nas u tzv. → **mitološkim pesmama** mešaju predstave raznih religijskih sistema sa hrišćanskim shvatanjima, kanonskim i apokrifnim, i sa različitim sujeverjima.

U tzv. pobožnim pjesmama uz hrišćansko versko učenje nalaze se i stare paganske predstave, delovi starih mitova, koji često ovim pjesmama i daju glavni ton. U mitološkim pjesmama najčešće se peva o nebeskim telima, suncu, mesecu, zvezdama, kojima se pripisuju ljudska svojstva (dobrota, srditost, gordost) i ljudski način života; peva se i o natprirodnim bićima, vilama i zmajevima, koji takođe žive ljudskim životom, a svojim tajanstvenim moćima utiču na sudbine ljudi. U pobožnim pjesmama peva se o Bogu »caru nebesnom«, Hristu, Bogorodici, pojedinim svecima i anđelima. U stvaranju ovih pesama učestvovali su više ili manje crkveni ljudi, kod pravoslavnih niže sveštenstvo, manastirski đaci i posluga. Ovi ljudi bili su bliži seoskom puku, te se i u pjesmama u znatnoj meri odražava narodno, folklorno shvatanje religije, npr. o Bogu koji kao starešina doma ženi sunce, svece uzima za svatovske časnike i daruje im moći paganskih božanstava. Katoličko se sveštenstvo već od ranog srednjeg v. angažuje u stvaranju pučkih *r. p.* koje bi potisnule narodne pesme. U kajkavskoj duhovnoj lirici još od 16. v. crkva favorizuje pesme »nabožne«, koje prate hrišć. blagdane, umesto »nečednih« i »sramotnih« nar. pešama. A pošto su potonje bile neiskorenjive, crkva preporučuje da se duhovna sadržina peva na nar. melodije. U našim krajevima sa katoličkim življem pobožne pesme su bliže crkvenom kanonskom shvatanju, a u spoljašnjoj formi imaju izvesnih odlika pisane literature (npr. stih je često osmerac sa rimom). Te pesme većinom pevaju o rođenju Hrista, stradanju na krstu, oplakivanju i uskrsnuću. I u jednoj i drugoj grupi *r. p.* često se izražava narodno sujeverje, peva se npr. o ukletom drveću, o nevidljivom odelu, urokljivim očima. U *r. p.* svrstavaju se i brojne moralno-poučne pesme kao i pesme u vidu molitve. Šire uzev, njima pripadaju i → **slepačke pesme**. Većina hrišćanskih *r. p.* se obično kazuje, a ne peva. (V. i → **Narodna pesma**).

Lit.: J. Продановић, *Наша народна књижевност*, 1932; F. Fancev, »Hrvatska kajkavska poezija prošlih vjekova«, *Ljetopis JAZU*, 1937/1938; V. Маринковић, *Српска грађанска поезија XVIII и с почетка XIX столећа*, I, 1966; В. Лацковић, *Народна књижевност I*, 1967; В. Недић, *Антологија народних лирских песама*, 1969; М. Вошковић-Стули, *Устена књижевност*, 1978.

R. P.

**RELIGIOZNO PESNIŠTVO** — Religija je sve do najnovijeg vremena zauzimala značajno mesto u životu svih naroda, i zato je pesništvo koje se na razne načine vezuje za religiju

veoma obilno u svim književnostima. Najstarije *r. p.* većinom je anonimno, obrednog ili mitološkog karaktera (V. → **Obredna pesma**, → **Mitološka pesma**). Mnoge pesme i u stihu i u prozi, najviše lirске, sadrže sačuvane svete knjige raznih religija: indijske *Vede*, persijska *Avesta*, egipatska *Knjiga mrtvih*, jevrejsko-hrišćanska *Biblija*, muslimanski *Koran*. Među njima je nesumnjivo *Biblija* najbogatija pjesmama. Treba ipak pomenuti da deo biblijske lirike (npr. Solomonova *Pesma nad pjesmama*) u stvari ne spada u *r. p.*, nego je samo dobila religiozno tumačenje. I stari Grci su imali mnogo obrednih i mitoloških dela i nar. i umetničkih, a i njihova tragedija i komedija nastale su iz religioznih obreda. Hrišćanska era u Evropi donela je kao nov kvalitet *ličnu religioznost*, najuspelije izraženu u lirici. Takva lična religiozna lirika nastaje u ranom srednjem veku, u vidu *himne i pobožne pesme*, koja se u raznim vidovima i teološkim nijansama širi od Vizantije do Britanije, a najbolje predstavnike ima u Italiji (J. da Todi, sv. Franjo Asiški). Pri kraju srednjeg veka Dante stvara svoju *Komediju*, vrhunac *r. p.*, delo koliko epsko, toliko i lirsko i lično. U renesansi *r. p.* opada, da bi doživelo još jedno, poslednje bujanje u doba → **baroka** (17. vek), podstaknuto dugotrajnom borbom između katolicizma i protestantizma. Iako je to doba bogato epskim pokušajima, ono je mnogo više vrednosti ostvarilo u strasnoj, smeloj metaforičnoj lirici ital., šp. i dr. religioznih pesnika; tada i kod nas pišu Gundulić, Palmotić i dr. katolički pesnici. Posle 18. veka ima religioznih pesnika, ali nema *r. p.* kao šire kategorije. Sa preovladavanjem naučnog pogleda na svet postao je nemoguć duhovni stav iz kojeg je nastalo sve ranije *r. p.* Za današnjeg čitaoca najveći deo *r. p.* nije ni prstupačan ni prihvatljiv kao poezija; vrednost je sačuvalo samo ono *r. p.* koje u odeći religioznih simbola uspešno predstavlja opštečuljske sadržaje, tj. što u kome etički i osećajni sadržaj religije preovladuje nad formalno-obrednim i doktrinarnim. V. i → **religiozna epika**.

Lit.: B. Trawick, *World Literature*, I—II, 1958; M. Kombol, *Povijest hrvatske književnosti do preporoda*, 1945; T. Ostoјић, *Историја српске књижевности*, 1923; M. Leskovac, *Članci i eseji*, 1949; I. Sekulić, *Analitički tremuci*, 1966. D. P.

**REMINISCENCIJA** (lat. *reminiscor* — dozvati u sećanje, podsetiti se) — 1. U Platonovoj filozofiji naslućivanje apsolutnih ideja koje je ljudska duša u svom predzemaljskom životu

poznavala. — 2. U psihologiji, oživljavanje u svesti onih pojava koje su izgledale zaboravljene. — 3. U književnosti, u najširem smislu, evokacija prošlosti, iz piščeva života, iz literature, ili iz vremena o kojem delo posredno ili neposredno govori. U memoarskoj i autobiografskoj književnosti (→ **memoari**, → **autobiografija**) *r.* je osnovni književni postupak; u znatno složenijem obliku taj postupak se primenjuje u onim delovima lirskih, dramskih i epskih formi u kojima subjektivna svest postaje posrednik evokacije nečeg iz prošlosti. U lirskoj poeziji *r.* je često nosilac imaginativnog kontrasta između prošlosti i sadašnjosti, koji može imati različite funkcije (Vordsvort, Lamartin, Eliot; kod nas L. Kostić, R. Petrović, I. G. Kovačić i dr.). U dramskim i epskim formama *r.* dobija oblik → **retrospekcije**, koja može da bude i osnovna strukturalna komponenta dela (Prust, Džojls, kod nas V. Desnica u *Projecima Ivana Galeba*). V. i → **unutrašnji monolog**.

Lit.: D. Durišin, *Vergleichende Literaturforschung*, 1972, 75 — 78. B.M. — S.K.

**RENEZANSNA** (fr. *renaissance* — ponovno rađanje) — Kulturno-istorijski pojam, prvobitno je označavao doba od 1350. do početka 16. v. kao vreme ponovnog buđenja klasične antike i procvata umetnosti, a zatim kulturno stanje prelaznog doba od srednjeg v. do novog doba, naročito u Italiji. Pojam *r.* u uzajamnom je odnosu sa pojmom → **humanizam**. Dok humanizam označava više naučno-duhovni sadržaj ovog razdoblja, pojam *r.* usmeren je na celokupnu kulturu toga doba; on se povrh toga sa izvesnim ograničenjima odomaćio također i za srednjevekovne preteče *r.* (npr. za → **karolinšku renesansu**). Kao oznaka za epohu, *r.* je u historiografiju uvedena u 19. veku, pre svega od P. Šaslea, Ž. Mišlea i J. Burkharta. No predstava o »ponovnom rađanju«, vezana za *r.* mnogo je stariji i kao »regeneratio«, »restauratio«, »restitutio« nalazimo je u Italiji u 14. i 15. v. na mnogim mestima. Bitno je shvatanje o velikoj smeni, od uništenja do nastajanja; simbol učenja »ordo renascendi« jeste ptica feniks, koji je svojim antičkim uzorima oduvek znatno delovao. Pretpostavlja se, znači, postojanje neke celovitosti, nekog totaliteta, koji se uništava a potom ponovo rađa; kao ovakav totalitet smatraju se pre svega jezik i književnost (*restauratio, restitutio linguae latinae*), zatim političke sile, na primer Rim, Italija (Kola di Rienco, N. Makijaveli); likovne umetnosti i zanati, crkva. U ovom smislu, ne koristeći reč

*r.* Bokačo, Kolučio Salutati, Lorenzo Vala, Flavio Bijondo, Filipo Vilani razvijali su jasnu svest o specifičnosti svoga vremena (*praesens tempus*). Lorenzo Điberti govori o »rinascere« u vezi sa umetničkim pokretom obnavljanja; A. Direr hvali rastenje u svoje doba (itzige Wiedererwachsung); Đ. Vazari (16. vek) upotrebio je pojam za ponovno rađanje umetnosti »rinascita«. Okvir za tradicionalnu antitezu srednji vek — renesansa, znači, već se tada oblikovao. Ni Francuska pa ni severne zemlje nisu mogle da se otmu delovanju italijanske teorije, pokret italijanskog humanizma nastavljao se u Evropi, a ovo je značilo da su tradicionalne italijanske predstave o ponovnom rađanju ponovo oživele, polemika renesanse svesne same sebe protiv srednjeg veka svuda je prihvaćena. No tek je P. Bejl u svome *Dictionnaire historique et critique* (1695 — 1697) uzdigao ovu teoriju do novog stupnja; blizak E. Roterdamskom i J. Rojlinu, pripisao je reformaciji ne malen udeo u »ponovnom rađanju«, povezujući početak renesanse u Italiji sa bekvstvom Grka iz Carigrada (1453), i time je daljem razvoju teorije dao bitan hronološki elemenat. No tek na početku moderne historiografije, sa Volterom i Gibonom, započela je sistematska interpretacija *r.* Italijanska kultura 14. do 16. stoleća izgleda sada kao celina koja daje pravac teorijskom razvoju i ona se u sazvučju svih svojih oblika — umetnosti, literature, političke slobode i ekonomskog prosperiteta — ne izvodi više iz nekog pojedinačnog istorijskog događaja, već iz genija Italije, preciznije rečeno — Toskane. U interpretaciji 18. stoleća (uporedi i roman V. Hajnzea *Ardinghello*, 1787) bili su na ovaj način unapred određeni elementi koji su se u delu J. Fojgta *Ponovno oživljavanje klasične starine* (1859) i u Burkhartovoj *Kulturi renesanse u Italiji* (1860) iskristalisali u sinteze, koje su u međuvremenu postale čuvene. Kao najvažnije obeležje *r.* Burkhart je smatrao izgrađivanje ličnosti. Silovita afirmacija života i životno shvatanje koje ide do imoralizma (otkrivanje sveta i čoveka) imali su da karakterišu čoveka *r.* Ovo shvatanje preovladavalo je u velikoj meri u drugoj polovini 19. st. (Niče, Gobino, D'Anuncio, H. Man). Dok su u slici koju je dao Burkhart one linije koje su *r.* povezivale sa srednjim vekom bile gotovo izbrisane, kao posledica shvatljive reakcije na ovo moderno istraživanje (P. Sabatije, K. Burdah, E. R. Kurcijus) sve jasnije je pokazivalo koliko je uska povezanost ipak postojala između *r.* i srednjovekovnih manastirskih i crkvenih škola, koje su bile obezbedile očuva-

nje antičke prošlosti. U onoj meri u kojoj se izučavao humanizam u srednjovekovnoj Francuskoj i Engleskoj 12. v., *r.* u Italiji je više izgledala kao nešto što se nastavlja negoli što je iznova stvoreno. Naučno istraživanje sada u pojedinim epohama ne vidi više suprotnost. Nemoguće je proučiti *r.* odvojeno od srednjeg veka. Ipak, pojam *r.*, pogotovu kad je reč o Italiji, svakako se ustalio. Jer koliko god se i visoko ocenjivao uticaj sr. retorike koja se još osećala u Italiji i Francuskoj 12. v., ipak su odlučujuće crte u tolikoj meri pomaknute da se duhovni i politički život ital. *r.* mora shvatiti ne samo kao kontinuirano produženje tradicije već i kao nova faza razvoja. U svakom slučaju, preteče razdoblja *r.* već pokazuju neke sa *r.* srodne crte; no za razliku od *r.* u 15. i 16. v., nosioci su u ovom slučaju bili isključivo tanki slojevi dvorskog društva. Karolińska *r.*, nazvana po svom inicijatoru i pospešitelju Karlu Velikom, također se trudila oko ponovnog uspostavljanja i obnove obrazovanja marljivim proučavanjem antike. Rimška književnost se prepisivala, pa je ona u prvom redu na ovaj način spasena za potomstvo. Lat. jezik, koji je u doba Merovinske dinastije bio izgubio svoje norme i pretio da se rastvori u romanske dijalekte, postao je, zahvaljujući → **karolińskoj r.**, književnim jezikom za celu Evropu i njen »očev jezik«, i to na taj način što je zahvaljujući Karolińskoj *r.* bio usmeren na antiku i time ponovo stekao svoje norme i svoj oslonac, a da mu je pri tome ipak ostavljeno dovoljno slobode kretanja da se može samostalno razvijati. U celini uzev, Karolińska *r.* se služila antikom, kojoj je pridavala više relativan negoli apsolutan značaj, smatrajući je kao nužno sredstvo da bi se tada preovlađujuće hrišćansko obrazovanje jačalo i širilo; Karolińska *r.* prema tome nije radila ni na kakvom ponovnom rađanju, premda je i ona govorila o obnavljanju (*reformare, renovare*) i o ponovnom rađanju (*renasci*), pri čemu je, doduše, jedino izrazila da sebe oseća kao novu epohu u kulturi. Najveći učinak Karolińske renesanse svakako je u području forme. No pokušavalo se i literaturi dati ne samo bolju formu već i veću vrednost. Karolińska renesansa se osećala nadmoćnijom u odnosu na antiku, jer je ova bila paganska; Karlo Veliki uvažavao je hrišćanski Rim i za njega je ovaj bio daleko nadmoćniji nad antičkim Rimom. Iz tog razloga u doba Karolińske renesanse nisu nastajala neka književna dela koja bi po jeziku, građi i stavu bila potpuno u duhu antike. Literatura je uglavnom bila okrenuta

sadašnjosti i ona je davala prednost prirodnoj i savremenoj pesmi. U Ajnhardovoj »Vita Caroli« ogleđa se prva svetovna biografija vladara. Nasuprot pojmu Karolińška renesansa, pojam Otonska *r.* nije u istoriji književnosti uspeo da se probije, i to iz razloga što se literatura u doba Otona nije, kao što je bio slučaj sa Karolińškom *r.*, odvajala od prethodnog doba posebno izrazitom sklonošću prema antici, već je, naprotiv, želela da se oslobodi ove tradicije, i da postane samostalna. Ipak su stilski elementi otonske umetnosti, naročito u doba carice Teofane i Otona III, koji su težili antici, davali povoda da se govori o Otonskoj renesansi. Oznaka za *r.* 12. st. proširila se delom Čarlsa Homera Haskinsa (*Renaissance of the 12 century*«, 1927), no ona ne odgovara u potpunosti tadašnjem razdoblju, i to iz razloga što njegovo glavno obeležje nije počivalo ni u literaturi ni u drugim oblastima u antici. U snažnom principijelnom preobražaju koji je srednji vek tada doživljavao, a kojom prilikom se menjala i politička svest, sa antičkim uticajem se u najmanju ruku isto toliko snažno povezivao i uticaj Istoka. Na istinsku *r.* sr. v. nije nikada bio spreman, jer je, neopterećen historizmom, posedovao nesaumljivo samouvažavanje. Sa više preciznosti govori se o humanizmu 12. st. i pri tome se misli na određenu grupu srednjolatinškog pesništva, zato što se kod ove grupe jače ističe antički elemenat i što je u njoj našao jači izraz onaj preobražaj kulture koji se ogleda u literaturi. Reč je o pesništvu Loarskog kruga, sa glavnim predstavnikom Hildebertom de Lavardenom iz Tura; glavne duhovne crte ove grupe počivaju na hrišćanskom humanizmu, na njegovoj radosti za kultivisanost i za lepotu, njegovoj otvorenosti za antiku i humano uz hrišćanstvo i u hrišćanstvu. Loarski krug je na taj način otpočeo razdoblje dvorske kulture prevrednovanjem u pravcu humanizma. Za stilske oblike u arhitekturi i plastici poznog srednjeg veka, J. Burkhart je stvorio pojam *protorenesansa*. Jedan od njenih glavnih nosilaca bio je car Fridrih II iz dinastije Štaufovaca. U drugoj polovini 14. v. može se konstatovati pokušaj izgrađivanja novih sadržaja i oblika kulture koji su se oslanjali na antiku, što je išlo ruku pod ruku sa odvajanjem od srednjovekovne vezanosti za crkveni i feudalni poredak. Društveno restrukturisanje povezano s ovim dovelo je pre svega do stvaranja gradske kulture, čiji nosilac više nije bilo plemstvo već u povećanoj meri i građanstvo. Pored duhovnjaka — nosilaca obrazovanja u srednjem veku — sada su se



pojavi i laici. Italija je bila zemlja u kojoj se rodila *r.*; usled borbe između cara i pape i propasti dinastije Štaufovaca (1268) bila je poljuljana crkvena i svetovna vladavina. Riteri više ne čine isključivo vojni stalež; na mesto vazala stupio je kondotijere. U cvetajućim gornjeitalijanskim gradovima razvijala se racionalizovana trgovina i postojala je zdrava finansijska politika; Venecija je u svojim lukama držala monopol trgovine sa Istokom. Novi neplemićki slojevi dospevali su na ovaj način do velikog uticaja. Porodica Mediči, koja je, zahvaljujući bankarskim poslovima, bila stekla veliko bogatstvo, osvojila je vlast nad Firencem, a mladi seljak iz Romanje savladao je grad Milano i zasnovao kneževsku dinastiju Sforca. Gradovi projektovani po planovima raskošnih dimenzija, sa trgovima arhitektonski oblikovanim i sa dominirajućom većnicom, postali su plodno tlo za savremenu veštinu upravljanja državom kakvu je Makijaveli prikazao u svojim spisima. Pozivajući se na antiku, on je otkrio i samozakonitost politike, i razvio je učenje o državi kao prirodnom organizmu, o silama koje deluju u istoriji, o državnom razumu i političkom realizmu, što je imalo svojih preteča u italijanskoj historiografiji 15. v. (Leonardo Bruni), a što je sada naišlo na veliki odjek u Evropi. Bila se razvila isto toliko duhovita koliko prefrigana diplomatija, a njeni majstori bili su Mlečani. Cvetajuća trgovina (florentinski gulden bio je najviše uvažavana moneta na Zapadu) imala je za posledicu i plodno mecenatstvo, koje bi se dalo uporediti sa mecenatstvom u doba imperatora Avgusta. Umetnicima su sada dodeljivani zadaci da ovekoveče slavu onih koji su, zahvaljujući bogatstvu ili obrazovanju, stekli vlast, pa se otuda razvila umetnost portretiranja u slikama i u spomenicima, a takođe i na medaljama. Bankari, kao Piti i Stroci, postali su besmrtni zahvaljujući svojim palatama. Bogatstvo je dovelo do prefinjenog smisla za život koji je podsećao na poznu antiku. Dekoracija prostora za stanovanje, rafinirani luksuz pribora za jelo, raskošna odeća — preovladavali su brokat i somot — rečita su svedočanstva duha vremena. Povećano čulno uživanje donelo je sa sobom afirmaciju seksualnosti: gospoda Mina. oličene obožavanja žene od strane njenog vazala, sada je morala da prepusti poprište svojoj konkurentkinji, gospođi Veneri. Društveni položaj žene, koja se također školovala u duhu antičkog obrazovanja, sada je snažno poboljšan. Duhovna baza *r.* bio je → **humanizam**: Petrarca i njegovi učenici

promenili su pedagošku i literarnu tradiciju Zapada, akademija u Firenci postala je posrednik za Platona i Plotina, a preko sinkretizma Piko dela Mirandole ona je prenosila i kabalistička, persijska, orfička učenja; aristotelizam je, zajedno sa povezivanjem iskustva i mišljenja (eksperimentalna fizika i, uopšte, prirodne nauke) koje je bilo potisnuto u srednjem veku, doprineo procesu → **prosvetiteljstva** u Evropi, koje se lagano širilo. Od početka 15. st. na univerzitetima se uči grčki jezik. Gvarino de Verona držao je u Ferari predavanja o grčkim piscima, koja su naišla na veliki odjek kod slušalaca. Pravnici u Padovi i Bolonji i medicinari u Salernu zasnovali su slavu svojih univerziteta. No *r.* nije ostala ograničena samo na države-gradove u severnoj Italiji. Oko 1450. i u papskom Rimu razvila se atmosfera koja se potpuno osećala obavezna novoj kulturi (Nikola V, Julije II). A zatim se *r.* sa izvesnim vremenom usporavanjem proširila na velike delove Evrope. Jer doba *r.* nije samo doba velikih geografskih otkrića već i doba putovanja radi obrazovanja. Naučnici, umetnici, trgovci i zanatlije putovali su u Italiju i na njih su uticala nova saznanja i italijanski ukus. Premda je trgovina cvetala i na severu Evrope (Hanza, Flandrija), tamo je bilo i religioznih, političkih i privrednih borbi (reformacija, seljački ratovi) koje su tom razdoblju dale drugo, mračno obeležje. Uprkos tome, početak novog doba ne može se zamisliti bez otkrića i izuma Severa: ptolomejska slika sveta zamenjena je heliocentričkom slikom sveta (Kopernik). pronalazak štamparstva omogućio je širenje novog znanja na širokoj bazi, barut je postao preduslov za savremeno vođenje rata, a sat koji se mogao nositi u džepu davao je građaninu mogućnost da podese sebi vreme prema merilima koja su se mogla objektivno upoređivati. Ako je carstvo u Maksimilijanu I već našlo mecenu nove nauke i kulture, u Francuskoj se u vreme kralja Fransoa I, generaciju kasnije, razvio dvorski život potpuno po italijanskom uzoru. Također je Engleska, pre svega pod Henrikom VIII, bila pod uticajem italijanske *r.*, Španija, međutim, samo u veoma ograničenom obimu. Mađarski kralj Matija Korvin i poljski kralj Sigismund I podražavali su tip italijanskog renesansnog kneza, čime su naišli na veliki otpor kod plemstva. *R.* je naišla svoj izraz ponajviše u likovnoj umetnosti, i to u Italiji, gde je novi stil smentio gotski stil. Također i u muzici zapazaju se crte ovog opšteg duhovnog stava, ipak kada je reč o razlici između

srednjeg veka i r., u muzici se ne može osetiti toliko jasna promena kao u likovnoj umetnosti i u drugim duhovnim naukama. Plodna duhovna pozadina r. snažno je prisutna i u literaturi. Literarna delatnost r. najjasnije se također oseća u Italiji, gde je ona kao »trećento«, sa glavnim predstavnicima Danteom, Petrarkom i Bokačom, zapravo klasična epoha italijanske književnosti. Koliko je literatura italijanske r. uticala na ostalu Evropu jasno pokazuje literarna delatnost toga i potonjeg vremena. Ponovno imamo prihvatanje i obnavljanje antičkih oblika umetnosti na svim područjima (ep, lirika, satira, epigram, a u prozi: biografija, istorijska pripovetka, dijalog i literarno pismo). Nove, originalne tvorevine Italijana, → **sonet** i → **novela** postale su omiljene i u drugim jezicima. Nacionalna svest, koju je unapredio humanizam, imala je za posledicu da se posebno počeo negovati jezik (na primer, u Francuskoj: Ž. di Bele, »Défense et illustration de la langue française«). U Italiji je ovaj razvoj započeo Dante (»De vulgari eloquentia«). Čoser je na svom putovanju po Italiji upoznao Petrarku i Bokača. Novi program obrazovanja i vaspitanja, koji je počivao na čovekovoj prirodnosti, u Francuskoj je naročito zastupao Rable u svojoj utopiji o Teleskom manastiru. — Kod nas je r. najsnažnije došla do izraza u dubrovačkoj književnosti i u književnosti koja se razvijala u drugim dalmatinskim gradovima (Hvar, Zadar, Split). U 15. i 16. veku, u najbližoj vezi sa Mletačkom republikom i Italijom, dubrovačka i primorska književnost doživljavaju procvat u nizu umetničkih vrsta; u → **lirskoj poeziji** — Š. Menčetić i Dž. Držić, koji pevaju u petrarkističkom duhu, zatim, D. Ranjina, koji teži oslobađanju od stranih uticaja; u → **dramskoj poeziji** — M. Vetranović, H. Lucić; u → **epskoj poeziji** — M. Marulić, P. Zoranić, B. Krnarutić, A. Sasin; u → **religioznoj poeziji** — M. Vetranović; u → **tragediji** — S. Gučetić, D. Zlatarić. Javljaju se i → **maskerate** — M. Pelegrinović, A. Čubranović; »ribarska idila« — P. Hektorović, kao i → **pastirske igre**. Vrhunac umetničke zrelosti r. dostiže u komedijama M. Držića.

Lit.: M. Monnier, *Literaturgeschichte der Renaissance*, 1888; G. Voigt, *Die Wiederbelebung des klassischen Altertums*, 1960<sup>14</sup>; J. Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien*, 1966; P. Monnier, *Le quattrocento*, 1912<sup>2</sup>; H. Morf, *Geschichte der französischen Literatur im Zeitalter der Renaissance*, 1914<sup>2</sup>; E. Sichel, *The Renaissance*, 1914; A. Sainati, *La lirica latina del Rinascimento*, 1919; A. F. G. Bell, *Luís de León, a Study of the Spanish*

*Renaissance*, 1925; P. Champion, *Ronsard et son temps*, 1925; W. Renwick, *Edmund Spenser: An Essay on Renaissance Poetry*, 1925; H. Hatzfeld, *Die französische Renaissance*, 1924; J. Plattard, *La renaissance des lettres*, 1925; G. Müller, *Die deutsche Dichtung von der Renaissance bis zum Ausgang des Barock*, 1927; J. Wolff, *Die Renaissance in der englischen Literatur*, 1928; D. Murarasu, *La poésie française de la Renaissance*, 1928; P. Aronstein, *Das englische Renaissancedrama*, 1929; E. Eckardt, *Das englische Drama im Zeitalter der Reformation und der Hoch-Renaissance*, 1928; isti, *Das englische Drama der Spät-Renaissance*, 1929; isti, *Studien zum deutschen Bühnenstil der Renaissance*, 1931; H. W. Eppelsheimer, »Das Problem der Renaissance«, *DVJ* 11, 1933; J. Huizinga, »Das Problem der Renaissance«, *Parerga*, 1934; H. Schaller, *Die Renaissance*, 1935; F. Formigari, *Literatura del Quattrocento*, 1940; R. Benz, »Die Renaissance«, *Stufen und Wandlungen*, 1946; W. K. Ferguson, *The Renaissance in history thought*, 1948; W. Stammer, *Von der Mystik zum Barock*, 1950<sup>2</sup>; G. C. Selery, *The Renaissance*, 1950; E. M. W. Tillyard, *The English Renaissance*, 1952; H. Baron, *The Crisis of the early italian Renaissance*, 1955; E. M. Nugent, *The thought and culture of the English Renaissance*, 1956; E. Anagnine, *Il concetto di rinascita attraverso il Medio Evo*, 1958; A. Tilly, *The Literature of the French Renaissance*, 1959<sup>2</sup>; R. J. Clements, *The Peregrine Muse*, 1959; K. H. Dannenfeldt, *The Renaissance*, 1959; M. T. Herrick, *Italian Comedy in the Renaissance*, 1960; Isti, *Italian tragedy in the Renaissance*, 1964; *The Renaissance*, ed. T. Helton, 1961; D. Hay, *The Italian Renaissance*, 1961; B. Hathaway, *The age of criticism*, 1962; E. Spingarn, *A history of literary criticism in the Renaissance*, 1963; E. W. Taylor, *Nature and art in Renaissance literature*, 1964; W. H. H. Green, *Renaissance and reformation*, 1964<sup>2</sup>; J. A. Mazzeo, *Renaissance and revolution*, 1965; D. Bush, *Prefaces to Renaissance Literature*, 1965; H. Gumbel, *Deutsche Sonder-Renaissance in deutscher Prosa*, 1965<sup>2</sup>; H. Jantz, »German Renaissance literature«, *Modern Language notes*, 81, 1966; F. M. Schweitzer, *Dictionary of the Renaissance*, 1967; R. Ergang, *The Renaissance*, 1967; K. Brandi, *Renaissance*, 1967; *The French Renaissance and its heritage*, Festschrift A. Boase, 1968; D. Wuttke, *Deutsche Germanistik und Renaissanceforschung*, 1968; H. O. Burger, *Renaissance, Humanismus, Reformation*, 1969; *Zu Begriff und Problem der Renaissance*, ed. A. Buck, 1969; *Renaissance und Barock*, ed. A. Buck, II 1972; H. Geulen, *Erzählkunst der frühen Neuzeit*, 1975; L. Borinski, C. Uhlig, *Literatur der Renaissance*, 1976; *Realismus in der Renaissance*, ed. R. Weimann, 1977; W. Rüdiger, *Die Welt der Renaissance*, 1977; *The Renaissance and Reformation in Germany*, ed. G. Hoffmeister, 1978. Z.K.

REP → Koda

REPLIKA (fr. *réplique*) — 1. Pojedinačni govor svakog učesnika u dramskom dijalogu,

ili kratak odgovor na reči partnera. — 2. Poslednja reč u govoru jednog učesnika u dramskom dijalogu koja neposredno prethodi početku govora drugog učesnika. P.L.

**REPORTAŽA** (fr. *reportage*) — 1. Publicistički način prikazivanja realnih događaja, kojim se dočarava atmosfera i predstavljaju najbitniji momenti nekog zbivanja ili najkarakterističnije odlike ljudi. Pisac *r.* koristi književna sredstva za prikazivanje nekog događaja ili ličnosti: opis, dijalog. Lični utisak i ton, dočaravanje predstave o događajima i ličnostima kao i načini i sredstva izražavanja mogu dati *r.* umetničke vrednosti. *R.* se služe novinari u listovima, na radiju i na televiziji da bi prikazali najznačajnije događaje dana, nedelje ili meseca u političkom, društvenom, kulturnom ili ekonomskom životu u zemlji i u svetu. Dobra *r.* se odlikuje aktuelnošću teme, informativnošću, sažetnošću, zanimljivošću i duhovitošću pisanja. Poznate *r.* su: I. Erenburg, *Reportaže iz Španije*; E. Kiš, *Besni reporter*; O. Davidčo, *Medu Markosovim partizanima*; Dobrica Ćosić, *Sedam dana u Budimpešti*. — 2. *R.* se svojim umetničkim kvalitetima može približiti pravoj literaturi, u kom slučaju dobija žanrovske odlike → **skice**, → **pripovetke** i → **romana**. Takva prelazna forma naziva se *umetničkom reportažom* (npr. *Istinite legende* Jovana Popovića). V. i → **očerk**.

Lit.: D. Živković, *Teorija književnosti*, 1974; E. Schütz, *Kritik der literarischen Reportage*, 1977; Ch. Siegel, *Die Reportage*, 1978. S.Ž.M.

**RESTAURACIJA** — Period u istoriji eng. književnosti nazvan po obnovi monarhije pod Čarlsom II. Obuhvata razdoblje 1660—1700. Termin je više istorijska nego teorijska ili književno-stilska kategorija. Mada u ovom periodu još ima nastavljača ranije puritanske tradicije iz vremena građanske revolucije (Milton, Banjan), opšta karakteristika književnosti *r.* je reakcija na duhovne vrednosti prethodnog perioda. Književna dela postaju izrazitije klasno obojena i izražavaju ukus i interesovanja dvorskih krugova. Značajnu karakteristiku ove književnosti čini spremno prihvatanje fr. i šp. uticaja. Pisaci *r.* nastavljaju i neke renesansne tradicije, ali ih istovremeno modifikuju, utirući put književnosti »avgustovskog« ili klasicističkog doba. Interesovanje za svetovne teme i probleme, duh radoznalosti, vedrine, otvorenosti prema svetu i poštovanje antike približavaju književnike *r.-e* renesansnim piscima, a od njih ih odvajaju hladniji ton, veće uvažavanje književno-teorijskih pravila,

sklonost ka neodgovornoj, površnoj, često ciničnoj raskalašnosti. Najznačajniji književni rod u periodu *r.* je drama. Postojale su mnoge dramske vrste — komadi s muzikom i rečitativima slični operi, tragedije, komedije i herojske drame. Najtrajnu vrednost imaju komedije, koje i najpotpunije izražavaju blistavu duhovitost, veseli cinizam i lakomislenost visokih londonskih krugova kojima je ova književnost i namenjena. To su komedije naravi s vidnim tragovima uticaja fr. komedije i »teorije čudi« eng. renesansnog pisca B. Džonsona, a hvaljene su zbog književne vrednosti, i osuđivane zbog moralne površnosti. Jedinstvo vremena i mesta osećaju se kao načela kojih su pisci svesni, ali ih se ne pridržavaju uvek dosledno (→ **dramska jedinstva**). Većina je u prozi; zaplet je dvostruk ili trostruk, kompozicija je prilično složena, ali na sceni ove komedije deluju živo. Glavna pažnja posvećena je dijalogu; komedije *r.* čuvane su po verbalnim dvobojima, neprevaziđenim u eng. književnosti po stilskoj uglednosti i iskrivaju duhovitosti. Najznačajniji predstavnici su Vičerli sa svojom dramom *The Country Wife* (*Žena sa sela*, 1673) i Kongriv, čija je najbolja komedija, *Takav je svet*, bila napisana krajem ovog perioda (1700). Tragedije *r.* su manje vredne; pisane su pod uticajem rane elizabetinske »krvave tragedije«, herojske drame i fr. tragedije (od koje preuzimaju sklonost ka prikazivanju izuzetnih duhovnih stanja i strasti). U celini su retorične i prilično slabe, mada strani uticaji i opšte tendencije ka klasicizmu dovode do čvršćeg jedinstva fabule i veće uzdržanosti u pogledu uvođenja komičnih scena nego u periodu renesanse. Najbolja je Drajdzenova tragedija *All for Love* (*Sve za ljubav*, 1678). Ostali predstavnici su N. Li i T. Otvej, čija tragedija *Venice Preserved* (*Sačuvana Venecija*, 1682) nagoveštava pojavu sentimentalne drame. Poezija restauracije je najvećim delom satirična i didaktična.

Lit.: A. W. Ward and A. Waller (ed.), *The Cambridge History of English Literature*, 1912—1944, 8; A. Nicoll, *A History of Restoration Drama 1660—1700*, 1928; L. Bredvoid, *The Intellectual Milieu of John Dryden*, 1934; J. Sutherland, *English Literature of the Late Seventeenth Century*, 1969. V. i → **rokoko**. V.K.

**RETARDACIJA** (lat. *retardatio* — usporavanje) — Jedan od bitnih postupaka u tehnici epskog pričanja; njime se zadržava i usporava razvoj radnje i odlaže njen ishod. Gete i Šiler su u *r.* vidjeli postupak po kojem se epsko pjesništvo razlikuje od dramskog, jer se u

drami radnja neprestano kreće naprijed, uporno težeći ka nekom cilju i stalno povećavajući napetost, dok epsko djelo teži da »prikazuje mirno bivstvovanje«, pa je njegov cilj »već u svakoj tački njegovog kretanja« (Šiler). Retardirajući epski elementi (→ **digresija**, → **epizoda**, → **ponavljanje**) odlazu razrješenje napetosti, ali zato postižu veću plastičnost svijeta koji se opisuje. Auerbah vidi razlog za *r.* u potrebi epskog pjesnika da »ništa od onoga što se navodi ne ostane nejasno i neoblikovano« (*Mimesis*, str. 9). U epskom djelu → **fabula** nikad ne predstavlja jednostavnu pravu liniju, već uvijek obiluje mnogim usporavanjima radnje: epizodama, opisima, lirskim umecima, prikazivanjem unutrašnjih preživljavanja junaka, piščevim razmišljanjima i sl. Ovakvi retardacioni postupci ponekad su važniji od fabule, a u modernom romanu, u kojem je fabula izgubila onaj značaj koji je nekad imala, retardacioni motivi postali su bitni dijelovi romana i često predstavljaju sav njegov sadržaj.

Lit.: E. Auerbah, »Odisejev ožljak«, *Mimesis*, 1968 (prev.); A. Falkner, »Novela i roman«, *Uvod u književnost*, 1969. Z.L.

**RETORIČKO PITANJE** (gr. ἐρωτησῖς, lat. *interrogatio*) — Termin antičke → **retorike**; pitanje na koje se ne očekuje nikakav odgovor i koje se postavlja radi postizanja retoričkog efekta, a ne radi dobivanja informacije. To je samo prividno pitanje, a zapravo radi se o afektivno nabijenju kategoričkoj tvrdnji koja se formulira kao pitanje radi jače uvjerenosti, radi oživljavanja govora, da bi se slušalac potakao na razmišljanje, radi izražavanja čuđenja, ogorčenja, nezadovoljstva, mržnje, sažaljenja i sl. U antičkoj retorici postojalo je više naziva za razne podvrste *r. p.-a*: *eroteza* (pitanje postavljeno da se izazove naročit odgovor), *eperoteza* (kratko, emfatičko pitanje radi postizanja neposrednog efekta), *antipofora* (pitanje kojemu odmah slijedi odgovor), *erotema* (pitanje na koje je odgovor očigledan; tvrdnja koja se radi jačeg naglašavanja stavlja u obliku pitanja), *puzma* (protest u obliku pitanja), *anacenoza* (pitanje upućeno nekoj određenoj, stvarnoj ili izmišljenoj, osobi), *simbuleuza* (pitanje kojim kao da se traži nečiji savjet). Sve se te podvrste mogu svesti na dva osnovna oblika: jedan u kojemu je smisao takav da odgovor može biti samo: Ne (to je zapravo niječna izjavna rečenica preformulirana u upitnu), i pitanje koje izražava stravu, ogorčenje, čuđenje, sažaljenje i sl. onoga koji ga postavlja, pa na to opet nema prava

odgovora (to je pitanje koje stoji umjesto zavisne rečenice pred kojom bi stajale riječi: Ta zar je moguće da... ). *Primjeri*: A? Tako dakle? Smrt te stare podmukle babe, to je tebi argumenat kontra? Tu ženu ti štediš. A Micika ako strada, to nije ništa? (Krlježa, *Mlada misa Alojza Tičkeka*). Što to znači ako je on beskućnik? Jesmo li mi kućevlasnici? (Krlježa, *Golgota*). Zbog svoje naglašene čuvstvenosti *r. p.* jedno je od najčešćih sredstava → **patosa**. U antici Demosten i Ciceron bili su majstori upotrebe *r. p.* Također, u *r. p.* postoji jak elemenat sugestivnosti pa je njime moguće slušaoca potpuno zbuniti i navesti da mehanički reagira nametnutim nelogičnim ili besmislenim odgovorom ili da potvrdi upravo protivno od onoga što misli da potvrđuje, npr.: Mi smo junaci! Ima li itkog tko se nas boji? na što se sugerira, a većinom i dobiva besmislen, proturječan odgovor: Nema!

Lit.: H. Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, 1973<sup>2</sup>. Z.D.

**RETORIKA** (gr. τέχνη ῥητορικῆ, lat. *rhetorica* — besednička vještina, ῥήτωρ — besednik, učitelj besedništva) — 1. U užem smislu definiše se kao vještina dobrog besedenja, kao teorija i tehnika → **besede** koja teži efektom oblikovanju proznog izraza (dok je poetika teorija pesništva). U praksi i teoriji → **antike**, međutim, oblast *r.* je proširena na sve vrste književnog izraza (i na poeziju) — stoga što je *r.* obuhvatala i negovala opštu → **stilistiku**, utvrđujući osnovne oblike izražavanja i dajući pravila za gradnju raznih jezičkih ukrasa. — Nastanak i nagli razvoj *r.* u užem smislu, kao složene teorije i tehnike besedništva, koje se učenjem stiče i poukom prenosi, bio je u Heladi (staroj Grčkoj) uslovljen tipom javnoga života u gradovima-državicama, naročito atinskom demokratijom, u kojoj je živa reč delovala neposredno i bila neophodno partijsko i lično oružje u političkom životu, pravnoj raspri (prvobitno su tužilac i tuženi morali lično govoriti) i na svečanim skupovima. Već početkom 5. v. st.e. sastavljen je na Siciliji (antička Velika Helada) prvi teoretski priručnik (Korak, Tejsija), a sofista Gorgija preneo je odatle u Atinu (427. st.e.) i u druga mesta kopnene Helade (Olimpiju, Delfe) ovo novo, teoretski zasnovano besedništvo koje je nazivao »tvorcem uverenja« ili »majstom ubedivanja« (πειθοῦς δημιουργός). Od Gorgije potiče verovatno i podela celokupnog besedništva na tri vrste: političko-savetodavno (gr. γένος συμβουλευτικόν — lat. *genus deliberativum*), sudsko (gr. γένος δικανικόν — lat.

*genus iudiciale*) i paradno ili pohvalno (gr. γένος ἐπιδεικτικόν – lat. *genus demonstrativum sive laudativum*; → **epideiktika**). Bavio se naročito ovim poslednjim i postao je tvorac helenske umetničke proze, nastojeći da je izgradi tako da se po dejstvu može meriti sa poezijom. Zalagao se za primenu mnogih tehničkih sredstava u besedi: misaono anti-tetičnih elemenata i strukturalno simetričnih rečenica, pesničke dikcije i traženih figura čije je sistematisanje započeo i u teoriji (→ **gorgijanske figure**). Mehanička primena jezičkih ukrasa i formalističkih pravila kompozicije, sofističko relativisanje istine i pozivanje na verovatne (εἰκός) argumente, gradnja varljivih zaključaka (→ **sofizam**) i delovanje na afekte sušalaca (psihagogija) izazvali su Platonovu oštru kritiku sistema i prakse sofističkog besedništva. U raspri oko uticaja na obrazovanje omladine *r.* je odnela trajnu pobedu nad filozofijom već sa retorskom školom Isokratovom (436–338. st.e.). I ova je od besede zahtevala pre svega površinske i formalne kvalitete izraza, ali je preporučivala zanimanje za značajniju tematiku (Isokrat je imao u vidu naročito političko besedništvo) i zastupala je potrebu šireg obrazovanja besednika. Dubljim filozofskim i psihološkim pristupom ni Aristotelova *Retorika* nije mogla da suzbije uticaj praktično-tehničkih priručnika koji su se sastavljali do kraja antike, a čitali je i prerađivali i u srednjem i novom v. Aristotelov učenik Teofrast razvio je teoriju o tri vrste stila (lat. *elocutionis* ili *dicendi genera*), popularnu delimice još do 19. v. (naročito u školstvu, pod uticajem klasicizma). Ova trodelna, od antike nasledena shema, na koju se oslanja starija književna kritika razlikuje (1) *nisku ili jednostavnu stilsku vrstu* (gr. ἰσχνόν, lat. *tenue, subtile genus*; gr. još i *χαρακτήρ ἰσχνός*), koja podražava obični govor i služi saopštenju i pouci (*docere*); (2) *srednju ili cvetnu vrstu* (gr. μέσον, ἠνθηρόν, lat. *medium, floridum genus*; gr. još i *χαρακτήρ γλαφυρός* »uglađen, dražestan stil«), koja se služi nekim retorskim figurama da bi ostvarila ne samo jasan nego i prijatan izraz (dužnost mu je da ugodni, *delectare*); i (3) *uzvišenu ili visoku vrstu* (gr. ἄδρὸν, βάρυ, lat. *sublime, grande genus*; gr. još i *χαρακτήρ μεγαλοπρεπής, δεινός* (koja se primenjuje za krpune i patetične teme i služi se svim raspoloživim retorskim ukrasima (*ornatus*) kako bi slušaoc potresla (*movere*). Sa → **helenizmom** uticajna središta *r.* postaju Pergamon i ostrvo Rod. Tokom helenističko-rimskog perioda teorija i praksa *r.* umnogome su određeni sukobom između *azijanističkog* i

*aticističkog pravca* (→ **azijanizam**, → **aticizam**), od kojih prvi neguje »baroknu« kičenost ili izveštačenu prefinjenost izraza, dok drugi teži da obnovi stilske uzore »klasičnog« 5. i 4. v. st.e. (Tukidid, Lisija, Demosten). Iako školska *r.* sada sve više prima vid krutog sistema pravila i uputstva (Hermagora sa Temna, oko 200. st.e.), u njemim se okvirima ponekad sa finim razumevanjem raspravljaju i složenija estetska pitanja. To nam pokazuju dela Dionisija iz Halikarnasa (Augustovo doba i anonimni spis *O uzvišenome*, tzv. Pseudo-Longin, oko 40. n.e.). Helenistički retori naučili su i Rimljane besedničkoj veštini. Braća Grasi (2. v. st.e.) učili su u Grčkoj i na Rodu, gde je i Cicereon (79–77 st.e.) slušao Apolonija Molona; Cezara je podučavao Apolodor iz Pergamona, cara Tiberija Teodor iz Gadare. U doba republike rimska je *r.* (kao i helenska u vreme atinske demokratije) služila kao oružje u političkoj borbi; u doba carstva ona se iz te borbe povukla i zatvorila se u škole (kao i helenistička). Cicereon (106–3. st.e.), koji u svojim retorskim spisima ponovo zastupa isokratski ideal moralno odgovornog, ne samo formalno-tehnički već i filozofski-svestrano obrazovanog besednika, bio je aktivan političar i državnik. Kvintilijan, koji se za isti ideal zalaže uticajnim delom *O obrazovanju besednika* (95. n.e.), blizak je caru Vespasijanu i Domicijanu i prvi je od rimske države plaćeni profesor latinske *r.* u Rimu. U isto je vreme istoričar Tacit već pisao o propadanju besedništva u uslovima monarhije, iako *r.* cveta u gr. i lat. školi. Oslanjajući se na Hermagoru, Hermogen iz Tarsa (oko 170. n.e.) dao je na gr. jeziku kodifikaciju *r.* uputstva, koja će biti merodavna za pozniju antiku. Za njegovo delo vezuje se niz pozno-antičkih i vizantijskih retorskih priručnika. U antičkim priručnicima, pored podele na tri vrste beseda i tri stilske vrste, data su i pravila za pet osnovnih besedničkih postupaka: (1) iznalaženje dokaza i sakupljanje materijala (gr. εὑρεσις, lat. *inventio*), (2) njegovo raspoređivanje i raščlanjivanje (gr. τάξις, lat. *dispositio, collocatio*), (3) umetnički izraz i stilsko uobličavanje (gr. λέξις, φράσις, lat. *elocutio*), (4) učenje besede naizust (gr. μνήμη, lat. *memoria*) i (5) držanje govora praćeno odgovarajućom mimikom i gestovima (gr. ὑπόκρισις, lat. *pronuntiatio, actio*). Praktični rad u grčko-latinskoj retorskoj školi carskog doba sastojao se u uvežbavanju (*exercitatio*) putem pisanja (*scribendo*), čitanja (*legendo*) i besedenja (*dicendo*) o zadatim, izmišljenim predmetima. U usmenim vežbama (lat. *decla-*

*mationes*, → **deklamacija**) savetodavnu i sudsku besedu zastupaju → **svazorija** i → **kontroverzija** traženo patetične sadržine (čedomorstvo, trovanje tirana, gusari su oteli devojkju). Pune sitničarskih domišljanja i smišljenih komplikacija, one se često vezuju za ličnosti iz istorijske i legendarne prošlosti udaljujući se tako još više od stvarno držanih beseda. Hvala (gr. ἔγκωμιον, lat. *laus*), poređenje (gr. συγκρισις, lat. *comparatio*), opis (gr. ἐκφρασις, lat. *descriptio*) i sl. usmene vežbe u paradnom, epideiktikom besedništvu nisu se, međutim, razlikovale od istovrsnih, javno i prigodno kazivanih beseda. *Declamatio* je u rim. praksi prešla prostorne i vremenske okvire škole i školovanja. Učestvovanje u njima postalo je vrsta intelektualnog sporta obrazovanih slojeva. Običaj su prihvatili Galija, Španija, Afrika i dr. pokrajine Rimskog carstva. Rasprostranjenost ove prakse jedan je od najvažnijih razloga što se u svekolikoj prozi i poeziji poznije antike javljaju pozitivna i negativna obeležja smišljenog i propisanog retorskog izraza (izbegavanje → **hljatusa**, težnja ka → **eufoniji**, ritmovana → **klauzula**, obilje traženih → **figura**, traganje za efektima, patetika itd.). Tradicionalne teme paganske *declamatio* zadržale su se u hrišćanskom školstvu, a deklamatorski stil i postupak usvojili su mnogi lat. apologeti hrišćanstva. Kitnjasti repertoar prozних pohvala, upoređenja, opisa ulazio je u celini u poeziju kojoj je epideiktiko besedništvo bilo najbliže još od Gorgijinih vremena. Poznoantička *r.* stala je na stanovište da se ceo niz pesničkih »predmeta« može obraditi u besedničkoj prozi: religioznu i filozofsku (Kleant) himniku nastavljaju besede u visokom stilu (Julijanove »himne« bogovima); slično → **epigramu**, → **anakreontici** i ljubavnoj lirici poznijeg doba, besede u »cvetnom« stilu slave lepote prirode i ljubav; svatovske pesme (→ **himenej**, → **epitalamij**) zamenjuje retorska pohvala u stihu i prozi; prozna tužbalica (θρήνος → **trénos**) stalni je element erotsko-avanturnog romana, čiji stilski tip antički teoretičari stavljaju na granicu između proze i poezije (→ **antički roman**); u poeziju oni ponekad čak ubrajaju i retorizovanu istoriografiju (kao pandan epike). Ovo brisanje granice između proze i poezije, udruženo sa shematizacijom celokupnog jezičkog izraza u školskoj retorici, ostavilo je duboke tragove u razvoju evropskog književnog izraza sve do u 19. v. (Za antičku filozofsko-religioznu himnu u stihu i u ritmovanoj prozi vezuju se npr. himne Lamartina i V. Igoa, A. S. Šiškova i Lomonosova, Deržavina

i Njegoša; mešavina elemenata iz epske i lirске poezije prenetih u retorsku prozu obeležje su »poetske« i »cvetne« stilizacije izraza u antičkom i poznoantičkom ljubavno-avanturnom i pastoralnom, viteškom i dvorskom romanu sve do baroka i 19. v.). Trajni uticaj na književni izraz obezbedilo je tehničkoj *r.* pre svega mesto koje je ona, pored gramatike i dijalektike, imala u srednjovekovnoj elementarnoj nastavi (*trivium*), pa zatim u školstvu od vremena preporoda do u 18/19. v. Naročito je značajna njena uloga u lat. pesništvu → **humanizma** u klasicizmu, u književnosti → **baroka** i → **prosvetnosti**. Od 18. v., kada se poezija počinje shvatati kao izraz subjektivnog osećanja i doživljaja, uticaj tehničke *r.* i tradicionalnih retorskih priručnika (kod nas još A. Mrazović, 1821; Đ. Maletić, 1855–56) ograničava se na crkveno i javno besedništvo (parlamentarno, naročito u Engleskoj), a uči se još u školi klasično-humanističkog pravca. *R.* je tako izgubila vlast nad svekolikom oblašću književnog izraza koju je bila osvojila u antici pre svega kao nosilac uputstva za opštu stilistiku. Njeno povlačenje u uske granice uslovljeno je istovremeno gotovo potpunim raskidom sa književnom kritikom zasnovanom na *r.* Tek u najnovije doba, po odbacivanju romantičarskog ideala potpune lične originalnosti, koji je služio i kao merilo u književnoj kritici, opet se uočava značaj *r.* — 2. U svom savremenom značenju *r.* se zapravo vraća na značenje koje je imala u → **antici**, kada je zauzimala mesto između *gramatike* i *dijalektike*, za ono osmišljavanje gramatičkih elemenata da bi bili dijalektički usmereni. Kako se u uslovima antike misao više oblikovala usmenim putem a manje se pisalo, *r.* je potom shvaćena kao veština govorničtva. Danas, međutim, *r.* se razmatra pred pozadinom poetike i na pisanom tekstu, te otuda postaje disciplina za poznavanje onih jezičkih postupaka koji su karakteristični za literaturu. C. Todorov na kraju svoje kratke rasprave *Tropes et figures* (1967) postavlja problem *r.* na ovaj način: u kom se odnosu nalazi govorenje u figurama prema jeziku pesništva? Dok jezik u svakodnevnim oblicima govora naginje tome da pažnju usmeri na samu informaciju, jezik pesništva naginje tome da nam stvari predoči (mimetička funkcija govora).

Lit.: R. Volkman, *Rhetorik den Griechen und Römer*, 1885<sup>2</sup>; F. Blass, *Die attische Beredsamkeit* I–IV, 1887–98<sup>2</sup>; O. Navarre, *Essai sur la rhétorique grecque avant Aristote*, 1900; H. Bornecque, *Les Déclamations et les déclamateurs d'après Sénèque le*

père, 1902; W. Wackernagel, *Poetik, Rhetorik und Stilistik*, 1906<sup>3</sup>; A. Damaschke, *Geschichte der Rhetorik*, 1921; D. L. Clark, *Rhetoric and Poetic in the Renaissance*, 1922; Ch. S. Baldwin, *Ancient Rhetoric and Poetic*, 1924; E. Farah, *Les Arts poétiques du XII<sup>e</sup> s.*, 1924; R. Mc Kean, *Rhetoric in the MA »Speculum»* III, 1928; W. Rhys Roberts, *Greek Rhetoric and Literary Criticism*, 1928; Ch. S. Baldwin, *Medieval Rhetoric and Poetic (to 1400)*, 1928; Ch. Winkler, *Elemente der Rede*, 1931; J. A. Richards, *The Philosophy of Rhetoric*, 1936; W. Kroll, *Rhetorik »PWRE»* Suppl. VII, 1940; E. de Bruyne, *Etudes d'esthétique médiévale* I—III, 1946; L. Arbusov, *Colores rhetorici*, 1948; S. F. Bonner, *Roman declamation in the Late Republic and Early Empire*, 1949; M. H. Бурин, *История хеленске књижевности*, 1951; J. W. H. Atkins, *Literary Criticism in Antiquity* I—II, 1952; M. N. Đurić, »Sofisti i njihov istorijski značaj«, u *Zborniku Filoz. fak.* 1955, III; D. L. Clark, *Rhetoric in Greco-Roman Education* 1957; E. Norden, *Die Antike Kunstprosa*, I—II, 1958<sup>2</sup>; E. Auerbach, *Literatursprache und Publikum in den lateinische Spätantike und im Mittelalter*, 1958; W. Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk*, 1959, 5; H. Lausberg, *Elemente der literarischen Rhetorik*, I—II, 1960; V. Buchheit, *Untersuchungen zur Theorie den Genos Epideiktikon*, 1960; A. D. Leeman, *Orationis ratio*, I—II, 1963; L. P. Wilkinson, *Golden Latin Artistry*, 1963; G. Kennedy, *The Art of Persuasion in Greece*, 1963; M. N. Đurić, »Druga sofistika u rimskom veku helenске књижевности«, *Delo*, 1965, 8—9; B. Трифунувић, »Прилог познавању реторичких ритмичности у старој руској и српској књижевности«, *Књижевност и језик*, 1965, 3; M. N. Đurić i dr., *Besede*, 1966; E. R. Curtius, *Evropska književnost i latinsko srednjovjekovlje*, 1971 (prev.); Ch. Perelman, *La nouvelle rhétorique*, 1969; H. F. Plett, *Einführung in die rhetorische Textanalyse*, 1971; J. Dubois, *Rhétorique générale*, 1974; H. Lausberg, *Elemente der literarischen Rhetorik*, 1976.

M.F.—Z.K.

## RETROGRADNI STIH → Recipročni stih

**RETROSPEKCIJA** (lat. *retro* — unazad; *spectare* — gledati) — U drami, epu i romanu predstavljanje događaja ili doživljaja koji su se odigrali pre onog trenutka radnje u kojem se saopštavaju. R. može imati oblik pripovednog izlaganja i opisivanja; u epu ona obično počinje novim pevanjem, a u realističkom romanu 18. i 19. v. novim poglavljem koje iznosi događaje koji su prethodili onom što se zbiva i koji će tek naknadno otkriti svoju povezanost s osnovnom niti radnje. U modernoj drami — kao npr. u Milerovoj *Smrti trgovačkog putnika* — r. često ima oblik prisećanja glavnog junaka na vlastitu prošlost i funkciju dramatizacije njegove svesti, tj. otkrivanja načina na koji se prošlost i sadašnjost prožimaju i smisaono uslovljavaju. U

romanu 20. v. r. takođe pokazuje koegzistentnost prošlog i sadašnjeg vremena u ljudskoj svesti, a često postaje i osnova kompozicije noseći u svom izrazu dvostruko vreme zbivanja koje podrazumeva tehnika → **unutrašnjeg monologa**. Tako npr. u Prustovom *Traganju za izgubljenim vremenom* glas pripovedača neprestano prožima vreme kojeg se on priseća sa vremenom u kojem se priseća. U → **romanu toka svesti** r. je osnovni oblik književnog izražavanja: poslednje poglavlje Džojsovog *Uliksa* obično se smatra krajnjim umetničkim dometom ove tehnike. U našoj književnosti nije redak primer tradicionalnog retrospektivnog okvira u epskoj poeziji (u »Starom Vujadinu« gde se surovosti hajdučkog života ogledaju u devojačkoj svesti, r. ima određeniju umetničku funkciju). Tehnikom r. u modernom prustovskom smislu, tj. r. kao osnovom kompozicije, izvanredno su se koristili i naši savremeni pisci, npr. Desnica u *Proljećima Ivana Galeba*. V. → **vreme pripovedanja**.

Lit.: → **unutrašnji monolog**.

S.K.

**REVIJA** (fr. *revue* — pregled, izbor) — 1. Časopis koji izlazi u dužim vremenskim razmacima, no ipak obrađuje aktuelne događaje. U Engleskoj se naziva »review«, dok je u Americi od »revije« nastao »magazin« (forma publikacije koja je postala veoma zaslužna i za propagiranje avangardističke literature). — 2. Oblik scenskog prikazivanja sastavljen od mnogobrojnih scena pojedinačno nanizanih, tematski samo ovlaš povezanih ali veoma slikovitih i često veoma raskošno opremljenih, većinom satiričkog ili karikirajućeg sadržaja. Kao oblik koji mu je prethodio moglo bi se smatrati nizanje monologa u doba *majstora pevača* (→ **Meistersänger**), prethodnik je i → **pokladne igre**; pravi razvoj usledio je pri kraju 19. stoleća u Parizu, gde su u lokalima »Chat noir«, »Moulin rouge« i u drugim → **kabareima** izvođeni laki zabavni komadi, bogato opremljeni, sa aluzijama na aktuelne događaje, ličnosti i razne skandale. Na početku ovi komadi su se davali pri kraju godine, kao revija događaja protekle godine, bez međusobne povezanosti i na način koji je delovao više kao slučajaj. Ovaj oblik postaje na početku 20. stoleća veoma omiljen u celoj Evropi. Berlinsko pozorište Metropol povezuje ovaj oblik sa ogromnim angažovanjem kostima i dekoracija, svetlosnih efekata i scenske mašinerije, ređajući bez unutrašnje povezanosti sliku za slikom, uz muziku, pevane šlagera, igru, parodije na aktuelne događaje i govorne scene veselog sadržaja, što su

preuzela druga pozorišta u Evropi, naročito u Engleskoj.

Lit.: E. Baral, *Review*, 1962; W. Haacke, »Der Zeitschriftentyp Revue«, *Börsenblatt für den deutschen Buchhandel*, 26, 1970; R. Mander i dr. *Review*, 1971; F. P. Kothes, *Die Theatralische Revue*, 1977. Z.K.

**REZONER** (fr. *raisonneur* — onaj koji obrazlaže, rasuđuje) — Oznaka za dramsko lice koje, po pravilu, nije sasvim individualizovano, a ima funkciju da u govornoj komunikaciji sa drugim ličnostima na sceni ili u direktnom obraćanju publici bude glasnogovornik dramskog pisca, odnosno da bliže tumači druge, ponajpre glavne ličnosti, njihove postupke, karaktere, situacije u koje dolaze, itd. U st. gr. pozorištu njegovu funkciju vrši → **hor**. U vreme renesanse pored hora, koji se sve više ograničava na kazivanje → **prologa**, javlja se i *r.* kao posebno dramsko lice. u → **građanskoj drami**, međutim, *r.* se sreće gotovo isključivo kao posebno dramsko lice, ali pod pritiskom sve silnijeg individualizma građanskog društva i polimorfizma pogleda na svet građanina, izvrgava se u »golu konvenciju« i često »deluje kao razorno tehničko sredstvo« (G. Lukács, *A Modern drama fejlődésének története*, 1912). Kod nas u dramskom opusu M. Krleža i u »Svetlu na drugom spratu« S. Kulenovića srećemo tip *r.* aktivno uključenog u dramsku radnju, koji svojim razmišljanjima daje zbivanjima na sceni univerzalnu dimenziju. U 20. v. afirmiše se posebna varijanta rezonera-pripovedača, odnosno »naratora«, poglavito u dramaturgiji B. Brehta (→ **epsko pozorište**), i u vezi s njim (T. Vajlder, T. Vilijams itd.). P.L.

**REŽE** (fr. *rejet*) → **Opkoračenje**

**REŽIJA** (fr. *régie* — upravljanje, nadziranje) — Scensko uobličanje dramskog teksta za pozorište, film, radio i televiziju. Iako je prisutna kao sastavni deo pozorišne umetnosti od njenog nastanka, *r.* se tek u 19. v. izdvojila kao autohtona umetnička aktivnost i profesija. U starogrčkom pozorištu pisac je bio i reditelj pa je tako, na primer, Eshil bio poznat po postavkama svojih dela. Isti slučaj je i u elizabetanskom pozorištu. Zbog toga se Hamletovi saveti glumcima mogu tumačiti i kao osnovna načela Šekspirove *r.* Za Molijera je njegov saradnik La Granz zapisao da je bio posebno umešan u »upravljanju igrom glumaca«, a rediteljsku funkciju je imao i Gete u vajmarskom → **dvorskom pozorištu**. Prve režijske knjige (nem.

*Regiebuch*) koje sadrže propise o načinu glume i tehničkoj postavci crkvenih drama datiraju još iz 15. i 16. v. No prvim rediteljem u modernom smislu te reči obično se smatra vojvoda od Saks-Majningena. Njegove predstave u Berlinu (1874. g.) donele su likovno-glumačku sintezu, karakterističnu za moderno evropsko pozorište. Pod Majningenovim uticajem A. Antoan je u svom čuvenom pozorištu *Théâtre Libre* (osnovano 1887. g.) afirmisao *r.* kao stvaranje pozorišne »životne sredine«, koja, po naturalističkoj doktrini, određuje ljudsko ponašanje. K. Stanislavski, dosada najuticajniji pozorišni reditelj, prvi je teorijski iscrpno obrazložio osnovna načela glumačke i rediteljske umetnosti. Suština *r.* kao procesa stvaranja pozorišne predstave sastoji se od analize dramskog teksta (»eksplicacije«), praktičnog rada sa glumcima na interpretaciji likova koje igraju, i prostornog oblikovanja toka predstave. Zbog toga je glavni zadatak reditelja, pre svega, objedinjavanje svih elemenata pozorišne predstave u umetnički artikulisanu celinu. Reditelji moraju »da povežu reč s izgledom, ideju s atmosferom, pokret sa scenom. Prema tome, oni operišu sa duhom i materijom da bi ih sjedinili u službi celovite umetničke koncepcije. Njihovo oruđe je sopstveni senzibilitet, plastičnost glumačkog izraza i tehnička sredstva pozorišta...« (I. Brown, *Parties of the Play*).

Lit.: G. Craig, *The Art of the Theatre*, 1905; H. Klajn, *Osnovni problemi režije*, 1951; I. Brown, *Parties of the Play*, 1956; J. Kulundžić, *Fragmenti o teatru*, 1965. N.K.

**RIMA** (gr. ῥίμος — poseban način proticanja) — Potpuno ili približno glasovno podudaranje prvenstveno na kraju dva ili više stihova, rede polustihova, koje po pravilu pičinje akcentovanim vokalom. *R.* (slik ili srok) na kraju stiha je, dakle, rimovana → **klauzula**. Ona na tome mestu dobija metričku funkciju jer signalizuje granicu između stihova, podvlači njihovu smerljivost i povezuje ih u strofu. *R.* na → **cezuri** podvlači i granicu između polustihova. Sporno je pitanje o odnosu zvuka i smisla u *r.* Mišljenju da zvučnost pojačava smisaonu ulogu suprotstavlja se uverenje da baš smisaoni faktor stvara utisak o zvučnosti. Rimovanje koje se javlja unutar stiha neki uključuju u → **eufoniju**. Iako je poreklo *r.* sporno, zna se da se ona javlja u narodnim poslovicama i izrekama, u kojima dolaze do izražaja smisaona i melodično-zvučna isticanja rimovanih reči (npr. u stihovnoj poslovice: »Lasno ti je sjetovati mudra,



// A još lakše prevariti luda«, ili u izreci sa rimovanjem »polustihova«: »Spolja gladac, a iznutra jadac«). Stih usmene srphrv. poezije po pravilu se ne rimuje, ali se u pojedinim vrstama lirskih pesama javlja ne samo tendencija ka rimovanju nego i prostiji oblici *r.*, naročito sazvučja deklinacijskih i glagolskih oblika (→ **gramatička rima**). To je veoma izraženo u poeziji na srpskoslovenskom jeziku, kao i u ruskoj poeziji 17. veka. U srp. i hrv. pisanoj poeziji *r.* se javlja u raznovrsnim oblicima, čemu doprinose razlike u akcentoskom kvantitetu i kvalitetu (intonaciji), kao i fenomen neakcentovanih dužina. Bilo je insistiranja na »čisto« rimi, ali su to zahtevi bilo normativne metrike bilo onih koji ne vode računa o prirodnosti rimovanog stiha, odnosno o smisaoj funkciji *r.* — **Klasifikacija r.** je uopšte uzev sporna, a i terminologija različita. Ipak se opšte razvrstavanje svodi često na podelu prema **rodu**, **kvalitetu** (ili »vrednosti«) i **distribuciji**. Sadržina tih kategorija razlikuje se od jezika od jezika zbog specifičnih prozodijskih osobina. — **Rod r.** određuje se prema broju rimovanih slogova: jednosložna ili muška, dvosložna ili ženska, trosložna ili daktilska i višesložna ili hiperdaktilska. Razume se, njihova učestalost zavisi od distribucije akcenata. U jezicima čiji je akcentat vezan za poslednji slog, *r.* je u suštini samo muška. Prema sonorosti završnog glasa *r.* je dvojaka: sa otvorenim ili zatvorenim slogom. U prvom slučaju završava se na vokal, u drugom na konsonant. Primeri muške otvorene i zatvorene *r.*: *svě — mrě, znâm — sâm*; ženske: *pěvā — sněvā, pěvām — sněvām*; daktilske: *snivajū — plivajū, sūhijem — glūhijem*. Razume se, ženska *r.* javlja se i u višesložnim rečima (*tišina — dubina*). Muška *r.* se u srphrv. poeziji po pravilu nalazi u jednosložnim rečima, retko u → **akcentatskim celinama** od dva ili više slogova (npr. u V. Ilića: *svět — na cvět*). Kao muška *r.* navode se i primeri višesložnih reči koje se završavaju zatvorenim slogom i jakom dužinom na njemu (npr. u Kostića: *běsmrtnik — lik*). — **Kvalitet r.**, ako se izuzme smisaoni faktor, imenuje se prema stepenu homofonije, tj. prema podudaranju glasova, kako rimovanih tako i onih ispred akcentovanog vokala (što opet zavisi od jezika). U srphrv. versifikaciji uobičajeni su izrazi: *prava* (pravilna) i *neprava* (nepravilna), *čista* i *nečista*, kao i *bogata r.* U *pravoj r.* podudara se mesto akcenata i svi glasovi počev od akcentovanog vokala do kraja stiha (*věčē — tēčē*). Odstupanje od toga, koje jedni zovu nečistom *r.*, daje u stvari → **asonancu** ili

*nepravu r.* (*věčē — srěčē; mōja — vōlja; zrāk — drāk; cvětala — lētela*). To su tzv. heterofonične ili »netačne« *r.* U prva tri para one su asonancnog tipa (kao u fr. *sépAre — glAcc*, u rus. облако — okolo), u kojima se podudaraju i postakcentatski vokali, a ne podudaraju se konsonanti. U četvrtom primeru imamo *približnu r.*, u kojoj se ne podudara par postakcentatskih vokala. Od takve nepravde rime znatno se razlikuju primeri *nepodudaranja akcentovanih vokala* uz podudaranje glasova u postakcentatskom položaju: *lako — něko, židove — svōdove*. To je → **konsonanca** ili »kontraasonanca« ili »disanonanca« *r.* U srphrv. stihu specifična je *r.* tipa *pěvānje — plivānje, grānju — blistānju*. Ovde se upravo rimuju vokali nosioci dužina uz glasove iza njih. Može da se rimuje akcentovani vokal sa vokalom nosiocem dužine, npr. u Zmaj: *tuga — plāčidruga*. U svim tim primerima — u kojima se *ne podudaraju* akcentovani vokali — homofonija je izražajinja nego u primerima tipa *mōja — volja, cvětala — lētela, bože — loše*, gde se akcentovani vokali podudaraju, ali se ne podudaraju postakcentatski glasovi. Pojam *čiste r.* u srphrv. versifikaciji obično se odnosi na pravu *r.* uz koju ide i akcentatsko podudaranje (*svirā — dirā*). Razume se, neodrživ je zahtev da akcenti budu istovetni, jer je mnogo više stihova sa »nepravom« i »nečistom« *r.* nego sa pravom i ujedno čistom. Pod »čistom« *r.* treba podrazumevati **monoakcentatsku r.**, a pod »nečistom« **biakcentatsku r.** (bez negativnih konotacija). U prvom slučaju podudaranje je apsolutno i u trajanju i u intonaciji, npr. u Disa: *zvēzda — gnězda, slūžī — krūžī, ōstala — pōstala, slūšao — kūšao*. U drugom slučaju akcentovani vokali su nosioci dvaju različitih akcenata, bilo samo po trajanju (*sān — dān, dētinjē — svētinjē*), bilo samo po intonaciji (*trāva — spāvā, jěcā — dēcā*) ili i po jednom i po drugom (*pitānje — svitānje*). Ispomaganje dužinama u rimovanju zavisi od njihove prirode, položaja i od pesnikove i čitaočeve pripadnosti dijalektu, odnosno od stepena čuvanja dužina u govoru jednog i drugog. *Bogata je r.* ona u kojoj se podudaraju jedan ili više glasova ispred naglašenog vokala (*plāmo — zlāmo*). *Ekvivokna r.*, sa oblicima *složene* ili *kompleksne* i *kalamburske r.*, javlja se u igri rimovanih reči istog ili sličnog oblika, a različitog značenja (npr. u Malarnea *de voir — devoir* ili u R. Petrovića *u lice — ulice*), pri čemu jedne prave sintezu od raščlanjenih reči, a druge rastavljaju reči. Ukoliko se to prenese na cele stihove, kao što su to činili parnasovci, dobija se → **holorimo-**

**vani stih.** *Udvojena r.* (fr. *couronnée*, krunisana, ili *rime double*) nalazi se na kraju istog stiha (npr. u R. Petrovića: ...*ova slova*). Ukoliko se javi istovremeno i na kraju prvog polustiha, onda je dvaput udvojena (*à double couronne*). Na kraju stiha javlja se i tripletna («carska») *r.* Prema zahtevu homofonije *r.* je fenomen »za uši«, ali je od nje zahtevana i homografija, tj. da bude i »za oči«. U francuskoj klasičnoj poeziji npr. nije odgovaralo rimovanje *floraison* sa *saisons* (zbog grafije *s* kao znaka za množinu), iako se reči jednako izgovaraju. Problem je u mnogo slučajeva iskomplikovan zbog evolucije izgovora pojedinih jezičkih nastavaka i zbog razlika u dijalektima, a razrešen je tek sa modernom poezijom. — *Distribucija r.* je raznovrsna kako na kraju tako i unutar stiha. U *parnoj r.* rimuju se uzastopno parovi stihova (*aa bb cc*); u *ukrštenoj* javlja se alterniranje, tj. u rimovanju prvog i trećeg, drugog i četvrtog stiha (*abab, cdcd*); u *obgrljenoj r.* dva istovrsno rimovana stiha nalaze se između dva stiha sa drugim rimom (*abba, cdcd*). *Prepletana r.* obično se javlja u tercetima sa raznovrsnim preplitanjima (*abc — acb; abc — cba* i sl.), među kojima je veoma poznato ono sa *verzičnom r.* primenjenom u → **tercini** (*aba beb cdc* itd.). Jedna ista *r.* u celoj pesmi daje → **monorimu** (npr. čuvena Aragonova pesma u distisima »Oči Elzine« — »Les Yeux d'Elsa«). U *nagomilanoj r.* podudaranje je istovetno u nizu stihova uzastopce (*aaaa...*). Od nje se razlikuje *umnožena r.*, ponovljena većinom dvaput ili triput (fr. naziv je *redoublée* za oba slučaja, a za utrojenu i *retriplée*). Ponavlja se u istoj strofi bilo uzastopno (npr. *aaabcccb*) bilo u razmaku (*abbaab*). Kad izostaje sistem rimovanja, tada imamo *isprekidanu r.* (mešovitu, proizvoljnu ili slobodnu). — Unutar stiha mogu da se rimuju polustihovi dvaju uzastopnih stihova na cezuri, te uz rimovanje na kraju stiha nastaju dvostruko rimovani stihovi (npr. tip → **dvanaesterca** u primorskoj književnosti). Rimovani krajevi polustihova istog stiha daju → **leoninskih stih.** Unutar stiha javlja se i oblik *rasute r.* bilo po jednom stihu ili po susednim stihovima, naročito u slobodnom stihu (npr. u R. Petrovića: »Evo sva *tela* smeđa, *debela* i *bela*«). Upotreba mnogih termina za *r.* nije jedinstvena. — Primena *r.* razlikuje se od jezika do jezika, od epohe do epohe, od pravca do pravca, od žanra do žanra i od pesnika do pesnika. Sintetički jezici svojim razvijenim oblicima deklinacije i konjugacije zahvalniji su za primenu *r.* nego analitički jezici. Francuski 17. vek »kanonizuje« *r.*, a krajem 19. i

početkom 20. veka ona se u celoj Evropi dekanonizuje. Slobodni stih »oslobađa« i *r.* Drama u stihu najčešće je nerimovana. (→ **blank-vers**). Proučavanje *r.* zahteva primenu kvantitativno-statističkih metoda sa računom verovatnoće, čemu se prišlo tek u najnovije vreme.

Lit.: D. Stanojević, *Pogovor Besnome Rolandu sa kritičkim pogledom na tehniku srpskoga stiha*, 1898 (o rimi str. 23–36); T. Maretić, *Merika narodnih naših pjesama*, 1907, 165–181, 199; B. M. Жирмуиский, *Рифма, её история и теория*, 1923; P. Кошугин, *О тонской метрици у новој српској поезији*, 1941 (pos. str. 220–236); J. Kaštelan, »Lirika A. G. Matošac«, Rad JAZU, knj. 310, 1957 (o rimi 106–123); Б. В. Томашевский, »К истории русской рифмы« (u knj.): *Стих и язык*, 1959, 69–131; А. М. Кондратов, »Статистика типов русской рифмы«, *Вопросы языкознания*, 1963, № 6, 96–106; J. Levý, *Umění překlada*, 1963 (na srphrv.): *Umjetnost prevodenja*, 1982; isti: »Die Theorie des Verses: ihre mathematischen Aspekte, (u:) *Mathematik und Dichtung* (izd.: H. Kreuzer, R. Gunzenhäuser), 1965, 211–231 (pos. 217–223), 1967<sup>2</sup>; Ю. М. Логман, *Структура художественного текста*, 1970 (srphrv.): *Struktura umetničkog teksta*, 1976, (pos. od str. 171); L. Pszczołowska, *Rym*, *Poetyka-Wersyfikacja* II (2) 1, 1972; T. Eekman, »Слик у српској поезији XIX века«, *Научни састанак слависта у Вукове дане*, 1972, 2, 261–274; V. Miličić, »Rimarij Mišana Rakića«, *Savremenik*, 1973, 1, 7–25; T. Eekman, *The Realm of Rime. A Study of Rime in the Poetry of the Slavs*, 1974; С. С. Аверинцев, »Традиция греческой 'Диалектики' и возникновение рифмы, *Контекст* 1976, 1977, 81–99; → **Eufonija**. Ž.R.

## RIMA ZA OČI → Rima

**RIMARIJ** — Rečnik → **rima** jednog ili više dela u stihu, sređenih alfabetskim redom sa podacima o broju rimovanih slogova. Rime se pojavljuju dvostruko, u pravom i obrnutom redu (svet/cvet, cvet/svet), kako bi sve reči koje obrazuju rime bile zastupljene. Rimarij služi izučavanju strukture stiha, pesničkog rečnika pa i poetike jednog pisca ili književne škole. V. i → **konkordanca**. Z.B.

**RIMOVANA PROZA** — Vrsta proze u kojoj se izvjesni odsječci završavaju → **rimom**. Iako je rima prvenstveno vezana za stih, ona je bila uvedena u prozu još u antičkom besjedništvu (→ **gorgijanske figure**). U besjedničkoj prozi završeci rečenica često su imali ritmički oblik, koji je bio zasnovan na smenjivanju dugih i kratkih, ili naglašenih i nenaglašenih slogova (npr. óo/óóo). Ako se ti oblici glasovno podudaraju, nastaje *r. p.* (lat. *prosa consonans vel consonantibus membris*). Ciceronova diskretna

upotreba rime u besjedništvu vjerovatno je uticala na stilski manir renesansnih pisaca (Rable, gongoristi, Dž. Lili, jufjuisti), u čijoj su se prozi pojedini odsječci završavali pravom rimom ili samo → **asonanom**. *R. p.* je bila česta i u srednjovjekovnom besjedništvu, vjerovatno pod uticajem himnologije, u kojoj su pojedini dijelovi također bili rimovani. Upotrebljavala se povremeno i kasnije, i to kod različitih pisaca (Dizraeli, Dž. Meredith), a naročito u *polifonij* prozi u 20 v. Ipak, *r. p.* se kod novijih pisaca češće javlja u humorističkim tekstovima i naročito u tekstovima za djecu. Danas se ne smatra da *r. p.* ima poseban ornamentalni karakter, pa se rijetko upotrebljava, a i tada obično teži komičnim efektima.

Lit.: В. Жирмунский, *Рифма, её история и теория*, 1923; О. Брик, »Звуковна повнављанја«, u *Poetika ruskog formalizma*, 1970 (prev.). Z.L.

**RINTONIKA** (lat. / → **fabula** / **Rhintonica**) — Naziv koji su antički Rimljani dali → **hilarotragediji** (literarnoj obradi → **flijačke lakrdije**) po glavnom predstavniku ove književne vrste, Rintonu iz Sirakuze. M.F.

**RISORĐIMENTO** (ital. *risorgimento* — preporod) — Politički, socijalni i kulturni pokret u Italiji, koji je doveo do nacionalnog oslobođenja i ujedinjenja 1870. g. Duhom *r.* prožeta je čitava ital. romantičarska književnost, izrazito politički i slobodarski obojena. Istovremeno, patriotizam se u njoj vezuje sa demokratskim slobodama, socijalnom pravdom i solidarnošću sa svim porobljenim narodima u Evropi. U ovom periodu javlja se niz pisaca-političara (Č. Balbo, V. Đoberti, Č. Kantu, K. Kataneo, K. Tenka, N. Tomazeo). Najistaknutija ličnost među njima je Đ. Macini (1805—1872), osnivač tajne organizacije *Mlada Italija*, čija politička i estetska shvatanja umnogome daju pečat ovom vremenu. Pod uticajem Macinijevih shvatanja u prvi plan dolazi vaspitna uloga knjiž. i um. uopšte, koja postaje instrument univerzalnog progressa, jedan od oblika društveno-političke borbe. Ovo je period odbacivanja klasične i intelektualne književnosti i traženja novih vrednosti, autentičnih i spontanih osećanja. U takvoj atmosferi javlja se kult narodne poezije i počinju istraživanja na polju narodne književnosti i folkloru uopšte. Ovo je, takođe, i vreme otvaranja prema drugim narodima i drugim kulturama. Tada u Italiji počinje sistematsko prevođenje i proučavanje stranih knjiž.

Lit.: C. Curio, *L'eredità del Risorgimento*, 1930; M. Sticco, *La poesia religiosa del risorgimento*, 1945;

M. Saponaro, *Mazzini*, 1946; A. Momigliano, »Mazzini, prosatore romantico«, *Ultimi Studi*, 1954; D. M. Smith, *Il risorgimento*, 1968; S. J. Woolf, *The Italian Risorgimento*, 1969; J. Skerlić, *Omladina i njena književnost*, 1906. M.Di.

**RISPETO** (ital. *rispetto* — poštovanje) — Vrsta ital. narodne lirske pesme koja je cvetala naročito u Toskani. Njome se iskazivalo poštovanje voljenoj ženi, po čemu je i dobila ime. Sastojala se od četiri jedanaesterca sa ukrštenom rimom, iza kojih je dolazila *ripresa* (ital. *ripresa* — ponavljanje) od dva ili četiri jedanaesterca sa parnom rimom. U njoj su se ponavljale teme i izrazi iz prethodnih stihova. Zbog sličnosti metričke forme, *r.* mnogi poistovećuju sa → **strambotom**. *R.* se iz Toskane raširio po celoj Italiji, a u 14. v. ušao je u umetničku poeziju. Negovali su ga najviše Policijano i Lorenzo de Mediči, a u novijoj književnosti Karduči i Paskoli.

Lit.: G. Lega, *Rispetti antichi pubblicati da un codice magliabechiano*, 1905; M. Barbi, *Poesia popolare italiana*, 1939. M.Di.

**RITAM** (gr. ῥυθμός — poseban način proticanja) — U vremenskim, dinamičnim umetnostima manje ili više ravnomerno ponavljanje nekih fenomena u relativno kraćim intervalima koje neposredno doživljavamo, kao i umetnički valentna odstupanja od stroge pravilnosti tog ponavljanja. Ovo se često uzima kao »uža« definicija *r.* (u poeziji, muzici, igri), za razliku od »šire« definicije, koja obuhvata i prostorne umetnosti (likovne i arhitekturu), čak i reljefe u neorganskoj prirodi (npr. na kristalima), periodične procese u prirodi i kosmosu (smena godišnjih doba, dana i noći, periodične pojave u vezi sa zvezdama, mesecom i sl.), promene u materijalnoj proizvodnji, komunikaciji, kao i fiziološke procese (disanje, kucanje srca). Odbrana uže definicije kao definicije u pravom smislu reči zasniva se na sledećim razlozima. Prostornim umetnostima, čak i kad je za njihovo poimanje potreban utrošak vremena i izmena utisaka, nedostaje utvrđen redosled, sukcesivnost hronološkog percipiranja koji bi izazvao utisak o ritmičkom ustrojstvu. Slično je sa reljefima u neorganskoj prirodi. Periodični procesi u prirodi i kosmosu ne doživljavaju se jer se dešavaju u dužim intervalima. Procesni promena u materijalnoj proizvodnji i komunikaciji dešavaju se takođe izvan našeg doživljaja. Fiziološki procesi teku automatski i izvan su opažanja svesti (disanje je ritmično, ali se obavlja nesvesno). Pristup ritmu sa gledišta čovekovog doživljaja opravdan je njegovom genezom. Taj se feno-

men rađa iz prvobitnih pokreta, ritualnih gestova, radne i obredne pesme, dakle putem neposrednog čovekovog doživljaja ritmičnosti, koja »stilizuje emociju«. Vremenom se osećanje za *r.* prenelo iz pevanja, s jedne strane, na usmeno govorno stvaralaštvo u obliku *bajanja, izreka, poslovice* i drugih kraćih usmenih tvorevina, a s druge strane, transformisalo se u lirskoj pesmi u *r.* njenog teksta. Tako je nastao pesnički *r.* kao svojevrsno ponavljanje jezičkih signala koje neposredno doživljavamo i očekujemo. Otuda se *r.* stiha često definiše i kao »očekivanje«. Jezičko-ritmički signali su raznovrsni: → **kvantitet**, → **slogovi**, → **akcenti**, → **cezura**, → **granice reči**, → **akcenatske celine**, fenomeni → **sintaksičko-intonacione strukture stiha** (→ **kadencia**, → **antikadencia**, → **polukadencia**, → **pauze**), faktori → **eufonije**, → **rima** i druga ponavljanja. Njihova je uloga različita od jezika do jezika i od razdoblja do razdoblja. Među one koji su najmanje ispitani spadaju **granice reči**, odnos **sintakse** i *r.*, kao i **sintaksičko-intonaciona struktura stiha**. Njihova uloga u stihu je veoma složena. Stih predstavlja ne samo ritmičko nego i sintaksičko i intonaciono, kao i semantičko jedinstvo. Pa ipak je njegovo ritmičko jedinstvo primarno. Njemu se prilagođava sintaksa, intonacija i semantika. O. Brič je utvrdio veoma tesnu, često sistemsku, vezu između ritma i sintakse. Ta se veza manifestuje u obliku »ritmičko-sintaksičkih figura«. Da primat pripada ritmu, to se naročito pokazuje pri → **opkoračenju** stiha, kada se čuva njegovo metričko-ritmička struktura jampskog jedanaesterca, raščlanjena je, »deformisana« Ttinjanov i Ejhenčevoj pesmi »Ti«:

Nemo i pusto... Kroz skrhana okna  
Vetrovi viju sa prašinom, *dok na*:  
*Pragove* gnjile povija se trnje.

Da bi se na kraju drugog stiha održala ritmička struktura jampskog jedanaesterca, raščlanjena je, »deformisana« (Tinjanov i Ejhenbaum) sintaksičko-intonaciona i semantička struktura. Ritam zahteva da se i u izgovoru, uz diskretnu pauzu, registruje intonacioni signal na kraju tog stiha, inače ćemo povrediti ritmičnost i deformisati sazvučje (*okna — dok na*). Tzv. »glumačko čitanje« obično će pratiti smisao i sintaksu, tj. sa njima će »opkoračiti« u sledeći stih. To je, međutim, oblast → **dikcije**, → **recitacije** ili → **deklamacije**. — Pesnički *r.* nije automatsko ponavljanje ritmičkih signala. Oni mogu da izostanu ili da se jave na neočekivanom mestu. U oba slučaja nastaje umetnički valentno → **prevareno oče-**

**kivanje**. Neki signali su primarni, a neki sekundarni. I jedni i drugi učestvuju u organizovanju *r.* stiha, s tim što prvi čine bazu za njegovu metričko-ritmičku strukturu. U vezi sa njihovom jezičkom funkcijom konstituiše se → **metar**, kao regulisanje stiha prema određenim shemama u pojedinim sistemima → **versifikacije** (→ **kvantitativna**, → **silabička**, → **silabičko-tonska** i → **tonska versifikacija**). Funkcija pojedinih jezičkih signala često izaziva sporove. Dešava se da stih u prvi plan izbaci neki od sekundarnih signala, koji tada preuzima funkciju osnovnog organizatora *r.* U svakome od sistema versifikacije uspostavlja se između *r.* i *metra* neki odnos, koji je takođe predmet nesporazuma i raspravljanja u versifikaciji i u → **teoriji stiha**. Zapaženo je da se u metričkoj shemi ostvaruju **metričke** → **konstante** kao obavezni fenomeni na određenim mestima stiha. **metričke** → **dominante** kao neobavezne, ali dominantne pojave i → **ritmičke tendencije** kao težnja da se neki signali pojave ili izostanu. To znači da je metrička shema »opšti plan stiha« ili »opšteritmički zadatak« koji se samo u nekim slučajevima ispunjava stoprocentno. U odnosu na metar *r.* je aktivan fenomen, te se često govori o njegovom suprotstavljanju metru. Ipak, prema slikovitoj i duhovitoj Jakobsonovoj opservaciji, *r.* »nije opozicija njegovom veličanstvu metru nego opozicija njegovog veličanstva«. U generativnoj metrici (→ **teoriji stiha**) metar odgovara »dubinskoj strukturi«, a *r.* »površinskoj realizaciji«. Između pojma metar i *r.* stoji pojam → **ritmičkog impulsa** Tomaševskog, kao »opšti utisak« o ritmičkom toku stiha, koji se stiče na osnovu percipiranja niza stihova neke pesme. U terminologiji Taranovskog tome odgovara pojam »varijanata« u okviru »ritmičkih tendencija«, koje se razlikuju od pesnika do pesnika i od razdoblja do razdoblja. U vezi s tim konstituiše se i »ritmika« kao disciplina koja se njima bavi, za razliku od »metrike«, koja opisuje vrste metara i → **razmera**, i »strofike« (→ **strofa**). U oblast ritmike spadaju i varijante granica reči. Tako npr. u Disovim trohejima sa istovetnim rasporedom akcenata (na 1, 3, 5. i 9. slogu):

Tû su / bili // pòginuli / zrâci:  
Svû / selènu // pritisnû / nirvâna

različito su raspoređene granice reči (ispred 3, 5. i 9. sloga u prvom, a ispred 2, 5. i 8. u drugom stihu), te otud i drukčije ritmičko zvučanje. U metričkim istraživanjima *r. akcenata* ispitivan je znatno više od *r. granica reči*. U najnovije vreme i jedno i drugo ispituje se

pomoću složenih računa verovatnoće. Problem je, međutim, što rezultate dobivene statističkim ispitivanjem istraživači različito tumače. Formalizaciji proučavanja *r.* prebacuje se što pretpostavlja formalna, spoljašnja određenja *r.* neposrednom osećanju toga fenomena, kao i što zapostavlja estetsku i emocionalno-izražajnu strukturu stiha, kojom se, navodno, mogu objašnjavati efekti doživljaja *r.* Na to se odgovara da se tek na osnovu statističkih pokazatelja mogu objasniti utisci o stihu, a sudjenja o sadržajnosti i izražajnosti stiha moguće je izvoditi na osnovu posebnog istraživanja putem drugih metoda. Neophodno je rezultate statističkih ispitivanja *r.* povezati sa rezultatima statističkog ispitivanja stila, koje zaostaje. Zato se problemu utvrđivanja odnosa između *r.* i smisla stiha prilazi različito. Na osnovu statističkih podataka istražuju se razlozi zbog kojih se pesnici opredeljuju za ovakve ili onakve ritmičke varijante i objašnjavaju asocijacije koje one izazivaju, smisao kompozicionih smenjivanja raznih razmera u istom pesničkom delu, pa i smenjivanje nizova (po nekoliko) uzastopnih stihova jednog razmera nizovima stihova drugog razmera. Istraživanja pokazuju da smena razmera obično ide sa promenom u razvijanju teme ili u doživljaju. O povezivanju vrste *r.* sa određenom temom postoje zanimljiva zapažanja. Iako ista tema može da se izrazi u različitim *r.*, pokazuje se da se pojedine teme »vežu« za određene *r.* Odnosu između *r.* i smisla pristupa se i psihoanalitički. Po jednim autorima *r.* je »semantizovan«, za razliku od metra, koji je »bez smisla« (H. Meschonnec). Sa *r.* je, ističu, povezano zadovoljstvo subjekta, što potvrđuju i njegovi ritualni i magijski koreni. — U ritmologiji je sporno pitanje o *r.* → **proze**. Nesumnjivo se on manifestuje u ritmičkoj prozi, koja se javlja već u → **antici**, i to na bazi rasporeda dugih i kratkih slogova (»metrički« tip) pri kraju → **perioda** i → **kolona** (v. i → **klauzulu**). Od žanra je zavisio oblik ritmičke organizacije. U srednjem veku raspored dugih i kratkih slogova zamenjen je rasporedom akcentovanih i neakcentovanih slogova (»ritmički« tip, sa tri oblika »kursusa«). Oblici ritmičke proze po ugledu na antičku i srednjovekovnu nalaze se i u 19. veku. Struktura stare srpske (crkvene) poezije, koja je pisana kao proza, nije ispitana, ali se smatra da je njezin tekst ritmiziran. U svetskoj literaturi se javlja, istina retko, i ritmička proza koja gotovo u celini podseća na organizaciju stiha, npr. kod Šatobrijana i A. Belog. Međutim, ni takve strukture se ne doživljavaju kao stihovi, i to ne

samo zbog njihove neujednačenosti nego u prvom redu zbog nepostojanja grafičkog sećenja na stihove. — Zapaženi su oblici ritma i u ostaloj umetničkoj prozi. U poetskom romanu *Koreni D. Čosića* nalazimo ne samo unekoliko regulisane oblike sintaksičko-ritmičkog raščlanjavanja nego i manje ili više skrivene »stihove«, npr. epski deseterac sa izrazito stilskom funkcijom. Naročito je sporno pitanje *r.* u vezi sa »malom pesmom u prozi« (lirskom prozom). Zanooseći se Bertranovim *Noćnim Gasparom*, Bodler je priželjkivao »muzikalnu poetsku prozu bez ritma i rime« i takvu ostvario u *Pariskom splinu*. U lirskoj prozi Turgenjeva jedni su našli »ritmiku«, drugi su to nazvali »natezanjem«. — Najmanje su uočljivi elementi ritmičke organizacije u neumetničkoj proze grafičkim sećenjem, koje je uslovljeno istina podložniji proizvoljnosti i promenljivosti više nego u umetničkoj prozi. — *R.* → **slobodnog stiha** često poreda sa *r.* poetske proze. Međutim, taj stih se razlikuje od svake proze grafičkim sećenjem, koje je uslovljeno pesnikovim raščlanjavanjem teksta. To znači da u slobodnom stihu pesnik ne oseća tekst kao prozu, već kao stih, pa prema tome i kao posebnu strukturu.

Lit.: K. Bücher, *Arbeit und Rhythmus*, 1902<sup>3</sup> (1924<sup>9</sup>); A. Белый, *Символизм*, 1910; A. C. Clark, *The Cursus in Mediaeval and Vulgar Latin*, 1910; G. Saintsbury, *A History of English Prose Rhythm*, 1912 (1922); W. M. Paterson, *The Rhythm of Prose*, 1917; P. Якобсон, *О чешском стихе*... 1923; Б. В. Томашевский, *Русское стихосложение. Метрика*, 1923; E.—L. Martin, *Les Symétries du français littéraire*, 1924; Ю. Н. Тынянов, *Проблема стихотворного языка*, 1924 (1965<sup>2</sup>); А. М. Пешковский, »Ритмика 'стихотворений в прозе' Тургенева (и зб.: *Русская речь*, к. 2, 1928; J. H. Scott, *Rhythmic Prose*, 1925; В. М. Жирмунский, *Введение в метрику. Теория стиха*, 1925. (Nachdruck der Ausgabe 1925, hg. D. Tschizewskij u. a., W. Fink Verlag, 1971). Isto u knj. *Теория стиха*, 1975, 5—232; О. М. Брик, »Ритм и синтаксис«, *Новый ЛЕФ*, 1927, No 3—6 (i u: *Two Essays on Poetic Language*, red. R. Jakobson, Michigan Slavic Materials, 1964, No 5, 49—76); F. Novotny, *Etat actuel des études sur le rythme de la prose latine*, 1929; Б. Томашевский, *О стихе*, 1929 (Nachdruck der Ausgabe 1929, hg. D. Tschizewskij u. a., W. Fink Verlag, 1970); M. G. Nicolau, *L'origine du «cursus» rythmique*, 1930; P. Servien, *Les rythmes comme introduction physique à l'esthétique*, 1930; A. W. de Groot, »Der Rhythmus«, *Neophilologus*, XVII, 1931; R. Blümel, »Der Rhythmus der neuhochdeutschen Prosa«, *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 60, 1935; S. Skimina, *Etat actuel des études sur le rythme de la prose grecque*, 1937; A. Classe, *The Rhythm of English Prose*, 1939; К. Тарановский, »Методы и задачи современной науки о стиху как дисциплине на границе лингвистики и истории

књижевности (Проблем песничког ритма)«, *Извршни одбор III Међународног конгреса слависта*, 1939, knj. IV, 108–132; P. Servien, *Science et poésie*, 1947; W. Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk*..., 1948, 1971<sup>15</sup> (srphrv. *Језичко уметничко дело*, 1973, o ritmu 286–321 i bibl. 494–496); A. Spite, *Plaisir poétique et plaisir musculaire*, 1949; P. F. Baum, *The Other Harmony of Prose: an Essay in English Prose Rhythm*, 1952; F. G. Jünger, *Rhythmus und Sprache im deutschen Gedicht*, 1952; K. Тарановски, *Руски двогледи ритмови*, 1953; P. Fraise, *Les structures rythmiques*, 1956; R. Wellek, A. Warren, *Theory of Literature*, 1956 (srphrv. 1965, str. 181–198, 377–378); W. Beare, *Latin Verse and European Song*, 1957; P. Fraise, *Psychologie du temps*, 1957; G. Georgiades, *Musik und Rhythmus bei den Griechen*, 1957; A. W. de Groot, »Phonetics in its Relation to Aesthetics« (u knj.): L. Kaiser, *Manual of Phonetics*, 1957, 385–400; G. Schlocker, *Equilibre et symétrie dans la phrase française moderne*, 1957; Б. В. Томашевский, *Стих и язык*, 1959; F. Lockemann, *Der Rhythmus des deutschen Verses*, 1960; J. Lotz, »Metric Typology« (u zb.): *Style in Language* (ed. by Th. A. Sebeok), 1960, 135–148; M. Parent, *Saint-John Perse et quelques devanciers. Etudes sur le poème en prose*, 1960; Г. А. Шенгели, *Техника стиха*, 1960; Д. Живковић, *Ритам и песнички доживљај*, 1962; Ж. Ружић, »Стилска вредност епског десетегера у Коренима Добрице Посића«, *Књижевност i jezik*, 1962, br. 4, 267–271; J. Levy, *Uměni překladi*, 1963 (srphrv. *Umjetnost prevoda*), 1982, o ritmu 267–283); A. Н. Колмогоров, »К изучению ритмики Маяковского«, *Вопросы языкознания*, 1963, No 4, 64–71; *Wiensz*, cz. 1: *Rytmika*, red. J. Woronczak, 1963; В. М. Жирмунский, »Стихосложение Маяковского«, *Русская литература*, 1964, No 4, 3–26 (na engl. u zb. *Poetics. Poetika. Пoesтика*, II, 1966, 211–242; u njegovoj knj. *Теория стиха*, 1975, 539–568); S. Chatman, *A Theory of Meter*, 1965; E. Benveniste, »La notion de 'rythme' dans son expression linguistique« (u knj.): *Problèmes de linguistique générale* (I), 1966, 327–335, a na srphrv. 1975, 247–254); М. Харлап, »Ритм и метр« (u knj.): *O стихе*, 100–148; П. А. Руднев, »О некоторых проблемах современного советского стиховедения (u knj.): *Вопросы романогерманского языкознания*, 1966, 83–102; К. Тарановский, »Четирехстопный ямб Андрея Белого«, *J of Slavic Linguistics and Poetics*, 1966, V, X, 127–47; В. М. Жирмунский, »О ритмической прозе«, *Русская литература*, 1966, No 4, 103–114 (i u njeg. knj. *Теория стиха*, 1975, 569–586); А. Жовтис, »Границы свободного стиха«, *Вопросы литературы*, 1966, No 5, 105–123; К. Тарановский, »Основные задачи статистического изучения славянского стиха« (u zb.): *Poetics. Poetika. Пoesтика*, II, 1966, 173–196; М. Тарлинская, »Акцентные особенности английского силлабо-тонического стиха«, *Вопросы языкознания*, 1967, No 3, 81–91; *Le vers français au XX<sup>e</sup> siècle*, publ. par M. Parent, 1967; А. Н. Колмогоров, »Пример изучения метра и его ритмических вариантов« (u zb.): *Теория стиха* (ред. В. Е. Хол-

шевникова и др.), 1968, 145–167; J. Mourgot, *Le génie d'un style: Chateaubriand, rythme et sonorité dans les Mémoires d'Outre-Tombe*, 1969<sup>2</sup> (uz obim. bibl.); Ю. М. Лотман, *Структура художественного текста*, 1970 (srphrv. 1976); Ђ. Трифуновић, »Stara srpska crkvena poezija« (u zb.): *O Srbljaku*. Студије, 1970, 51–64; В. Е. Холшевников, *Основы стиховедения. Русское стихосложение*, 1972<sup>2</sup>; *Poétique du vers français* (u: *Langue française*, No 23, 1974, *Ритм, пространство и время в литературе и искусстве*, ред. Б. Ф. Егоров и др., 1974; М. Л. Гаспаров, *Современный русский стих. Метрика и ритмика*, 1974; М. Гиришман, »Ритм и целостность прозаического художественного произведения, *Вопросы литературы*, 1974, No 11, 128–150; В. М. Жирмунский, »К вопросу о стихотворном ритме« (у зб.: *Историко-филологические исследования*, ред. Б. Г. Гафуров и др., 1974, 27–37; T. Janson, *Prose Rhythm in Medieval Latin from the 9th to the 13th Century*, 1975; С. М. Бонди, »О ритме«, *Контекст* (za) 1976, 1977, 100–129; А. Kibédi Varga, *Les constantes du poème*, 1977<sup>2</sup>; J. Dubois et al. (Groupe  $\mu$ ), *Rhétorique de la poésie. Lecture linéaire, lecture tabulaire*, 1977 (o ritmu 128–160); E. Эткинд, *Материя стиха*, 1978 (o metru i ritmu 153–171); *Stowiańska metryka porównawcza. I Słownik rytmiczny i sposoby jego wykorzystania*, red. Z. Koczyńska i Z. Psczołowska, 1978; Ђ. Трифуновић, »Удео историјске акцентологије у стилстичким проучавањима средњовековне српске књижевности«, *Зборник МС за књижевност и jezik*, 1979, sv. 1, 59–69; S. Petrović, »Ritam« (u knj.): *Uvod u književnost*, red. Z. Škreb, A. Stamač, 1983<sup>3</sup>, 416–420; *Ritam* (u: *Delo*, 1983, br. 9–10, 4–95.

→ Versifikacija; → Stih; → Metar; → Slobodni stih. Ž. R.

**RITMIČKA PROZA** — Vrsta → proze u kojoj se ostvaruju uočljivi ritamski tokovi, kako bi se postigla što veća pravilnost u izmjenjivanju ritmičkih jedinica, čistoća i preglednost ritamske linije, kao i njena prilagodеност sadržaju govora. Klasična gr. i lat. proza, kao i proza drugih starih naroda, naročito u Bibliji, oslanjajući se u svojim počecima na ep, odlikovala se velikim bogatstvom ritmičkih oblika, iako je izbjegavala stroga pravila pjesničkog ritma. »Proza treba da ima ritam, ali ne i metar« (Aristotel). I inače kićenija nego savremena proza, klasična proza je naročito pažnju obraćala završetku perioda, a i završeci pojedinih rečenica obično su imali određen ritmički oblik, tzv. → klauzulu (ili → kursus u srednjovjekovnoj lat. prozi). Ciceron, koji je preuzeo klauzulu od gr. besjednika, najčešće je upotrebljavao sljedeće ritmičke oblike, kojim je obilježavao završetke rečenica ili perioda: — U — — — ; — — — — ; — U — — . Seneka, Kvintilijan i dr. prihvatili su Ciceronove ritmičke obrasce, koji su se zasnivali na smje-

njivanju dugih i kratkih slogova. U srednjem v. dužinu sloga zamijenio je naglasak. Takvu akcenatsku klauzulu upotrebljavali su mnogi prozni pisci još i u 19. v. (u hrv. književnosti Kurelec, V. Tkalčević, Šenoa). Kod novijih pisaca *r. p.* se oslobađa starih pravila i zasniva se na organizaciji intonacione linije rečenica, na rasporedu rečeničkih naglasaka, na odnosu sintaksičkih obrazaca i na naglašenoj → **eu-foniji** glasovnih sklopova. Time se želi ostvariti prilagođenost ritma individualnim raspoloženjima ili sadržaju govora uopće, te postići unutarnji sklad i čvrsta povezanost svih dijelova govora. Zato je *r. p.* izrazito emocionalno obojena i najčešće sugerise neke pjesničke ugodaje. Ponekad se takva proza zove i *pjesnička proza* (lat. *prosa poetica*), jer je po ritmičnosti i nadahnutosti bliska govoru kojim se služe pjesnici, pa često djeluje kao poezija napisana u prozi (→ **pesma u prozi**); ponekad se zove i *lirska proza* (lat. *prosa lyrica*), jer je nadahnuta lirskim duhom i izrazito poetskim ugodajima, kao npr. *polifona proza* u eng. književnosti s početka 20 v., koja već prelazi u → **slobodni stih**, kako bi »način izražavanja potpuno prilagodila mišljenju«. Mnogi pisci su pisali *r. p.* slijedeći prirodnu težnju jezika za oblikovanjem ritmičkih formi, koje se javljaju u obliku sintaksičkih → **paralelizama** i harmonične uravnoteženosti svih elemenata izraza (E. A. Po, Šatobrijan, Bodler, Rembo, Mallarmé, Lotreamon, Novalis, Helderlin, Niče, Turgenjev, Kočić, Dučić).

Lit.: T. Zielinski, *Das Clauselgesetz in Ciceros Reden*, 1904; A. C. Clark, *The Cursus in Mediaeval and Vulgar Latin*, 1910; N. M. Paterson, *The Rhythm of Prose*, 1917; P. T. Baum, *The Other Harmony of Prose*, 1952; P. Guberina, *Zvuk i pokret u jeziku*, 1967; B. Tomaševski, »Ritam proze«, u *Poeitika ruskog formalizma*, 1970 (prev.). Z.L.

**RITMIČKE TENDENCIJE** — Verovatna pojava ili izostajanje ritmičkih fenomena na određenim mestima stiha. U ruskim dvosložnim (dvodelnim) metrima jako vreme (→ **iktus**, u → **troheju** na neparnim, u → **jambu** na parnim slogovima) pretežno se ostvaruje akcentima, ali ovi mogu i da izostanu (neostvareni iktusi). Neki iktusi privlače akcenat više, drugi manje. U srphrv. troheju usmene poezije neparni slogovi teže da privuku akcente, tako da u proseku oko 70% svih akcenata pada na te slogove. U jambu pisane poezije to je još izraženije na parnim slogovima. Još veću *r. t.* u troheju pokazuje raspored → **granica reči** ispred neparnih, a u jambu ispred parnih slo-

gova. Pomereni akcenti i granice reči izazivaju efekat → **prevarenog očekivanja**.

Lit.: → **Versifikacija**; → **ritam**.

Ž.R.

## RITMIČKI AKCENAT → Metrički akcenat

**RITMIČKI IMPULS** (gr. ῥυθμικός — koji se odnosi na → **ritam** i lat. *impulsus* — udarac, podsticaj) — 1. Po B. Tomaševskom, »opšti utisak« o ritmičkom toku, koji se stiče na osnovu percipiranja niza stihova nekog pesničkog dela a ispoljava u konkretnom ritmu pojedinih stihova; prosejni ritmički nacrt (»при-сунко«); »kategorija između ritma i metra« (*Русское стихосложение*, 65—66. 83). Taranovski tu kategoriju naziva »varijacije« u okviru → »**ritmičkih tendencija**« (*Ruski dvodelni ritmovi*, 45), a u najnovije vreme Kolmogorov — »oblik — ritam« (»образ — ритм«). — 2. Utisak o ritmičkoj prirodi pojedinih metara, odnosno, kako kaže autor termina *r. i.* O. Brik, »ritmička orijentacija kretanja« koja »postoji u svesti još pre bilo kakve njene materijalizacije«, opšta karakteristika određene vrste ritma (u jampskom impulsu »intenzitet« se kreće »rastući«, a u trohejskom — »padajući«), s tim što u ritmičkom kretanju nastaju raznovrsne »forme« (»Ритм и синтаксис«, 50—53). U tom smislu termin upotrebljava i Žirmunski (*Композиция лирических стихотворений*, 8; *Введение в метрику*, 67, 71). — 3. Ritmički zamah, podsticaj, koji bi odgovarao »dinamičkoj pripremi« odnosno »metričkom impulsu« Tinjanova. U tom smislu ponekad se upotrebljava termin i u srphrv. metriци (npr. R. Košutić, *O tonskoj metriци*, 205). — 4. Ponekad sinonim za → **ritmičke signale** (npr. kod Taranovskog, *Ruski dvodelni ritmovi*, 1—3). Ž.R.

**RITMIČKI SIGNALI** (gr. ῥυθμικός — koji se odnosi na → **ritam** i lat. *signum* — znak) — 1. Raznovrsni jezički fenomeni čije specifično ponavljanje organizuje ritam → **stiha**: slogovi, → **akcenti**, → **akcenatske celine**, → **kvantitet**, → **granice reči** (naročito → **cezura**, obično kao stalna granica), → **pauze**, sintaksičko-intonacioni fenomeni u stihu (→ **kadencia**, → **antikadencia**, → **polukadencia**) i → **strofi**, → **rima**, → **paralelizmi**. Dele se na primarne i sekundarne, što zavisi od njihove uloge u stihu određenog jezika. Kada uobičajena pravilnost nekih signala izostane, javlja se → **prevareno očekivanje**. Ponekad se kao sinonim za *r. s.* upotrebljava izraz → **ritmički impuls**. — 2. Jako vreme stiha (*temps marqué*, → **arza**, → **iktus**). Up. → **ritmički impuls**, 2; — 3. Do-

sledna izmena osnovne, uobičajene ritmičke varijacije u granicama mogućih varijacija (npr. redovno neostvarivanje iktusa koji je obično ostvarivan). Ž.R.

**RITORNEL** (ital. *ritornello* – refren) – 1. → **Refren**; – 2. → **Stornelo**.

**ROBINZONADA** – Književno delo u kome se, po ugledu na Defoovog *Robinsona Krusoa* (1719), prikazuje čovek pojedinac ili grupa ljudi u stanju izolacije od ljudskog društva (na pustom ostrvu ili u nekom sličnom ambijentu). Prve *r.* u toku 18. v. bile su direktno ugledanje na Defoovo delo, većinom moralizatorske po duhu. U Nemačkoj, gde su najviše cvetale, bilo ih je oko 70; najuspešijom se smatra *Die Insel Felsenburg (Ostrvo Felzenburg)* G. F. Šnabela, objavljeno 1731–43, koja je u nekom smislu i polu-religiozna utopija. Kod nas je poznata i *r.* – prerada Joahima Kampea, otužno-moralizatorska. Kasnije *r.* su bile ili zabavne ili naučno-fantastične, i nijedna nije postigla ni izbliza uspehi sličan Defoovom. U naše vreme poznata je pesimistička *r.* eng. pisca V. Goldinga *Lord of the Flies (Gospodar muva)*, 1954, o grupi dece koja, ostavljena na ostrvu, padaju u divljaštvo. U 19. v. bilo je i ekonomskih *r.*, tj. neki ekonomisti su se koristili Defoovom shemom da bi tobože prikazali u čistom vidu osnovne ekonomske kategorije, takve *r.* ismejao je Marks, navodeći protiv njih neoborivi argument da čovek uvek živi i deluje u organizovanom društvu, a ne u robinzonskim uslovima.

Lit.: C. Magnis, *Le robinsonade*, 1962; M. Mojašević, *Nemačka književnost doba prosvetiteljstva, klasične i romantizma*, 1968. D.P.

**ROD, KNJIŽEVNI** → **Književni rodovi i vrste**

**RODOLJUBIVA LIRIKA** – Lirika u kojoj dolazi do izražaja rodoljubivo osećanje, odnosno, osećanje pripadnosti određenoj nacionalnoj zajednici, zemlji, kraju. U svom osnovnom značenju rodoljubivo osećanje je pozitivna emocija, ali je moguća i njegova negativna usmerenost, koja se ogleda u nacionalističkom ili šovinističkom veličanju jedne zemlje ili nacije. U rodoljubivoj lirici često dolazi do izražaja i osećanje za socijalnu pravdu, za humane ideale jednakosti i bratstva među ljudima, za dostojanstvo čoveka, u kom slučaju se *r. l.* približava socijalnoj lirici (→ **socijalna pesma**). Veliki broj svetskih pesnika pisao je rodoljubive pesme, ili je rodoljubivo osećanje dolazilo do izražaja u nekim njihovim drugim

pesničkim oblicima. U našoj poeziji *r. l.* bila je naročito negovana u periodu buđenja nacionalne svesti u 19. veku, za vreme balkanskih ratova, prvog svetskog rata i NOB-e, a rodoljubive pesme pisali su, pored ostalih: J. Jovanović Zmaj, Đ. Jakšić, L. Kostić, F. Prešern, P. Preradović, A. Šantić, O. Župančić, V. Nazor i drugi. → **Vrste lirске poezije**.

Lit.: Д. Живковић, *Теорија књижевности*, 1970; В. Ђурић, *Лирика*, 1965; З. Гавриловић, *Антологија српског родољубивог песништва*, 1967; В. Јовић, *О родољубивом лирском надахнућу*, *Književna istorija*, 1973. M.Š.

**RODOSLOV** – Istoriografski žanr stare srpske književnosti, srodan → **letopisu**. Za razliku od ovog, koji se nastavlja na »skazanije« biblijske i opšte istorije, *r.* sadrži isključivo sažetu istoriju odn. genealogiju dinastije Nemanjića. Najstariji srpski *r.* nastao je između 1374. i 1377. u Bosni.

Lit.: Ђ. Сп. Радојичић, *Доба постанка и развоја старих српских родослова*, *Историски гласник* 2, 1948. D.B.

**ROKOKO** – (od fr. *rocaille* – ukras od školjaka i kamenčića omiljen u 18. v.). – Otmeni stil plemićke dekadencije u doba Luja XV (fr. kralja od 1715–1774), koji je preuzet iz likovnih umetnosti i nameštaja (stil Luja XV). Rokoko je predstavljao epigonsko opadanje visokog → **klasicizma** iz doba Luja XIV (1645–1715), a odlikovao se ljupkošću i gracioznošću, ali i površno-frivolnim prikazivanjem života. Književnost rokoko obuhvata anakreontiku i »laku« poeziju, koja slavi ljubav, uživanje i raskalašnosti (tzv. »galantni« roman i novelu, koji su prikazivali ljubavne doživljaje iz sveta aristokratije, pastoralu i frivolnu komediju). Pored beznačajnih mонден-skih predstavnika ovog stilskog pravca, rokoko pripadaju i neka velika i poznatija imena evropske književnosti: Volter (1694–1778), sa svojom anakreontikom i »lakom« poezijom (→ **madrigali**, → **romanse**, → **rondo**, → **epigrami**, gozbene i prigodne vesele pesme); Marivo (1688–1763), sa svojim ljubavno-psihološkim komedijama; opat Prevo (1697–1763), sa svojim čuvenim romanom *Manon Lesko* (1731); K. M. Viland (1733–1813), jedan od najznačajnijih nem. pisaca prosvetiteljskog perioda, koji je u mladim danima negovao komične rokoko → **epilije**, i drugi nemački pisci. Odjeci ovoga stila naći će se i kod ruskih pesnika s kraja 18. i s početka 19. v., među koje se po izvesnim svojim pesmama može ubrojiti i A. S. Puškin (1789–1837); u srp. poeziji tome stilu



pripadaju pesme jednog od ranijih pesnika 19. v., Jovana Pačića (1771–1849), a po izvesnim elementima i neki stihovi i pesme B. Radičevića (npr. *Bezimeni*).

Lit.: A. Anger, *Literarisches Rokoko*, 1962; Isti, *Deutsche Rokoko-Dichtung*, 1963. D.Ž.

**ROLLENGEDICHT, - LIED** — Nem. termin za lirsku pesmu u kojoj se u vidu monološkog iskaza izražavaju osećanja i misli određene ličnosti ili tipskog predstavnika jednog sloja ljudi (prosjak, pastir, putnik-lutalica, devojka, vojnik). Saživljenost pesničkog subjekta sa »ličnošću« koja izražava svoja osećanja i monološki oblik omogućuju potpuno ovaploćenje intimnog sveta ove »ličnosti«. U stvari, u *R.* se »pesnik« povlači, ustupajući mesto jednoj izmišljenoj ili zamišljenoj ličnosti, koja zapravo postaje »lirski subjekat i koja dobija »ulogu« pesnika (otuda i naziv za ovu pesmu). Na taj način *R.* se približava nekoj vrsti lirskog dramskog monologa. *R.* se javlja još u antičkoj lirici (pastirsko pesništvo), zatim u narodnoj i srednjovekovnoj poeziji, u → **Mimesang-u**, u romantizmu i u kasnijim pesničkim pravcima, kao i u savremenoj poeziji. *R.* su pisali: Gete, Brentano, Uland, Petefi (*Luda*), a u našoj književnosti P. Preradović (*Putnik*), B. Radičević (*Devojka na studencu*, *Jadna draga i Sretan pastir*), M. Crnjanski (*Vojnička pesma*) i drugi.

Lit.: W. Becker, *Die Rolliengedicht als Ausdrucksform der romant. Lyrik*, Diss. 1950. M.Š.

**ROMAN** (fr. *le roman*) — Velika prozna fiktionalna književna vrsta. Termin potječe iz Francuske gdje se od 12. st. tako nazivalo djelo na pučkom, narodnom jeziku (*lingua romana*) u opreci prema učenom jeziku (*lingua latina*); u 13. st. tako se naziva fiktionalna (izmišljena) pripovijest u prozi ili stihu, a tek krajem tog stoljeća ograničio se termin samo na prozu. U 17. st. pojam prelazi i u druge evr. književnosti, ali eng. terminologija za nj ima pojam *the novel* (prema tal. *novella* — »nešto novo«). Poljaci se služe svojim terminom *powieść* dok *romans* označuje samo ljubavnu pripovijest, a Rusi se kolebaju između *roman* i *novelna* (drugi se termin odnosi danas pretežno na manje oblike). — U toku svoje povijesti *r.* je pretrpio znatne strukturalne promjene, pa je danas teško dati sveobuhvatnu definiciju, te se moramo zadovoljiti opisom njegovih najčešćih osobina kao proznoga djela velikoga opsega (Forster: *r.* je pripovijest od preko 50.000 riječi) sa znatnim stupnjem beletrizacije zbilje (iznimka: doku-

mentarni *r.*). Poteškoće su kod određivanja *r.* u tome što je on nastao kao opreka već postojećem sustavu književnih vrsta, što on »nema kanona kao druge vrste: povijesno su djelotvorni samo pojedini uzorci *r.*, a ne kanon vrste kao takav«, pa »roman ne daje da se stabilizira nijedan od njegovih oblika« (Бахтин, *Энос u postati*). U vrijeme svog bujanja *r.* svojom pojavom djeluje i na pjesničke književne vrste, pa imamo i romaniziranu poemu i → **roman u stihu**. — Početke teorije *r.* imamo već u 16. st. kod Talijana Đirardija i Pinje i u 17. st. kod Francuza de Beržeraka i Boaloe. Ali tek opat Ije u »Essai sur l'origine des romans« (»Ogled o porijeklu romana«, 1670) ukazuje na značenje *r.* i znatno utječe na evrop. poetiku. Napose se razvija teorija *r.* u 18. st., prilozima samih autora *r.*: Fildinga, Vilanda, Rusoa, Getea. Najznačajniji je u to vrijeme teoretičar *r.* Blankenburg koji u »Versuch über den Roman« (»Ogled o romanu«, 1774) priznaje *r.* punovrijednom književnom vrstom. baštinikom → **epa**, s time što *r.* ne prikazuje čovjeka kao pripadnika određene zajednice i povijesno lice, već prije svega kao pojedinca. Na ovu se teoriju nastavlja Hegelovo shvaćanje *r.* — utjecajno do naših dana. Posebno su zaslužni za razvitak teorije *r.* i pisci evrop. → **realizma** i → **naturalizma** (Dikens, Balzak, Flober, Turgenjev, braća Gonkur, Zola), a također i kritičari ovih razdoblja (Bjelinski, O. Lüdviig i dr.). U to se vrijeme često ističe norma objektivnoga pripovijedanja (Špilhagen, *Beiträge zur Theorie und Technik des Romans — Prilozi teoriji i tehnici romana*, 1883) ili se *r.* shvaća kao mogućnost vjernoga reproduciranja zbilje (Zola, *Le roman expérimental — Eksperimentalni roman*, 1880). Već tada neki teoretičari smatraju da je s naturalizmom *r.* iscrpio svoje mogućnosti, ali se uskoro pojavljuju novi tipovi *r.* koji stvaraju potrebu novoga određenja pojma. Tako T. Man smatra za potrebno da brani *r.* kao punovrijednu modernu vrstu, a ova ponavljana obrana *r.* svjedoči o mnogim transformacijama ove vrste, kao posljedici njegove uvijek otvorene strukture. I u 20. st. mnogi romanopisci nastoje uvođenje novih oblika opravdati svojim teoretskim stavovima — od V. Vulf do Rob-Grijea. Međutim, i danas je još uvijek utjecajna Lukačeva teorija *r.*, koja govori o tri evrop. tipa: apstraktno-idealističkom, iluzionističkom *r.* i sintezi obaju tipova, ali ovaj teoretičar nije nikada pokazao dovoljno razumijevanja za moderne oblike *r.* Ovi su pak oblici skrenuli pažnju na pitanje o mjestu i funkciji → **pripovjedača u r.** (Kajzer, Štancel, But). —

U hrv. i srp. književnosti već su zarana prevedeni *r.*, pa već srv. književnost poznaje i sam termin *r.* («Rumanac trojski») ali se prvim izvornim *r.* u hrv. književnosti smatraju Zoranićeve *Planine* (1569) kao primjer »pastirskog *r.*« (→ **pastirska književnost**). U svim jugosl. književnostima dolazi do razvitka ove književne vrste, međutim, tek u 19. st., pa se tek tada počinje u književnoj kritici sustavnije raspravljati o *r.* (usp. polemiku o realističkom i naturalističkom romanu u Hrvata u 80-tim god. Kumičić, Ibler, Pasarić i dr.). — »Roman postade drugom polovinom prošlog vijeka glavni i dominantni oblik književni, pravi epos moderni, apsorbirajući u slobodu svog oblika sve literarne druge vrste« (Matoš, »Književna kriza«, 1912). U ovoj izrijeci sadržano je bitno za teorije *r.* koje opstoji i u naše vrijeme. Prema tim teorijama, *r.* je nastajao izvan *kanoniziranih u antikno vrijeme, renesansi i klasicizmu* sustava književnih rodova i vrsta, kao »slobodni oblik«, otvorena struktura koja se odupire svakoj dovršenosti, neprestano se mijenja i svojim postojanjem, napose od 18. st. dalje, utječe na mijene u genološkom sustavu. Već u svome nastajanju *r.* dopušta miješanje različitih stilova (usp. prozu i stih u *Planinama*) i jezika (standardnog i dijalekata, žargonizama, profesionalnih govora), a izvor mu je pučko pripovijedanje, koje dopušta miješanje ozbiljnoga sa smiješnim, zbiljskog s fantastičnim, povijesnoga s intimnim, epskoga s lirskim. *R.* je, prema Hegelu i njegovim sljedbenicima (Lukač), »građanski ep« ili »ep modernog vremena«, pa se *r.* vrlo često nastoji odrediti u odnosu prema zatvorenoj strukturi epa. Ako ep nastoji oblikovati totalitet svijeta s izrazitom povijesnom → **distancom**, onda *r.* postavlja u središte individualizirana čovjeka, prema kojemu se čitalac može odnositi kao prema suvremeniku. Nasuprot epu »roman se odriče izlaganja povijesnih činjenica i uzima ih samo s privatnim događajem koji je njegov sadržaj, ali na taj način razotkriva pred nama unutrašnju stranu, naličje tako da kažemo, povijesnih činjenica, uvodi nas u kabinet i spavaću sobu povijesnog lica, čini nas svjedočinu njegova kućnog života, njegovih obiteljskih tajni, pokazuje nam ga ne samo u paradnoj povijesnoj uniformi već i u kućnom haletku i kalpaku« (Белинский, *Разделение поэзии на роман и эпическое* — Dioba pjesništva na rodove i vrste, 1841). U načelu je u *r.*, nasuprot epu, jače istaknuta autorova ili pripovjedačeva osoba, pa je prema Geteu *r.* — »subjektivni ep«. → **Lik** ili → **karakter** u *r.*, premda je različito motiviran (→ **motivacija**),

redovno individualno reagira na izvanjsko zbivanje i često se sukobljuje sa strukturama (običajnim, društvenim, političkim, psihološkim) koje ga okružuju. Isprva pretežno vezan za zbivanja, karakter u *r.* postaje sve više nosilac unutrašnjih, psihičkih osobina što u novije vrijeme dovodi do defabularizacije (→ **fabula**) i do prenošenja težišta na oblikovanje psihičkih reakcija (svjesnih i nesvjesnih) karaktera na izvanjski svijet. *R.* je u prošlosti birao najčešće »pjesničku« građu iz života velikih ljubavnika, vitezova, plemića, razbojnika, umjetnika ili izvanredno nadarenih intelektualaca, ali od realizma ovamo, postavljani su zahtjevi za uvjerljivošću i vjerodostojnošću, pa je *r.* počeo skretati prema oblikovanju svakodnevnih životnih činjenica i smanjio je, često, stupanj beletrizacije zbiljskoga, sve do naglašene dokumentarnosti. — Mnogostrukost pojavnih oblika »*najsloženije i najamornije vrste*« (Muir) čini teškoće u sistematizaciji *r.* Prema autorovim namjerama i osnovnom tonalitetu možemo razlikovati sentimentalni (→ **sentimentalno**, → **sentimentalizam**), humoristički (→ **humor**), → **satirički**, didaktični (→ **didaktična književnost**), tendenciozni (→ **tendenciozna književnost**) *r.*, → *r. ideja* i dr. Kako u svojoj otvorenosti *r.* često integrira ili nastaje na temelju različitih predliterarnih oblika pismenosti, možemo razlikovati → **epistolarni r.**, *r.* — dnevnik (→ **dnevnik**), *r.* — kroniku (→ **hronika**), → **biografski r.**, memoarski (→ **memoari**), putopisni *r.* (→ **putopisna književnost**), esejistički (→ **esej**) i dr. Često karakteriziramo *r.* prema osnovnoj temi s time da se često radi zaista i o posebnim tipovima strukture *r.*, kao npr. → **pustolovnog r.**, → **viteškog r.**, → *r. o umjetnicima*, → **detektivskog r.**, → **društvenog r.**, **povijesnog r.** (→ **istorijski r.**), → **seoskog**, → **psihološkog**, obiteljskog (→ **porodični r.**), → **vesterna**, znanstveno-fantastičnog *r.* (→ **naučno-fantastična književnost**) i dr. Prema rangu u hijerarhiji vrijednosti i odnosu publike prema *r.* često određujemo kao posebne vrste: → **triler**, trivijalni *r.*, zabavni *r.* (→ **zabavna književnost**), dječji (→ **književnost za djecu**) i omladinski *r.* (→ **omladinska književnost**). Neki su rus. teoretičari (Šklovski, Tomaševski) pokušali klasificirati *r.* prema tipovima fabule, pa su poznavali *stepenastu, prstenastu i paralelnu* izgradnju, ali i *r. tajni, r. s prepoznavanjima, r. bez motivacije* i dr. U novije vrijeme nastoji se odrediti tipologija *r.* prema → **tački gledišta** pripovjedača. Takvu je tipologiju izveo iz prijašnjih radova i sistematizirao Markjevič. Prvi tip čine *r.* s autorskim pripovjedačem koji ne pripada predočenoj zbi-

lji: a) »sveznajućim« pripovjedačem, b) pripovjedačem s prividno ograničenim poznavanjem predložene zbilje, c) pripovjedačem koji interpretira zbilju, d) pripovjedačem kao neutralnim promatračem, e) pripovjedačem koji »ulazi« u svijest nekoliko likova, f) pripovjedačem koji »ulazi« u svijest jednoga lika. Drugu grupu čine *r.* s pripovjedačem kao fiktivnim autorskim subjektom (npr. pripovjedač u *Der Erwählte* – *Odabranik*, T. Mana), a dalje se dijele kao oni u I. grupi. Treću grupu čine *r.* s fiktivnim pripovjedačem koji pripada predloženoj zbilji: a) pripovjedačem koji retrospektivno pripovijeda (oblici dnevnika, pisma, monološkog izričaja), b) s pripovjedačem kao subjektom → **unutrašnjeg monologa**. Četvrtoj grupi pripadaju *r.* s pripovjedačem koji prividno pripada predloženoj svijetu (fiktivni pripovjedač), ali zapravo ima »sveznanje« autorskoga (npr. *Бесы* – *Demoni* Dostojevskog). – Njem. su teoretičari (Peč, Kajzer) podijelili roman na *r.* zbivanja (*Geschehnissroman*), *r.* likova (*Figurenroman*), *r.* prostora (*Raumroman*), *r.* vremena (*Zeitroman*, zapravo – društveni *r.*). Ova je podjela povijesno utemeljena i vodi računa o kompozicijskim osobinama *r.*, ali je valja nadopuniti kada se radi o novijem razvitku *r.* – Premda neki začetke *r.* vide u nekim starogr. i rim. književnim oblicima (→ **mim**, rana memoarska književnost, sokratički → **dijalozi**, rim, satira, → **simpozion**, → **menipska satira** i dr.), ipak se obično smatra da se *r.* konstituirao u helenском ljubavnom *r.* (*Erotikón*, Longo, *Dafnis i Hloja*, Heliodor i dr.) i rimskim *r.* (parodističnom prema epu *Odiseja*, Petronijevu *Satiriconu*, Apulejevim *Metamorphosibus*) Kao pripovjedačka proza zasnovana na zbivanju, a ovaj su tip *r.* potvrdile srv. i renesansne pučke knjige, a zatim i prvi novovjekli *r.* u evrp. književnostima – Rableov *Gargantua et Pantagruel* (1532–1562) – a utjecao je i na *r.* u vrijeme → **baroka**, kada je obrazložen i teoretski. Povezuje, često raznolike, → **epizode** takva *r.* **zbivanja**, fabula koja se obično sastoji u prevladavanju zapreka koje stoje na putu prema cilju što ga želi doseći agens *r.* U → **retardacijama** sudjeluju kontraagensi koji sprečavaju npr. ponovno sastajanje dvoje ljubavnika. Na toj se osnovi gradi i srv. viteški *r.* (koji nastaje često proznom obradom, pučkom asimilacijom epa), a također i povijesni *r.* 18. i 19. st. (V. Skot, Puškin, *Kapetanova kći*, Šenoa, Sjenković), u kojima funkciju retardacija preuzimaju opisi povijesnih zbivanja. Složenije fabule *r.* **zbivanja** poznaju i detektivski (kriminalni) *r.*, u kojima detektiv stoji pred zapre-

kama na putu prema pronalazenju ubojice (Konan-Dojlovi *r.* o Šerloku Holmsu). U 20. st. *r.* **zbivanja** se, uglavnom, trivijalizirao (Zagorka, J. Matko), ali se neki tipovi detektivskog *r.* još uvijek cijene (Simenon, Agata Kristi). Na zbivanju se često zasniva i suvremeni znanstveno-fantastični *r.* – Već u Rableovu *r.* imamo razvijeno oblikovanje ljudskih likova, ali tek sužavanjem zbivanja i njegovom podređivanju liku ili karakteru, kao što se to desilo u Servantesovu *Don Quijoteu* (1605 – 1615), parodističkom u odnosu na viteški *r.*, nastaje *r.* **lika ili karaktera**. Oblikovanje psihološki značajnog → **karaktera** u središtu je strukture, pa opisi prirode, sredine (fr. *Milieu*, *milje*) i karakterološki → **paralelizmi** (Don Kihot – Sančo Pansa) služe njegovu oblikovanju. Ovo je dominantan tip romana druge polovine 18. i 19. st., a iz njega se daju izvesti i moderniji tipovi. Takve *r.* razvija eng. književnost 18. st. (Richardson, Filding, Goldsmit), a zatim se javljaju i u Njemačkoj gdje se podvratama ovoga tipa smatraju *r.* o odgoju (*obrazovni r.*) ili o razvitku karaktera (njem. *Entwicklungsroman*), kakve poznajemo kod Vilanda (*Agathon*) ili Getea (*Wilhelm Meister*), a u Engleskoj kod Dikensa (*Oliver Twist*, *David Copperfield*). Ovaj tip *r.* u 19. st. sve više razvija socijalno-psihološke motivacije postupaka temeljnih karaktera, pa prema tome i opise sredina iz kojih likovi potječu ili u njima djeluju. Već kod Balzaka primjećuje se težnja da se u nizu *r.* kojima je karakter temelj obuhvati totalitet jednoga društva, pa se takvi *r.* cikliziraju (→ **ciklus r.**). Rus. je varijanta *r.* karaktera – *r.* o »suvišnom čovjeku« (Ljermontov, Turgenjev, Gončarov), a ona je poznata i u hrv. književnosti (Đalski, Kozarac, Leskovar). – Načelo oblikovanja karaktera često se spaja s prostornim načelom u kompoziciji *r.* **R. prostora**, kao struktura u kojoj se lik kreće kroz prostor i različite sredine, a omogućuje piscu da predочи društvo ili njegove slojeve u sinhronom presjeku, genetski se vezuje za → **pikarski r.**, ali je prostorno načelo u funkciji socijalne karakterizacije primjenjivano i u eng. *r.* 18. st. (Filding, *Tom Jones*), u Balzakovim *r.* iz ciklusa *Comédie humaine* (*Ljudska komedija*) i kod Stendala (*Le Rouge et le Noir* – *Crveno i crno*), posebno pak načela pikarskog *r.* dolaze do izražaja u Gogolja (*Мертвые души* – *Mrtve duše*), gdje premještanjem agensa u prostoru dobivamo totalitet rus. društva. U srp. književnosti prostorno je načelo karakteristično za »bidermajerski« (D. Živković) *r.* J. Ignjatovića, a pikarska je tradicija, preko Gogolja, doprla i do

rus. sovj. satiričarâ Iljfa i Petrova. — Već je za r. karaktera značajno vremensko načelo u oblikovanju karaktera (čitalac prati »junaka« u vremenu koje protiče, često od mladosti prema zrelosti). Umnožavanjem takve kompozicije u sinkroniji dobivamo *obiteljske r.*, u kojima se raznovrsnost likova motivira time što su oni članovi jedne obitelji. U 19. st. tendira takav r. prema dijakroničnom nizanju članova obitelji, pa se r. cikliziraju također i na tom temelju (Zola, *Les Rougon-Macquart*), novele se cikliziraju u r. (Saltikov-Ščedrin, *Госнога Голубяевъ*), a među prave *genealoške r. vremena*, u kojima povijesno vrijeme postaje bitnim elementom strukture, spadaju i romani 20. st. — Buddenbrooks T. Mana, Golsvordijeva *Forsyte Saga* i *Дело Артамоновых* M. Gorkoga. U srp. književnosti na srodnim je načelima izgrađen Čosićev r. *Koreni*. Poseban je slučaj r. *vremena kada kompozicijske temelje* predstavlja određeni prostor koji povezuje novele što se zbivaju u različito povijesno vrijeme (Andrić, *Na Drini ćuprija*). Načela vremena i prostora, još uvijek u vezi s tradicijom obiteljskog r., došla su do izražaja u golemom Tolstojevom r. *Воина и мир (Rat i mir)*, koji se zbiva u različito povijesno vrijeme i premješta likove kroz različite prostore, pa ga i nazivamo r. *vremena i prostora*, premda će rus. terminologija usvojiti naziv *роман — эпопея*, a fr. → **roman — rijeka** (*roman fleuve*). Taj je tip i kasnije produktivan u fr. književnosti (Rolan, *Jean Christophe*, Marten di Gar, *Les Thibaults*) i rus. knjiž. (Шолохов, *Тихий Дон*; А. Толстой, *Хождение по мукам*), a za taj se tip vezuje i Čopićev *Prolom* i Čosićeve *Deobe*, dok ga razvijaju dijelom i Krležine *Zastave*. — Iz r. karaktera razvija se već u r. Dostojevskog *Преступление и наказание (Злочин и казна)*, s obilnom unutrašnjom monologizacijom Raskolnikovljeva karaktera, temeljno načelo na kojemu će počivati moderni *monološko-asocijativni* tip r. koji se gradi na oblikovanju samoga procesa unutar ljudske svijesti. Ekstremne, pa zato paradigmatičke, oblike takvoga tipa stvorili su u 20. st. Džojz (*Ulysses*), koji je još jednom potvrdio kako novi oblici r. nastaju često na temelju preosmišljanja ili parodiranja starih epova (ovdje: *Odiseja*) ili r., a također i Virdžinija Vulf. Takvi su r. dobili ime → **r. toka svijesti**, a svojim postupcima oplodili su i druge vrste r. Drugu je varijantu monološko-asocijativnog r. stvorio Prust u ciklusu *A la recherche du temps perdu (U traganju za izgubljenim vremenom)*, s pripovjedačem koji niže asocijacije i sjećanja iz protekloga života; a blizak je toj varijanti, prem-

da polemičan prema Prustu, i Krležin *Povratak Filipa Latinovića*. Monološka asocijativna načela trajne su osobine modernog r., pa tako i u jugosl. književnostima (Desnica, *Proljeća Ivana Galeba*, Šegedinovi, Davidčovi, Čosićevi r., r. Mihajla Lalića i dr.). Monološko-asocijativno načelo često se isprepleće u modernom r. s izvan kompozicijskih temelja (izvanfabularnim svakako) interpoliranim izričajima pojedinih likova. Kada takvi izričaji počinju dominirati strukturom djela, možemo govoriti o r. *izričaja* ili esejističkom r. (fr. *roman-essai*). Preteča je takvog r. Dostojevski u *Братья Карамазовы*, razvija ga u njem. književnosti T. Man (*Zauberberg — Čarobni brijeđ*, *Doktor Faustus*), a u nas je poznat i iz Krležina r. *Na rubu pameti*. »Živom obliku eseja« približili su r. i fr. egzistencijalisti (→ **egzistencijalizam**) Sartr i Kami. U modernom r. često se *napuštaju motivacije postupaka* i zbivanja, a i obične kategorije prostora i vremena gube svoju nekadašnju vrijednost, pa stječemo dojam o alogičnosti svijeta u kojemu je pojedinac nemoćan. Takve je r., koji se također vezuju još uvijek za r. karaktera, uveo u svjetsku književnost Kafka (*Der Prozess*, *Das Schloss — Dvorac*). Za moderni r. karakterističan je također postupak → **simultanizma**, → **montaže** stilski različitih i prividno nepovezanih dijelova, a također i isprepletanja različitih tipova pripovjedača (Žid. *Les Faux-monnayeurs — Krivotvoritelji*, Leonov, *Bop-Lopov*) ili stilova (uzvišeno-poetični sa satiričkim, starozavjetna legenda i fantastika u suodnosu sa suvremenom zbiljom u r. M. Bulgakova, *Majstor i Margarita*). U novije vrijeme svjedoci smo mnogih prijedloga za izgrađnju → **novog romana** ili → **antiromana** koji pretežno dolaze iz fr. književnosti, a odbacuju fabulu, karakter i pripovijedanje kao konstitutivne elemente, pa u tim pokušajima određeno (često omeđeno) zbivanje postaje samo povodom za intelektualnu konstrukciju ili istraživanje pojedinih struktura (N. Sarot, Bitor, Rob-Grije i dr.). Pojava tih oblika uvijek iznova navodi pojedine teoretičare da govore o krizi r., koju nekada pripisuju već nestajanju tradicionalnog pripovjedača (Kajzer), ali suvremeni književni razvitak dokazuje zapravo stalnu promjenljivost ove književne vrste, koja uvijek iznova izmiče definicijama, i neiscrpne mogućnosti mijenjanja njezinih struktura, pa tako i istraživanja još nepoznatih područja čovjekova života, njegovih suodnosa sa svijetom drugih ljudi i predmeta.

Lit.: P. Lubbock, *The Craft of Fiction*, 1901; B. Шкловский, *О теории прозы*, 1925; A. Thibaudet,

*Le Liseur des Romans*, 1925; E. M. Forster, *Aspects of the Novel*, 1927; E. Muir, *The Structure of the Novel*, 1928; J. W. Beach, *The 20-th Century novel*, 1932; H. James, *The Art of the Novel*, 1934; R. Petsch, *Wesen und Formen der Erzählkunst*, 1934; W. Kayser, *Die Entstehung und Krise des modernen Romans*, 1954; F. Stanzel, *Die typischen Erzählsituationen im Roman*, 1955; A. Tibode, *Razmišljanja o romanu*, 1956 (prev.); W. Kayser, »Tko pripovijeda roman?«, *Umj. riječi*, 1957; Đ. Lukač, *Istorijski roman*, 1958 (prev.); W. C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, 1961; L. Edel, *Psihološki roman*, 1962 (prev.); A. Kettl, *Engleski roman*, 1962; H. Markiewicz, *Glównie problemy wiedzy o literaturze*, 1965; G. Peleš, *Poetika suvremenog jugoslovenskog romana*, 1966; В. Шкловский, *Поэтика о прозе*, I–II, 1966; R. M. Alberes, *Istorija modernog romana*, 1967 (prev.); L. Goldman, *Za sociologiju romana*, 1967; M. Bahtin, *Problemi poetike Dostojevskog*, 1967 (prev.); *Teorija romana*, 1968; E. Auerbah, *Mimesis*, 1968 (prev.); V. Šklovski, *Uskrsnuće riječi*, 1969 (prev.); *Uvod u književnost* (Z. Škreb, F. Petrež), 1969; M. Бахтин, »Ерос и роман«, *Вопросы литературы*, 1970. A.F.

## ROMAN, BRETONSKI → Bretonski ciklus

**ROMAN IDEJA** — Roman u kojem su → **karakter** zamišljeni prevashodno kao nosioci određenih pogleda na svet, a → **kompozicija** kao kontrastiranje njihovih intelektualnih stavova. U širem smislu osobenosti *r. i.* pokazuju i romani u kojima dominira esejistički pristup — stvaralaštvo T. L. Pikoka i H. Dž. Velsa, a naročito Manov *Čarobni breg*; u užem smislu *r. i.* je povezan za *Zidovim Kovačima lažnog novca* (1925) i Hakslijevim *Kontrapunktom života* (1928). Žid polazi od uverenja da pojam »istine« treba zameniti prosvetljenijim pojmom »ideje«: »Odbacimo reč Istina koja bi nas mogla navesti da suviše olako poverujemo da je despotizam izvesnih ideja legitiman. Umesto Istine, kažimo Ideje. I nazovimo Idejom svaki odnos koji opažamo; ako hoćete, metaforički, prelamanje nekog stvarnog odnosa u čovekovoj svesti. Broj Ideja je beskonačan, kao i broj takvih odnosa, ili bezmalo toliki« (*Journal* 1889–1939, 1948, str. 91). Ovakva zamisao je u stvari izraz piščevog osećanja vlastite unutrašnje intelektualne polarizacije: »Uvek vidim«, kaže Žid, »gotovo istovremeno dve strane svake ideje, i emocija se uvek polarizuje u meni« (isto, str. 20–21), a u sličnom smislu govori i Haksli opisujući autobiografski lik F. Kvorlza kao »amebu«, kao »neko more duhovne protoplazme koja se može razlupati u svim pravcima« (*Kontrapunkt života*, 1940, str. 261) i naglašavajući sposobnost Kvorlzove ličnosti »da se prilagodi svim oblicima — a da ipak ne primi nijedan stalan oblik« (isto, str.

262). Put za izražavanje ovakvog doživljaja sebe i sveta Žid i Haksli su videli u muzikalizaciji romana; tako Žid ističe razliku takve strukturalne zamisli od → **romana s tezom**: »Dosada su nam pružali, umesto romana ideja samo grozne romane s tezom... ideje me, priznajem, zanimaju više nego ljudi; zanimaju me iznad svega. One žive, one se bore, umiru kao ljudi. Prirodno, može da se kaže da ih mi upoznajemo samo kroz ljude, kao što vetar poznajemo samo po trski koju savija; ali je ipak vetar važniji od trske... Ono što bih ja hteo da napravim... to je nešto što bi bilo nalik na *umetnost fuge*. I ne vidim zašto ono što je bilo moguće u muzici ne bi bilo moguće u književnosti« (*Kovači lažnog novca*, 1952, /prev./, str. 139). I Haksli govori o »muzikalizaciji romana... na širokoj osnovi, u konstrukciji«, koju romansijer može postići »udvostručujući situacije i karaktere«, pomoću »paralelnih kontrapunktskih zapleta« ili opisanjem iste pojave u njenim »različitim vidovima — emocionalnim, naučnim, ekonomskim, religioznim, metafizičkim« (*Kontrapunkt života*, prev., 402–3). Pored ovih načina, Haksli i Žid izražavaju svoj doživljaj slojevite stvarnosti i pomoću lika romansijera, koji je i lice u romanu i pisac koji vodi dnevnik o romanu koji piše; no ovo ne mora biti obeležje *r. i.* u širem smislu, tj. svih onih romana u kojima je esejistička obrada toliko naglašena da postaje načelo karakterizacije i kompozicije. Pozitivne kritičke ocene obično ističu → **polifoničnost** i metafizički smisao *r. i.* (npr. P. Jouguelet, *Aldous Huxley*, 1948, str. 62); među negativnim sudovima karakteristična je Forsterova zamerka upućena Židu što »pokazuje suviše mnogo interesovanja za sopstveni metod«, napušta »stvaranje lika i priziva nas da mu pomognemo u analizi njegovog sopstvenog uma« (*Židovi romani*, *Izraz*, 1965, 9, str. 315). *R. i.* je karakterističan izraz intelektualnih protivrečja vremena u kojem nastaje, kao i šire duhovne i ljudske utemeljenosti suprotnih načina shvatanja sveta.

Lit.: P. Jouguelet, *Aldous Huxley*, 1948; O. Bihalji-Merin, »Predgovor« Manovom *Čarobnom bregu*, 1956; S. Koljević, »Andre Žid i Oldos Haksli«, *Delo*, 1960, 1; isti, »Nedosljednost kao moralni imperativ — smisao strukture Hakslijevog »romana ideja«, *Trjumsf inteligencije*, 1963; J. Greshoff, »La Structure des *Faux-monnayeurs*«, *Neophilologus*, 1963, Juli; R. M. Albères, *Métamorphoses du roman*, 1966. S.K.

## ROMAN LIKOVA → Roman

**ROMAN O AMADISU** — Čuveni šp. → **viteški roman**, čija je prva verzija (nije utvr-

đeno da li je bila na port. ili fr.) nastala početkom 14. v., ali koji će tek dva veka kasnije (1508) u preradi G. de Montalve kao *Amadis de Gaule* (Amadis od Galije, Galski), osvojiti čitavu Evropu. Prateći život, ljubav i herojske podvige viteza Amadisa, ovaj roman je verno odražavao viteške ideale toga doba i, kao takav, postao uzor podražavan u bezbroj viteških romana, poema i dramskih komada ne samo u Španiji već i u Francuskoj, Italiji, Nemačkoj. Up. i → **Aleksandrida**.

Lit.: H. Weddige, *Die Historien vom Amadis*, 1975, → **roman**, → **viteški roman**. J.C.

### ROMAN O DRŽAVI → Utopijski roman

**ROMAN O OBRAZOVANJU** (nem. *Bildungsroman*) – Vrsta → **romana o vaspitanju** u kome se duhovni razvoj junaka prikazuje putem učenja i životnog iskustva i prati od detinjstva do doba kad njegova ličnost dostigne određeno obrazovanje i osposobi se da ispunjava moralne zahteve prema sebi i društvu. *R. o o.* može da ima i neke zajedničke crte i sa → **pedagoškim romanom**, koji na kakvom praktičnom primeru razvija određenu pedagošku teoriju. Od ideala jednog doba i piščevog odnosa prema njima zavisi ideal čoveka u pojedinom *r. o o.* Pretečom takvog romana smatra se Ksenofonovo *Obrazovanje Kira* (→ **antički roman**), ali se kao razvijena vrsta pojavljuje docnije, spojena sa → **pustolovnim romanom**, da bi ostala lišena čisto spoljašnjeg zbivanja. Začetkom se smatra Grimelshauzen sa romanom *Simplicissimus*, 1669, u kome je opisan put i razvitak junaka od seljačeta do svetskog čoveka koji saznaje taštinu sveta. Viland 1766. piše *Die Geschichte des Agathon* (*Istorija Agatonova*) prikazujući na helenskom tlu junakov put od zanesenog mladića do duhovno samostalne i harmonične ličnosti. Kada je glavni junak, kao kod Getea, umetnik, reč je o → **romanu o umetnicima** kao posebnom tipu *r. o o.*: *Godine učenja Wilhelma Majstera* (1795–96) i *Godine putovanja Vilhelma Majstera* (1821–29). Cilj obrazovanja koje počiva na samosavlđivanju Gete vidi u radu, odricanju i humanosti. Geteov roman znatno je uticao na kasnije pisce, naročito na G. Kelera sa romanom *Zeleni Hajnrih* (1885), u kome junak u svom formiranju teži ljudskom i istinitom, svestan da pripada društvu; A. Štifter sa romanom *Pozno leto* (*Der Nachsommer*, 1857), gde etos mere i discipline izgrađuje harmoničnu ličnost; kasnije H. Hese u romanu *Peter Kamenzid* (1904) ukazuje na blagotvoran vaspitni uticaj prirode. U novije vreme *r. o o.*

često počiva i na izvesnim ironičnim ili tragičkim pretpostavkama o intelektualnom sazevanju glavnog junaka, te tako gubi pedagošku poentu i obeležja klasičnog romana o vaspitanju. Obrazovanje kao put ka svesti o vlastitijoj umetničkoj misiji predstavlja, npr., vid egzistencijalnog otuđenja Džojsovog Stivena Dedalusa (*Portret umetnika*), a u Manovom *Čarobnom bregu* junak se obrazuje na tragičkim protivrečijima evropske kulture. U hrv. književnosti elementi *r. o o.* mogu se naći u Kovačičevom romanu *U registraturi* (1888), u romanu K. Š. Đalskog *Radmilović* (1894). V. i → **roman o vaspitanju**, → **pedagoški roman**.

Lit.: H. H. Borchardt, *Der Deutsche Bildungsroman*, 1941; A. Schötz, *Gehalt und Form des Bildungsroman im 20. Jahrhundert*, 1950; F. Martini, *Der Bildungsroman*, 1961; H. Germer, *The German Novel of Education*, 1968; L. Köln, *Entwicklungs- und Bildungsroman*, 1969; F. Jost, *La tradition du Bildungsroman*, 1969; M. Swales, *The German Bildungsroman*, 1977; → **roman**. M.Đ.

### ROMAN O PROBISVETIMA → Pikarski roman

**ROMAN O RAZBOJNICIMA** (nem. *Räuberroman*) – Vrsta zabavnog romana u kome je junak obično plemenit razbojnik koji se odmetnuo od zakona i bori se protiv vlastodržaca za pravdu, branići potlačene i štiteći sirotinju. Život razbojnika bio je predmet književne obrade već u srednjem veku, zatim u Apulejevim *Metamorfozama* (up. → **antički roman**), zatim poznata bajka »Ali-Baba i 40 razbojnika« iz 1001. noći, kao i kin. *r. o r.* iz 12. v. koji je zabeležio Ši-Naj-An. U Engleskoj je odmetnik Robin Hud, koji je pljačkao bogate i davao sirotinji – junak mnogih dela narodne i umetničke književnosti. U Nemačkoj je, pod uticajem Šilerove drame *Die Räuber*, 1781 (*Razbojnici*) i romana *Der Verbrecher aus verlorener Ehre*, 1786 (*Zločinac zbog izgubljene časti*), krajem 18. v. cvetao ovaj pripovedni žanr: H. Čoke idealizuje razbojnika u romanu *Abellino*, 1795, a H. Vulpius u romanu *Rinaldo Rinaldini*, 1797, daje klasični tip *r. o r.* Umetnički nivo dostiže H. Klajst u noveli *Michael Kohlhaas*, 1810. U srp. književnosti primer *r. o r.* je *Gorski car*, 1897, Svetolika Rankovića.

Lit.: H. Greiner, *Die Entstehung der modernen Unterhaltungsliteratur*, 1964; → **roman**. M.Đ.

**ROMAN O UMETNICIMA** – Vrsta *obrazovnog romana* (→ **roman o obrazovanju**), u kome je glavni junak *umetnik* (književnik, slikar, muzičar i sl.). Počev od Geteovog *Vil-*

*helma Majstera* (1796, 1829), pa preko Keleurovog *Zelenog Hajnriha* (1885), sve do *Žana Kristofa* (1904–1912) R. Rolana, u ovom tipu romana se postavljaju bitna pitanja odnosa umetnosti prema životu i umetnika prema svetu. U nekim *r. o u.* kao što je *Doktor Faustus* (1947) T. Mana problem se proširuje tematikom o samoj umetnosti, te tako ovaj tip romana obuhvata široku skaldu pitanja: od društvene situacije i socijalnog položaja umetnika do psihologije stvaranja i suštine pojedine umetnosti. *R. o u.* pisali su mnogi pisci epohe → **romantizma**: Vakenroder, Tik, F. Šlegel (*Lucinda*), Novalis (*Hajnrih fon Ofterdingen*), E. T. A. Hofman, kao i → **realizma**: Merike, G. Keler, Hauptman i dr., a tu su tematiku obrađivali i pisci 20. v.: R. Rolan, H. Hese, Vaserman, Verfel. Kod nas je V. Novak započeo ovaj žanr svojim romanom *Dva svijeta* (1901, o muzičaru), a doveo ga je do moderne polifoničnosti M. Krleža u romanu *Povratak Filipa Latinovića* (1932, o slikaru). D.Ž.

**ROMAN O VASPITANJU** — Roman koji prikazuje tok i način vaspitanja glavnog junaka predstavljajući u etičkom rasvetljenju formiranje njegove ličnosti. Slikajući urodene osobine junaka, uticaj sredine, društvenih shvatanja i institucija na njegovo sazrevanje, njegov duhovni i društveni razvoj, formiranje njegovog karaktera, *r. o v.* — pored svojih umetničkih crta — obično i sam dobija određen vaspitni smisao i vrednost. → **Roman o obrazovanju** i → **pedagoški roman** su osnovne vrste *r. o v.*, ali *r. o v.* ne mora opisivati obrazovanje u užem smislu reči, niti pak počivati na pretpostavkama određene pedagoške teorije. Pretečom *r. o v.* smatra se Ksenofonovo *Obrazovanje Kira* (→ **antički roman**). *R. o v.* možemo smatrati i Defoovog *Robinsona Krusa* (1719), kako zbog njegovog pedagoškog okvira, tako i zbog piščeve etičke usredsređenosti na odnos karaktera i sredine, što je omogućilo da ovo delo postane klasično vaspitno štivo. Najznačajniji eng. *r. o v.* je Fildingov *Tom Džons* (1749), u kome su određene pedagoške i filozofske teorije i esejistički naznačene, i bogato utkane u širu sliku životnog puta glavnog junaka. Među brojnim eng. romanima 19. v. koji se usredsređuju na temu vaspitnog dejstva raznovrsnih činilaca na formiranje ličnosti glavnog junaka — te tako imaju u širem smislu obeležja *r. o v.* — posebno se ističu Dikensova dela kao što su *Oliver Twist* (1837–8), *David Koperfild* (1849–50), *Velika očekivanja* (1860–61) i dr. Kla-

sičan primer *r. o v.* je Rusoov *Emil* (1762), Pestalocijev *Linhard* i *Gertruda* (1781/89) i drugi. U našoj književnosti izrazit primer *r. o v.* je Vidakovićev *Ljubomir u Jelisijumu* (1814–23), a elemente *r. o v.* u širem smislu nalazimo i u delima A. Kovačića (*U registraturi*, 1888), K. Š. Đalskog (*Radmilović*, 1894). V. i → **pedagoški roman**, → **roman o obrazovanju**.  
Lit.: → **roman**. S.K.

## ROMAN PROSTORA → Roman

**ROMAN REKA** (fr. *roman fleuve*) — 1. → **Ciklus romana** koji se odlikuje širinom svog tematskog zahvata. *R. r.* se javlja početkom 20. v. da »doskoči nedostatku suštine, gustine i raznolikosti« romana prethodne epohe (M. Prevo, P. Burže), da »romanu nametne jednu kuru balzacizma« (Tibode). Rolanov *Žan Kristof* (1904–12) i Prustovo *U traganju za izgubljenim vremenom* (1913–27) imaju izvesna obeležja *r. r.*; to su, međutim, biografije pisane »po meri jedne ličnosti. Izrazitiji primeri *r. r.* su neki → **porodični romani**: Manovi *Budenbrokovi* (1901), Golsvordijeva *Saga o Forsajtima* (1906–28), *Porodica Tibo* (1922–40) R. M. di Gara, *Hronika porodice Paskije* (1933–1944) Ž. Dijamela. Obuhvatajući veći broj likova iz različitih generacija ovi romani, kao velike epske reke, nose sadržine dugih i širokih istorijskih kretanja i društvenih pomeranja. Treći oblik *r. r.* Tibode vidi u romanu Žila Romena *Les Hommes de bonne volonté* (*Ljudi dobre volje*), 1932–47, u kojem se vizija sveta ispoljava kao kolektivni duh jedne ljudske zajednice, u kojoj različite lične sudbine nisu vezane nikakvim određenim odnosima, ali se uključuju u zajednički okvir humanističkih nazora i ideala. Ovakvim tipom *r. r.* mogla bi se smatrati i Dos Pasosova trilogija *U.S.A.* (1930–36). U našoj književnosti izrazita obeležja *r. r.* ima Andrićev roman *Na Drini ćuprija*, kao i Krležine *Zastave*. *R. r.* pruža široku fresku jednog društva sa svim protivrečnostima i sukobima individualnog i kolektivnog, istorijskog i sudbinskog, a njegova kompozicija i struktura takođe oličavaju njegovu veliku epsku širinu i trajanje. Stoga se *r. r.* često kontrastira s tzv. »romanom-zbirom« (fr. *roman somme*): npr. A. Moroa, govoreći o jedinstvu intelektualne arhitektonike Hakslijevog *Kontrapunkta*, živo ističe da on nije po svojoj strukturi i kompoziciji *r. r.* nego »roman-zbir«.

Lit.: H. Gmelin, *Der französische Zyklusroman der Gegenwart*, 1950; → **roman**. N.Ko—S.K.

**ROMAN S KLJUČEM** (fr. *roman à clef*) — Delo u kom se pod drugim imenom govori o ličnostima iz stvarnog života i događajima vezanim za njih, a radnja se obično dešava u nekom drugom periodu ili nekoj dalekoj stranoj zemlji (→ **alegoreza**). Takvo delo obično sadrži dovoljno → **aluzija** na određenu stvarnost, pomoću kojih dobro obavješten čitalac može identifikovati u likovima i radnji poznate ljude i događaje (Dante. *Božansvenu komediju*). Neka od ovih dela dobila su »ključ« tek kasnije, kao npr. La Brijerovi *Karakter*. Ovaj žanr razvio se u doba → **renesanse**, naročito u 17. v. u Francuskoj, i otada cveta u evropskim književnostima. Mnoga dela renesansne i barokne književnosti (naročito alegorijski, → **pastirski**, → **herojsko-galantni** i → **avanturistički romani**) istovremeno su *r. s. k.* koji govore o ljubavnim i drugim podvizima dobro poznatih ličnosti ili o nekim društvenim i političkim događajima. Roman takvog tipa, *Diana Đ. Loredana*, preveden je s ital, na naš jezik 1750. U njemu se, uprkos krajnje fantastičnom zapletu i situacijama, popularišu makijavelističke ideje, a u likovima s anagramskim imenima (→ **anagram**) lako je bilo, kako kaže Kolendić, prepoznati savremene rimske i mletačke kneževce. Cilj ovakvih dela i bio je da čitalac bez velikog napora pogodi o kome je reč. U novije vreme *r. s. k.* manje se bavi ličnim životom pojedinaca i javlja se najčešće kao satira na savremene književne, društvene i političke prilike. Takvi su romani: A. Mirže *Boemi*, V. Bergengruen, *Der Teufel in Winterpalais* (štampan u Nemačkoj dve godine posle dolaska Hitlera na vlast), Džojsov *Uliks*, Hakslijev *Vrli novi svet*, Orvelova *Životinjska farma* i 1984.

Lit.: G. Schneider, *Die Schlüssel-literatur*, III, 1951—1953; P. Kolendić, »Loredanova *Diana* u prevodu Timotija Gleda«, *Iz istorije starog Dubrovnika*, 1964; → **roman**. B.B.

**ROMAN S TEZOM** — Roman u kojem se dokazuje valjanost nekog učenja, shvatanja, pogleda na svet, moralnog ili političkog načela. Tradicionalni oblici *r. s. t.* su → **roman o vaspitanju**, → **roman o obrazovanju**, → **pedagoški roman**, → **roman s ključem**, → **utopijski roman**, i → **istorijski roman**. *R. s. t.* često ima i oblik → **alegorije** (Swift, *Gulliverova putovanja*, 1726; Orvel, *Životinjska farma*, 1945; Golding, *Gospodar muva*, 1954), a najčešće izrazito društveno-politički karakter: A. Sinkler, *Metro-pola* (1908), *Car ugulj* (1917); M. Gorki, *Mati* (1907); romani → **socijalističkog realizma** i dr. U novije vreme ovakvi *r. s. t.* ponekad dobijaju

oblik ironične, negativne utopije: Zamjatin, *Mi* (1924—29), Haksli, *Vrli novi svet* (1932), Orvel, *1984* (1949). U našoj književnosti klasični primeri *r. s. t.* su Vidakovičev *Ljubomir u Jelisijumu* (1814—23), Kozarčević *Mrtvi kapital* (1889), a u novije vreme dela angažovanih pisaca kao što su Krleža, D. Čosić, Davičo i dr. Ograničenja nekih *r. s. t.* obično proističu iz shematizma osnovne zamisli, predstavljanja likova i situacija, ali zahvaljujući ovim svojstvima *r. s. t.* u isti mah veoma jasno izražava ideje svog vremena. U boljim slučajevima, međutim, oštrina videnja, snaga doživljaja i imaginativnog izraza daju *r. s. t.* i značajna umetnička svojstva.

Lit.: S. Suleiman, *Ideological Dissent*, 1976; → **roman**. S.K.

**ROMAN STRAVE** — Vrsta romana u kome se izaziva osjećanje straha ili užasa radnjom punom tajanstvenih obrta, natprirodnih ličnosti, ubistava i ubilačkih sredstava. Struktura *r. s.* realizuje se u građenju napetosti kod čitaoca gomilanjem zastrašujućih činilaca i iznenadnim promenama situacija. *R. s.* javlja se u Engleskoj u 18. v. u obliku tzv. → **gotskog romana** u djelima H. Volpola (*Otrantski zamak*, *The Castle of Otranto*, 1765), E. Redklif (*Udolfove tajne*, *The Mysteries of Udolfo*, 1794). U 19. v. najpoznatiji su *r. s.* M. Šeli *Frankenstein*, 1818, i B. Stokera *Dracula*, 1897. U moderno vrijeme sve više se gubi interes za ovu vrstu literature, koja je u svojoj biti bila proizvod amaterskog interesovanja za srednji vijek, a njena publika se priklanja → **kriminalnom** ili → **naučno-fantastičnom romanu**.

Lit.: E. Birkhead, *The Tale of Terror*, 1921; E. Railo, *The Haunted Castle*, 1927; J. Klein, *Der gotische Roman*, 1974; I. Schönert, *Schauriges Behagen und distanzierter Schrecken*, 1977; F. Lichius, *Schauerroman und Deismus*, 1978. Z.R.

**ROMAN TOKA SVESTI** (prema eng. *stream of consciousness* — tok svesti) — Vrsta modernog romana, naročito prisutnog u angloamer. književnosti (Dž. Džojsov, V. Vulf, V. Fokner), kome se mogu, kao tipu monološko-asocijativne prozne strukture, približiti i nešto drukčiji romani (M. Prust, R. Muzil, H. Broh). Izdvojen, definiše se prema predmetu, odnosno usredsređenosti pisca na »tok svesti« (kojim se pojmom, uzetim iz psihologije V. Džejmsa, i upotpunjenim shvatanjima intencionista [Bergson] i psihoanalitičara [Frejd i Jung], želi da obeleži shvatanje mentalnog života kao neprekinutog toka »totalnog iskustva«), kao i prema postupcima umetničkog komuniciranja neartikuliranih procesa i stanja



svesti, pri čemu se → **unutrašnjem monologu** daje najveća važnost. U najznačajnijem od ovih romana, Džojsovom *Ulysses (Uliks)*, uklanjanje → **pripovedača** i stvaranje iluzije neposrednog toka svesti fiktivnog lica značilo je otvaranje novih perspektiva u romanesknom stvaranju. Na jednoj strani, od čitaoca se očekuje da sam preuzme → **tačku gledišta** pripovedača i da spaja tematski i fabularno rasute podatke o fiktivnim licima i zbivanjima u priču s kakvim bilo značenjem; na drugoj strani, pisac, uzimajući građu često direktno iz života i ne tražeći neka u njoj nagoveštena »objektivna« značenja, pojavljuje se u čisto lingvističkoj ravni i ispituje, iz različitih fiktivnih perspektiva, mogućnosti poetskog značenja, predočene stvarnosti. Karakteristično je i korišćenje jedinstva vremena i mesta (jedan dablinski dan u *Ulisu*): učvršćen u određenoj svesti, čitalac luta po vremenu, ili u određenom trenutku menja perspektive različitih svesti. U *r. t.* s korišćene su, i otežavaju razumjevanje, različite tehnike: od onih smisljenih po analogiji sa filmskom → **montažom** i muzičkim → **lajtmotivom**, do interpunkcijskih i tipografskih osobenosti, kao i različita načela objedinjavanja haotične građe; od formalno scenskih aranžmana, do prirodnih ili teorijskih cikličnih shema (godišnja doba, plima i oseka, istorijski ciklusi), mitoloških ili muzičkih struktura. Ali i kada ostaju na toku pročišćenih intelektualnih i emotivnih asocijacija (V. Vulf), i kada jednako ističu naporednost grubo fizioloških i uzvišeno duhovnih pojava u ljudskom psihičkom biću (Dž. Džojls), kod ovih romanisijera je osnovno *to da jeziku pristupaju u duhu* → **simbolizma**, kao sredstvu pesničkog bogaćenja svih ostalih činilaca romana, pa njihovim delima najviše pristaje naziv: *lirska i simbolistička*.

Lit.: R. Humphrey, *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, 1954; L. Edel, *Psihološki roman*, 1962 (prev.); S. Koljević, *Trijumf inteligencije*, 1963; E. Wilson, *Akselov zamak*, 1964 (prev.); I. Vidan, *Nepouzdan pripovjedač*, 1970; G. Uellenberg, *Bewusstseinsstrom, innerer Monolog und Rollenprosa*, 1971; D. Cohen, *Transparent Minds*, 1978. Lj.J.

**ROMAN U NASTAVCIMA** — Pojavio se u času kad su izdavači stali romane objavljivati u novinama, gdje u pojedinom broju nije bilo mjesta za čitav roman. Prvi roman koji je ikada bio objavljen u novinama bio je *Robinson Crusoe* eng. pisca D. Defoa (*London Post*, od 17. 10. 1719. do 17. 10. 1720). Tokom 18. st. novine su u svoje brojeve stale uvrštavati zabavno štivo razne vrste, pa i članke iz književnosti; od početka 19. st. taj se »feljton« sve

više stao širiti, u doba restauracije bio je nadoknada čitaocu za škrte političke vijesti. Stalan roman u nastavcima plod je dnevne štampe za masovnu potrošnju kakva se razvila u Francuskoj. *Revue de Paris* počela je 1829 donositi pripovijetke, od 1830. i *Journal des Débats*. Dnevni podlistak romana u nastavcima uveo je E. Žirarden I. VII 1836. u novinama koje je on osnovao za široku potrošnju, *La Presse*. Postigao je golem uspjeh. U *La Presse* doživio je E. Si (E. Sue) 1841. silan uspjeh svojim romanom *Mathilde, ou Mémoires d'une jeune Femme* (u knjizi 6 sv. 1841), još veći 1842. u *Journal des Débats* sa *Les Mystères de Paris* (u knjizi 10. sv. 1842/43) i 1844. sa *Le Juif errant* (u knjizi 10 sv. 1844/45). Siovi romani prevodili su se i preštampavali u novinama čitavoga svijeta. Prvi roman njem. autora koji je u novinama izašao u nastavcima bio je djelo G. Verta *Leben und Taten des berühmten Ritters Schnapphahnski*, objavljen u *Neue Rheinische Zeitung*, br. 69 do 201, 8. 8. 1848. do 21. 2. 1849, pod uredništvom Marksovim. Kasniji su autori, i u nas, rado objavljivali svoja djela, pripovijetke i romane, ne samo u dnevnim novinama, nego i u tjednicima i mjesečnicima, osiguravajući time sebi dvostruku zaradu. Za pojave prvih romana u nastavcima novost komunikacije poticala je čitatelje da stupe u vezu s autorom i pokušaju utjecati na tok radnje i sudbine glavnih likova; svakako je roman u nastavcima u pravilu nastojao da pobudi napetost u čitalaca brzom i nenadanom mijenom zbivanja u romanu, kao i smještanjem događaja u vanjski svijet, a ne u psihi likova.

Lit.: R. Haackmann, *Die Anfänge des Romans in der Zeitung*, 1938. Z.Š.

**ROMAN U PISMIMA** — Niz pisama koja piše jedna ili više izmišljenih ličnosti i koja u svojoj međusobnoj povezanosti ostvaruju izvesne elementarne epske strukture: situaciju, radnju, karaktere i dr. Antička → **epistola** je u helenizmu i poznoj antici izmišljeno pismo slavne osobe (npr. Aleksandra Velikog), a pojavljuju se i zbirke takvih pisama, koje pokazuju crte povezanosti i radnje (Alkifronova *Pisma hetera, zemljoradnika, ribara i parazita*, 2. v.); u rim. književnosti epistola je imala dve osnovne funkcije: izlaganje vlastitih gledišta o moralnim i filozofskim pitanjima (npr. Horacijeva *Epistole*), razvijanje romantičnih i sentimentalnih tema, naročito ljubavi (npr. Ovidijeve *Heroide*, u kojima legendarne junakinje pišu pisma svojim odabranicima). U srednjem veku se nastavlja naročito ova druga tradicija,

a u vreme renesanse ponovo oživljuje i prva. U 17. v. ovi tradicionalni oblici epistolarne književnosti počinju da se koriste na načine koji ih približuju epskoj strukturi: kao oblik koji daje življi pečat didaktičkim i komičkim pričama (N. Breton, *Pošta s paketom luđih pisama*, 1630), izvesnu povezanost hronici skandala (npr. Madam Dinoaje, *Pisma jedne gospode iz Pariza jednoj gospodi u Avinjon*, 1716), kao oblik pogodan za otkrivanje tajni ženskog srca (gđa Afra Ben, *Ljubavna pisma jednog plemića i njegove sestre*, 1683). U 18. v. r. u p. se ponekad koristi za društvenu kritiku i filozofsku raspravu; tako npr. Monteskje u obliku prepiske dva Persijanca — došljaka, koji govore o svojim utiscima o savremenoj Francuskoj, daje smelu kritiku institucija i apsurdnih i opasnih pojava u fr. društvenom životu (*Persijska pisma*, 1721). No pun romaneskni oblik ovoj formi daje S. Ričardson u svom sentimentalnom i didaktičkom romanu *Pamela* (1740). U prvom delu romana mlada služavka odbija ljubavne ponude svog gospodara, mladog plemića, i o tome detaljno piše svojim roditeljima. U tim pismima ona opisuje situacije i pokušaje zavođenja, svoje opiranje, svoja osećanja i poglede koji likuju na kraju u didaktičkoj poenti radnje u kojoj će njena vrlina biti nagrađena brakom. Radnju pospešuje presretanje pisama, njihova otmica, zamenjena u kovčezima i sl. U drugom delu romana Ledi Pamela iznosi svoje poglede na razne probleme — od odgoja dece i držanja posluge do ital. opere. *Pamela*, kao apoteoza puritanskog shvatanja bračnih vrlina, ubrzo je doživela i niz → **parodija**, koje u njoj vide pre svega veličanje seksualne ucene. No njen uspeh je bio ogroman, o čemu svedoče i brojne imitacije njene književne forme u fr. i nem. književnosti, naročito u romanima o ljubavi. U toj tradiciji nastala je i Rusoova *Nova Eloiza* (1761), Geteovi *Jadi mladog Vertera* (1774), Š. de Lakloove *Opasne veze* (1782), kao i autobiografski romani *Gospode de Stal Delfina* (1802) i *Korina* (1807). U svim ovim delima epistolarna forma otkriva svoje osnovne mogućnosti analize emocije, praćenja unutrašnjeg života, neposrednog slikanja doživljenog, a ponekad i iznošenja filozofskih, didaktičkih i propagandnih stavova. No u novijoj književnosti mogućnosti unutrašnje perspektive sve ređe se ostvaruju mehaničkim posredstvom pisama, a sve češće tehnikom → **romana toka svesti**, → **unutrašnjeg monologa** i → **dnevnika**. U našoj književnosti nemamo tradiciju r. u p., iako poneko delo, kao npr. Lazarevićeva

pripovetka «Švabica», pripada ovoj književnoj formi.

Lit.: G. T. Singer, *The Epistolary Novel*, 1933; F. G. Black, *Epistolary Novel in the Late 18th Century*, 1940; J. Rousset, *Forme et Signification*, 1962; B. Bray, *L'Art de la lettre amoureuse: des manuels aux romans (1550--1700)*, 1967; W. Voskamp, *Dialogische Vergegenwärtigung*, 1971. JČ—S.K.

**ROMAN U STIHOVIMA** — Roman pisan u stihovima i, uz to, prožet pjesnikovim ličnim proživljavanjima, koja nisu neposredno vezana za sam siže → **romana**, već predstavljaju lirski izraz pjesnikovih stavova o svijetu. Unutarnju liričnost r. u s. pojačava stihovna forma, koja upućuje na izrazito pjesnički način prikazivanja života. Zato se r. u s. tumači kao »spajanje lirskog i epskog principa, koje se manifestuje u preplitanju sižea i stihovnog govora, u odražavanju života i kroz proživljavanje pjesnika i kroz završene karaktere« (Timofejev). Ovakva priroda r. u s. naročito je odgovarala romantičkim pjesnicima. Kao primjer obično se navodi Puškinov *Evgenije Onjegin*, koji je i sam Puškin nazvao »romanom u stihovima« i koji predstavlja spoj epske naracije, romansijske analize unutarnjeg života likova i njihovih odnosa u društvu, te lirске neposrednosti u izražavanju vlastitih pjesnikovih osjećanja. Međutim, djela na koja se Puškin ugledao pišući ovaj roman, Bajronov *Don Žuan* i Čajld *Harold*, ni njihov tvorac ni kasnija kritika nisu nazivali r. u s. To nas upućuje na nesigurnu upotrebu ovog termina, jer se djela sa istim osnovnim obilježjima u jednom slučaju nazivaju r. u s., a u drugom slučaju »narativnom pjesmom«, »poemom« i sl. Još je nesigurnija, razumije se, upotreba ovog termina kada se govori o srednjovjekovnim romanima, koji su imali neka jedinstvena obilježja, ali su mogli biti napisani i u stihu i u prozi. Sama riječ *roman* prvobitno je označavala djela koja su, u fr. književnosti, napisana na narodnom jeziku (za razliku od onih na lat.) ali je odmah zatim počela označavati književna djela pisana u stihu, čiji se sadržaj, za razliku od → **epa**, smatrao izmišljenim ili neistorijskim. Već od 13. v. izraz je mogao označiti svako pripovijedanje o pustolovinama viteškog ili ljubavnog sadržaja, bilo u stihu bilo u prozi. Takva djela su se razlikovala od epova po tome što nisu imala uzvišen herojski ton, što su bila sklonija izmišljenom i fantastičnom, što su bila kompoziciono labavija, ali sa jedinstvenijom radnjom. Međutim, i ti srednjovjekovni romani imali su, kao i epovi, neke ustaljene teme i isti karakterističan način

epskog pričanja, pa ako su i bili u stihu, češće su smatrani epskim pjesmama nego *r. u s.* Rasprava o tome da li je neko takvo djelo ep ili *r. u s.* bespredmetna je i zato što je ono bilo napisano u vrijeme kada se ep i roman još nisu bili razdvojili. Do tog razdvajanja dolazi tek u vrijeme → **renesanse**, kad se ep vraća homerskoj tradiciji, a roman piše uglavnom u prozi. Zbog toga se termin *r. u s.* ne odnosi na neizdiferencirane oblike srednjovjekovne književnosti (kao *Persifal*, ili Spenserova *Vilinska kraljica*), već na ona djela koja su nastala kasnije, i naročito na ona u 19. v., kada je roman već potpuno zauzeo mjesto epa, tj. na djela koja su po svom sadržaju bliska realističkom romanu, iako su pisana u stihovima.

Lit.: W. P. Ker, *Epic and Romance*, 1897; M. Wilmette, *De l'origine du roman en France*, 1923; L. I. Timofejev, *Teorija književnosti*, 1950 (prev.); A. Flaker, »Novela i roman«, *Uvod u književnost*, 1969. Z.L.

## ROMAN ZBIVANJA → Roman

**ROMANCA** (šp. *el romance* — naziv za šp. narodni jezik) — U izvornom obliku znači pjesmu ispevanu na narodnom jeziku (tzv. *lingua romana*). Kao pesnički oblik poznata je u mnogim književnostima (fr., eng., rus.), ali se u svom najizvornijem obliku pojavljuje u Španiji sredinom 16. v. Pevaju ih i uz njih igraju u malim gradovima i selima zanatlije, vojnici i radnici. Kao vrsta *r.* je epsko-lirska pjesma pretežno ljubavnog sadržaja, mada ih ima i satiričkih, šaljivih, patriotskih i dr. Ispevane su i pisane osmosložnim stihom, koji je melodiozan, slikovit, sa jedinstvenom → **asonancom**, koja može da prede u punu → **rimu**. U izrazu su kondenzovane, sa naglašenom dramatikom dijaloga. Šp. narodni junak Sid opevan je u *r.* R. pišu Lope de Vega, Kevedo, Gongora, Lorka i dr. Od 16. v. su skupljane i objavljivane u zbornicima pod nazivom → **romancero**.

Lit.: M. E. Simmons, *A Bibliography of Romances and Related Forms in Spanish Literature*, 1963. M.Do.

**ROMANCERO** (šp. *romancero* — zbirka romanci) — Naziv za zbirku epskih i lirskih šp. narodnih pesama (*romances*) koje vode poreklo od junačkih narodnih pesama (*cantares de gesta*). M. Pidal daje sledeću sažetu definiciju romanci: »To su epsko-lirske pesme, najčešće kratke, koje se pevaju uz pratnju nekog instrumenta«. Prve štampane zbirke romanci pojavljuju se negde posle 1540. god. (*Cancionero de romances* — tačna godina objavljivanja nije poznata; *Primera parte de la*

*Silva de varios romances*, 1550). Prva zbirka koja nosi naziv *Romancero general* štampana je u Madridu 1600. god. Antologije pod takvim ili sličnim nazivom izlaze iz štampe u toku čitavog 17. v. Za vreme sledećeg veka ove velike antologije su zaboravljene; krajem 18. v. nem. književnici i naučnici, među prvima Herder i Grim, otkrivaju ih i ponovo objavljuju. U prvoj polovini 19. veka romancero ponovo pobuđuju interes i publike i književnih istoričara; tada A. Diran publikuje zbirku pod naslovom *Colección de romances antiguos* (1828—1832), poznatiju kao *Romancero de Durán*. Romance se dele na nekoliko grupa: 1. *stare romances* — *romances viejos* (anonimne, prenošene usmenim putem, fragmentarno sačuvane, nastale u toku 15. i u prvoj polovini 16. veka). One obuhvataju *istorijske romances* (*Romansero o Sidu, o Bernardu Karpiju, o Infantima od Lare* itd.); *graničarske; viteške* (O Karlu Velikom, o kralju Arturu i vitezovima Okruglog stola) i *lirske romances*. 2. *učene romances* — *romances cultos* (napisane u toku 16. veka najčešće po uzoru na stare romances). 3. *umetničke romances* — *romances artísticos* u toku 16. i 17. veku mnogobrojni pesnici su negovali ovaj književni žanr. 4. *romantičarske romances* — *romances románticos* (nastale u 19. v.) i 5. *savremene romances* — *romances contemporáneos* (20. vek). Romancero predstavlja još uvek živi, popularni književni žanr koji neguju mnogi savremeni pesnici španskog jezika (pr. *Romancero gitano* Federika Garsije Lorke).

Lit.: R. Menéndez Pidal, *Romancero hispánico. Teoría e historia*, 1953. Lj.S.

**ROMANSA** — 1. Epsko-lirska narodna pesma, po karakteru vedra, često humorna, sa iznenadnim preokretima u radnji i često neočekivanim rešenjem. Tema koja u *r.* prevladuje je ljubav, i to čulna, erotska. Posle naglašeno dramatičnog zapleta, rasplet raznolikih ljubavnih doživljaja u *r.* je po pravilu srećan. Poenta ovih pesama koje slave ljubav je duhovita, neočekivana, često iznenađujuća. Slika žene u *r.* je jednostavna, realistička, neidealizovana. U literaturi često se mešaju termini: *romansa* i *romanca*; to dolazi otuda što ti termini u raznim nacionalnim književnostima označavaju srodne, ali ne i istovetne pesme i što se jedan od tih termina češće upotrebljava u jednoj, a drugi u drugoj nacionalnoj književnosti. *R.* se izdvajaju kao posebna grupa naših narodnih ljubavnih pesama. — 2. Kod Engleza naziv za antička i srednjovjekovna dela u

stihu ili u prozi koja imaju romanesknu sadržinu, za razliku od → **romana** 18–20. veka.

Lit.: F. Marković, *O baladah i romanah*, 1899; S. Petrović, »Rječnik književnih termina i pojam književne terminologije«, *Umjetnost riječi*, 1. 1965; H. Krnjević, *Usmene balade Bosne i Hercegovine*, 1973. M.Đo.

**ROMANSIRANA BIOGRAFIJA** – Opis života neke značajne historijske ličnosti u obliku → **romana**. To oduvek pretpostavlja raspored činjenica, njihovo osmišljavanje u okvirima određenih moralnih i životnih shvatanja, uspostavljanje veza među njima koje vodi dopunjavanju poznatog zamišljenim, kao i unošenje merila biografovog sveta i iskustva u gradnju koju obrađuje. U ovom najširem smislu Komboš kaže da su i srednjovekovni romani o Aleksandru Velikom »neka vrsta tadašnje *biographie romancée*« (*Povijest hrvatske književnosti*, 1961, str. 42, → **Aleksandrida**), a tako bi se mogle posmatrati i → **hagiografije**, pa i srednjovekovni i renesansni → **putopisi**. U užem smislu postanak *r. b.* povezan je sa Šekspirovim biografijama krajem 19. i početkom 20. v.: Douden, *Shakespeare, his Mind and Art* (*Šekspir, njegov um i umetnost*), 1875; Brandes, *William Shakespeare*, 1896; Haris, *The Man Shakespeare* (*Šekspir kao čovek*), 1909. Kako se o Šekspirovom životu gotovo ništa ne zna, iako je njegovo delo najpotpuniji izraz jednog ljudskog uma u istoriji, biografiji su prevashodno na osnovu njegovih drama nastojali da opišu Šekspirovu ličnost i život. Ovakvom postupku danas se osporava verodostojnost: »iz izmišljenih iskaza, naročito u dramama, ne može se izvesti nijedan valjan zaključak u vezi s biografijom pisca« (Velek i Voren, *Teorija književnosti*, 1965, [prev.] str. 94). Nasuprot ovakvom stanovištu A. Moroa – pisac *r. b.* o Šeliju, Bajronu, Dickensu, Dizraeliju – smatrao je da je nedostatak dobrih fr. prevoda Šelijeve pesama predstavljao za njega najveću prepreku u pisanju Šelijeve biografije i isticao da su najbolji delovi njegove biografije Bajrona upravo citati iz Bajronovih pesama. Ovo shvatanje počiva na uverenju da je biograf u isti mah i »istoričar« i »slikar portretista«, ali da to ne znači da on piše u procesu između umetnosti i istorije, jer zapravo i nema protivrečja između poezije i istine – dužnost biografa je samo da izvuče iz života koji opisuje svu poeziju koju taj život sadrži (A. Maurois, »The Ethics of Biography«, *English Institute Annual*, 1942 (1943), str. 5–28). Na sličnim pretpostavkama počivaju i druge značajne *r. b.*: I. Novikov, *Puškin u Mihajlovskom*, 1937; L. Strejči, *Elizabeta i*

*Eseks*, 1928; A. Vinogradov, *Đavolji violinist*, 1936 (o Paganiniju). Dokumentarna utemeljenost ovih *r. b.* daleko je veća nego što su opisi Šekspirovog života mogli biti, a književni postupak na kojem one počivaju ogleda se u uvodnoj napomeni A. Moroa njegovoj biografiji Šelija: »Činjenice su, razume se, istinite, i nismo sebi dopustili da pripišemo Šeliju ni jednu jedinu rečenicu, niti misao, kojih nije bilo u uspomenu njegovih prijatelja, u njegovim pismima, u njegovim pesmama; ali trudili smo se da te verodostojne elemente sredimo tako da bi čitalac dobio utisak postupnog izlaganja, organskog raščnjenja, koje je, izgleda, svojstveno romanu« (*Arijel*, 1957, prev. str. 5).

Lit.: J. L. Clifford, *Biography as an Art: Selected Criticism 1560–1960*, 1962; N. Honsza, *Der biographische Roman des 20. Jahrhunderts*, 1964; → **biografija**. S.K.

**ROMANTIČARSKA IRONIJA**. – U književnosti i estetici nemačkog romantizma *i.* je imala univerzalnu vrednost i bila ne samo način izražavanja, već i princip mišljenja, filozofije i života, koji se u književ. i um. svodi na afirmaciju subjektivizma. Nastala je iz odnosa nem. romantičara prema stvarnosti i njihovog nastojanja da je prevaziđu, iz želje da svet posmatraju sa visine i distance, da mu postavljaju sve granice po sopstvenoj volji i da ih, igrajući se njima, ponovo razore. Teorijske osnove *r. i.* postavio je F. Štegel pod uticajem rasprava o značenju rom. poezije u književnom krugu Jene, a posebno pod uticajem »ironičnog proroka« Novalisa i Fihteove filozofije. Njegovo viđenje je estetička verzija Fihteove filozofije morala, po kojoj se razvoj ljudskog saznanja odvija kroz proces stalnog spajanja i preplitanja *ja* i *ne-ja*, stalnog prevazilaženja *ne-ja* kroz samoizgrađivanje *ja*. Shodno tome *r. i.* je shvaćena kao sloboda romantičarskog stvaralačkog subjekta, koji se nikad ne zadovoljava datim, već uzima slobodu da stvarnost pretvori u »umetnički uređeni haos, neodoljivu simetriju protivrečnosti, čudesno večno smenjivanje zanosa i ironije«. (F. Schlegel, *Seine prosaischen Jugendschriften*, ed. 1882, 2, 331.). Ironija je samosvest i sloboda romantičarskog stvaralačkog duha, kome je dozvoljeno da se igra i razara, da pokazuje ograničenost mnogih stvari (nacije, morala, profesija, itd.), da se podsmehuje samom sebi i sopstvenoj stvaralačkoj nemoći, ali da čoveka uzdiže do univerzalnog značenja. Sloboda imaginacije je bitno obeležje romant. stvaralaštva. Shodno principu *r. i.* umetnička forma ne

može da bude adekvatni izraz umetničke imaginacije, koja se nikad i ni u jednom delu ne iskazuje do kraja. Budući slobodna u odnosima prema svom predmetu, *r. i.* sintetizuje protivrečnosti i postiže jedinstvo ozbiljnog i smešnog, tragičnog i komičnog, umetničkog i kritičkog. Šlegelova teorija *r. i.* dobila je svoj završni oblik u mišljenju neokantovca Zolgera, za koga je *i.*, pre svega, stanje duha. »Duh umetnika mora da koncentriše sve težnje u jedan sveobuhvatni pogled, koji je nadmoćan i uništava sve; taj pogled jeste ironija«. (K. V. F. Solger, *Erroin Viergesprache über das Schöne und die Kunst*, 1915.) On ukazuje na dijalektički momenat protivrečnosti koje *r. i.* sadrži i poistovećuje je sa »negacijom negacije«. *I.* sve svodi na privid u kome se preko »iščezavanja naše stvarnosti« i otkriva »neposredna prisutnost božanskog« u svakoj pojedinačnoj stvari. Imajući u vidu *i.* kao savršeni sklad ljudskog duha, Zolger u umetnosti vidi realno ljudsko postojanje shvaćeno i doživljeno u svojoj suštini. Upravo ova veza sa transcendentnom idejom odvaja Zolgerovo shvatanje *i.* od *r. i.* Za romantičare *i.* je značila neograničenu slobodu subjekta, kome je dozvoljeno (kako je mislio F. Šlegel) da izmeša sfere subjektivnog i objektivnog postojanja, konačnog sveta i transcendentnih ideja. U osnovi *r. i.* nije neko veliko metafizičko iskustvo; ona je ponikla iz književnosti, iz čudesnih i smelih prizora neobuzdane stvaralačke imaginacije. Zahvaljujući književnom krugu u Jeni »romantično« je dobilo dvojaki smisao: u užem smislu reči označava svojstvo i kvalitet knj. epohe romantizma; u širem smislu, označava tendenciju modernog u knj. i pripisuje se nekim delima Dantea, Šekspira, Servantesa ili Getea, koja imaju karakteristike bliske romantičarskoj knj., kao što su: duhovitost, satiričnost, humor, ironičnost. Gete je koristio humor, satiru i ironiju da bi se oslobodio visokoparnog stila koji mu je nametnula opsesija tragičnim. On se ironično odnosio i prema sopstvenim delima i Verterov duh demistifikovao u drami *Trijumf osećajnosti*. Roman je tipično romantičarska forma izražavanja, ima obeležje drame i epa zajedno i sličan je snu, kako je govorio Herder. U njemu nastaje labavljenje forme i njeno pretvaranje u duhovnu igru ili fantastiku. Servantesov *Don Kihot* je primer *r. i.* u romanu. *R. i.* kao način izražavanja u knj. sadržana je u apstraktnom i proizvoljnom autorovom odnosu prema predmetu; ozbiljan ton i tok pripovedanja narušen je alogičnošću; realnost radnje narušena je mešanjem planova stvarnog i nestvarnog, a iluzija radnje

narušena je, često, prisustvom samog autora. Posebno mesto ima *r. i.* u poeziji. Kao primer može da posluži Hajneova poezija, za koga je *r. i.* način izbavljenja od prekomernog lirizma i sentimentalnosti, forma razaranja njegove iluzije i način uspostavljanja kritičkog odnosa i prema svome umetničkom stvaranju i prema stvarnosti. U ovoj poeziji ostvaren je ironični odnos prema predmetu, prema autoru i prema autorovoj poziciji prema predmetu. Dalji razvoj *r. i.* nalazimo u neoromantičarskoj estetici književnog simbolizma, gde se upotrebljava kao način razobličavanja bezvrednih pojava i kao način ukazivanja na neodgovarajuću simboliku u knj. Obeležja *r. i.* nalazimo i u delima savremene književnosti. Na primer, »Limeni doboš« Gintera Grasa, koji je svoju veliku sposobnost opažanja grotesknog u stvarnosti ujedinio sa ravnodušnim i ironičnim odnosom prema njoj. U našoj književnosti elemente *r. i.* — ukrštaj i simetriju suprotnosti, »umetnički ureden kaos« reči, prepoznajemo u delima i raspravama romantičara Laze Kostića.

Lit.: M. Pulver, *Romantische Ironie und romantische Komödie*, 1912; Fr. Ernst, *Die romantische Ironie*, 1915; I. A. K. Thomson, *Irony. An historical introduction*, 1926; J. Hiller, *Solgers Philosophie der ironische Dialektik*, 1928; Aleman, B., *Ironie und Dichtung*, 1956; M. Schasler, *Das Reich der Ironie in kulturgeschichtlicher und ästhetischer Beziehung*, 1979.

B.Mi.

**ROMANTIČNO** (→ **romantizam**) — Pojam → **stila** u → **teoriji** i → **istoriji književnosti** (supr. → **klasično**); najpre, ono što se tiče narodnog pesništva, nasuprot književnosti po klasičnim antičkim uzorima; ono što se nasuprot racionalističko-realističkoj gradskoj i građanskoj umetnosti izražava kao okretanje unatrag viteškoj prošlosti, kao poricanje stvarnosti i sublimiranje u ideal i idealizam; zatim, ono što se pojavljuje u romanu kao nestvarno, nezbiljsko i neautentično; najzad, najšire, počev od kraja 18. v., čuderno i fantastično, sanjalačko, irealno, egzaltirano, sve što proističe iz romantičarskog duhovnog stava koji se karakteriše idealom dubine nasuprot plitkom razumu, — obraćanjem »noćnim stranama« ljudske duše (slutnji, čežnji, melanholiji, strasti, ushićenju, verskoj mistici, snu, ludilu, okultnim silama i dr.). U središtu svega toga nalazio se kult genijalnosti, ideja o pravom čoveku kao umetničkom → **geniju**, što usamljen i neshvaćen stoji nasuprot bezimenoj i beznačajnoj masi. *R.* nastaje onda kada se iz polarizovanja društvene stvarnosti pojavi osećanje socijalnog izdvajanja i distanciranja

i otud, duhovnog sublimiranja. R. odgovara jednoj opštoj dispoziciji ljudske prirode da ne primi svet i život u njihovim spoljašnjim, realnim pojavnim oblicima, već da ih prozire i tumači prema njihovom dubljem značenju i smislu, što je izvor svakog revolucionarnog patosa.

Lit.: R. Velek, »Pojam romantizma u književnoj istoriji«, *Kritički pojmovi*, 1966 (prev.); R. Immerwahr, *Romantisch*, 1972; H. Eichner, *Romantic and its cognates*, 1972. M.D.

**ROMANTIZAM** (fr. *romantisme*) ili **romantika** (njem. *Romantik*) — Književnohistorijski tipološki pojam i književni pokret. S početka 19. v., ponikao kao opreka → **klasicizmu**, i koji je predmetom umjetnosti i književnosti smatrao svijet čovjekovih osjećaja, i nasuprot racionalizmu isticao iracionalizam, osporavajući teze o antiknoj umjetnosti kao idealnoj i tražeći svoja izvorišta u pučkoj umjetnosti i usmenom stvaranju vlastitog naroda ali i stranih, često dotada egzotičnih, naroda, odnosno u udaljenijim historijskim razdobljima, napose u srednjem vijeku. Na osnovu tih zaslada razvio se književni pravac u vodećim evropskim književnostima, ponajprije u njem., a zatim u fr. i eng. književnosti, a uskoro je zahvatio i književnosti naroda koji su u to vrijeme stvarali svoju nacionalnu svijest dobivajući poticaje od romantičnih ideologija. Stilska formacija r., manje koherentna od klasicizma ili kasnijega → **realizma**, prevladava u evropskim književnostima u epohi koja obuhvaća posljednje desetljeće 18. v. — ponegdje s jače naglašenim *predromantičkim* (→ **predromantizam**) stilovima i periodima — i traje kroz prvu trećinu 19. v. (sve do u 40-te god.), ali ostavlja svoje tragove i u kasnije vrijeme, napose u lirskom pjesništvu, a dulje trajanje r. bilježe i književnosti s naglašenijom nacionalnom funkcijom. Pojam nastaje isprva kao pridjev 'romantičan' (eng. *romantic*) i označuje nešto što je nalik na srednjovjekovni → **roman** — dakle nešto fantastično, pustolovno, čudesno, zatim i osjećajno, i već u svome nastajanju nije bio isključivo vezan za književnost i umjetnost, nego je proklamovao i određeni životni stav i tip vladanja, a tom je širokom i mnogovrsnom značenju pomogla i romantičarska književnost, pa je njegova upotreba danas vrlo široka i u govornom jeziku. Kao književnohistorijski pojam pojavljuje se u 17. v. u Engleskoj (1674) i Francuskoj (1669), a najprije se primjenjuje na ital. pjesnike Ariosta, Bojarda i Pulčija, a kod Vortona (*On the Origin of Romantic Fiction in Europe* —

*Porijeklo romantičke književnosti u Evropi*, 1774) već je shvaćen kao opreka srednjovjekovne i renesansne književnosti klasicizmu. Iz Engleske prelazi ovaj pojam u Njemačku, upotrebljava ga Herder (1766), a zatim i njem. historičari književnosti u značenju »sve poezije napisane u tradiciji drugačijoj od one koja potječe iz klasičke antike« (Velek). Kao opoziciju pojmu »klasično« razvili su termin 'romantičan' i 'romantika' braća Šlegel, napose A. Vilhelm Šlegel u svojim predavanjima između 1798. i 1811, u kojima su kao romantična književnost označena Šekspirova djela, šp. drama i romanca, škotske balade, njem. epovi i pjesništvo ital. renesanse. U prvom desetljeću 19. v. pojam 'romantikâ' primjenjuje se i na grupu onodobnih njem. pisaca. Iz Njemačke se on širi po Evropi — skandinavskim zemljama (časopis *Phosphoros* u Švedskoj) i Nizozemskoj, a posebno je značajnu ulogu odigrala u Francuskoj knjiga G-de de Stal *O Njemačkoj* (*De l'Allemagne*, 1813), u kojoj su izloženi Šlegelovi pogledi na književnost. U Italiji, gdje se oko r. (*il romanticismo*) razvila 1816—1818. polemika, upotrebljava ovaj termin Stendal, koji, i sam sebe smatrajući romantikom, govori o r. (*le romantisme*) ili prema ital. '*romanticismo*', prvi puta u otisnutom članku (1822). Najveće pak uzbuđenje oko nove škole obuzima Francusku kada se pojavljuje Igoov predgovor *Kromvelu*, 1828, a prava se bitka vodi na praizvedbi njegove drame *Ernani* 1830, pa se ova godina smatra odlučnom za pobjedu r. u Francuskoj. U Češkoj termin 'romantički' (*romantický*) javlja se već 1805, ali romantičarske škole češ. književnost nije poznavala. Nasuprot tome u Poljskoj 1818. Brodinski piše raspravu o klasicizmu i r., a 1822. izlaže Mickjevič svoje shvaćanje r. u predgovoru *Baladama i romancama*, pa pojavom te zbirke datiramo početak romantičarskoga pokreta u polj. književnosti. U Rusiji, Puškin o svome *Kavkaskom zarobljeniku* govori 1821. kao o »romantičnoj poemi«, a Vjazemski 1822. povodom ovog Puškinova djela raspravlja o suprotnosti romantičnog i klasicističkog pjesništva. U Engleskoj, gdje se pojam »romantičan« vrlo rano upotrebljava, on se ne ustaljuje za obilježavanje književne škole ili pokreta. Širi se tek posredništvom Šlegelovim i gde de Stal, ali se oskudno primjenjuje na eng. pisce, a niti se sami eng. pjesnici nazivaju romantički (uključujući Bajrona), pa pojam r. u značenju pravca u eng. književnosti u eng. historiografiji nastaje tek u posljednjim desetljećima 19. v. Pa ipak, i u Engleskoj početkom 19. v. postoji izrazita svi-

jest o promjenama u evropskom i eng. pjesništvu u odnosu na klasicizam i najznačajnijeg njegovog eng. predstavnika — Popa. Nacionalne tradicije u upotrebi pojma *r.* umnogome su odredile i raznoliku primjenu termina u suvremenoj književnoj historiografiji. U anglosaksonskim historijama književnosti termin se rijetko upotrebljava kada je riječ o eng. književnosti, a vrlo je česta skepsa u odnosu na postojanje romantičarskog stilskog zajedništva u evropskim književnostima. Njem. književni historičari vrlo su mnogo raspravljali o *r.* kao filozofske i estetičke kategoriji, ali radi li se o njem. književnosti, radije ograničuju termin na dvije romantičke škole, dijeleći »romantiku« od perioda tzv. »klasike« i → »**Sturm und Dranga**«, nekada ipak uočavajući »stepenasti« razvitak njem. »romantike«. U fr. historiografiji shvaćanje *r.* mnogo je šire; napose je ona zaslužna za uvođenje pojma »predromantizam« (*le préromantisme*), ali se nacionalna tradicija ispoljuje u suviše naglašenom isticanju vanjskih manifestacija romantičkoga pokreta (Igoov manifest, bitka oko *Ernania* i dr.), a nekada i u prihvatanju »samoimenovanja«, pa ćemo u nizu fr. historija književnosti Balzaka i Stendala naći svrstane u period *r.* (Lanson i dr.). Rus. historiografija s jedne strane sužuje prostor *r.* u rus. književnosti, pa u Puškinu već vidi realistu, *r.* pak dijeli na dva tipa — »reakcionarni« ili »konzervativni« (Žukovski) i »revolucionarni« ili »progresivni« (dio Puškinova stvaranja, Ljermontov). Razvivši pak učenje o književnim »metodama«, njegove su sovjetske pristalice pretvorile pojam *r.* u izvanvremenski pojam, koji se suprotstavlja pojmu → **realizma**. U historijama književnosti jugoslavenskih naroda *r.* se redovno obilježuju književna razdoblja u hrv., srp. i slov. književnosti, premda ova razdoblja po svojim strukturama ne odgovaraju uvijek onome što taj pojam označuje u vodećim evropskim književnostima toga vremena. Jugoslavenske književnosti prve polovice 19. v. pretežno su imale značajnu funkciju u konstituiranju modernih nacija u ovom dijelu Evrope, pa odatle njihove posebne značajke, a romantičarskih pokreta jedva je u nas i bilo, premda se o *r.* u književnoj kritici 30-tih do 50-tih godine dosta raspravljalo (ne uvijek s pročišćenim pojmovima). — Premda još uvijek ima skeptika koji s opatom Bremonom tvrde kako »ima toliko romantizama koliko romanitčara«, odnosno smatraju da se ne da odrediti stilsko jedinstvo književnosti evropske tradicije koje bi se moglo nazvati imenom *r.*, mišljenja smo da je rekonstrukcija romantičarskoga modela

književnosti — *stilske formacije r.* ipak moguća. U tu svrhu valjalo bi izdvojiti zajedničke osobine različitih nacionalnih varijanata *r.* i romantičara i ustanoviti postojanje stilskoga jedinstva i to neovisno o književno-kritičkim programima i »samoimenovanju« ili filozofskim osnovama koje su prisutne i također zajedničke mnogim romantičarima (usp. Velek, *Pojam romantizma u književnoj historiji*). Teškoće su u tome što je *r.* nastajao pretežno još u krilu klasicističkih shvaćanja i osporavao norme klasicističke poetike, ali se kao pokret definirao naknadno i to u prvom redu kao opreka klasicizmu, pa je tako došlo do shvaćanje koje je u rus. kritici primjećivao Bjelinski: »Shvatili su ga kao suprotnost francuskom klasicizmu. Tako je, prirodno, došlo do pogreške: kako su pod 'klasicizmom' razumijevali određenu uvjetnu formu umjetnosti tako su pod 'romantizmom' počeli razumijevati narušavanje pravila ove umjetne forme«. — *R.* sc. nasuprot → **klasicizmu**, shvaćao kao »liberalizam u književnosti« (V. Igo), kao narušavanje pravilnosti, »iskreno i slobodno« kretanje pjesništva (Puškin). *R.* je značio razbijanje kanona koji su nastali umutar sistema što ga je određivala normativna poetika, ali u svojoj dezintegracijskoj težnji nije stvarao nove kanone, već su se, mjesto kanonskih, pojavljivale različite, umnogome raznorodne, stilske pojave, koje, jednim dijelom, nastaju još uvijek iz klasicističkih oblika (Lihačov smatra stoga *r.*, poput → **baroka** ili → **modernizma**, »sekundarnim stilom«). Ako je klasicizam, uključujući ovamo i njegovu prosvjetiteljsku varijantu (→ **prosvjetiteljstvo**) polazio od racionalizma i književnost podređivao spoznavanju normi društvenoga vladanja, pa djela ove stilske formacije predstavljaju konstrukcije s logičnim planom, rasporedom građe i određenim suprotstavljanjem smisaonih cjelina, onda *r.* predstavlja opreku »pravilnosti« izgradnje književnoga djela i uvodi smisaonu eliptičnost, služeći se aluzijama, izostavljanjem pojedinih karika u zbivanju, uvodeći zagonetnost u fabulu i zbivanja kojima katkada ravnaju i snage koje su postavljene izvan čovjeka, naravnice ili vrhunaravnice, i koje su često svojim književnim porijeklom vezane za usmenu tradiciju pojedinih naroda. Lamartince su poeme (usporidimo li ih s klasicističkim) epizodične i rascjepkane, a Ljermontovljevi *Demon* sav je u »oštrom smjenjivanju nepokretnih, statično postavljenih epizoda« (Foht). Kompozicijska rascjepkanost uočljiva je i u prozi, u nedostatku cjelovitih motivacijskih sistema (→ **motivacija**), u mnogim digresijama, »labavo

nanizanom« pripovijedanju (Tik, F. Šternbald i dr.), izgradnji romana putem ciklizacije novela (po tome se Ljermontovljevi *Junak našega doba* još uvijek vezuje za r.). Romantičarska se poezija, zanemarujući logiku i smisao, približuje načelima muzičkoga oblikovanja, što se očituje i u naglašenoj zvukovnoj organizaciji pjesme koja jača njezin emocionalni doživljaj. (Usp. zvukovna ponavljanja u obliku gazela koje bira Vraz, naglašenu ritmičku organizaciju s čestim zvukovnim ponavljanjima u L. Kostića, a Njegoševi izričaji kao »Rasprsnje li pupolj cvjetni ili kane rosa struka / sve to ostrum sluhu grmi. kod mene je strašna buka« — vrlo su karakteristični za romantičarski doživljaj). Pejzaž koji je prije r. bio uglavnom sveden na dekor ili oznaku lokaliteta, postao je također značajnom komponentom stila i podređen je izricanju emocionalnoga doživljaja lirskoga pjesnika. Najčešće, radi se o planinskom ili primorskom pejzažu, nekada jezerskom (čitava škola eng. pjesnika dobiva oznaku »jezerske« — → **jezerska škola**), često su to ruševine zamka (od Janga ovamo) ili groblje (→ **grobljanska poezija**) — počam od Grejove *Elegije napisane na seoskom groblju*, 1751; usp. i Lamartinovo *Jezero*, Prešernov *Krst pri Savici*, sve do Šenoina pejzaža u *Karantfilu sa pjesnikova groba*, a napose obiluju romantičarska djela noćnim »tajanstvenim« pejzažem. Pa i neobični, egzotični, pustinjski (Slovački, *Otac okuženih u El-Arišu*; Preradović, *Zmija*, 1870; Jorgovančić, *U sjeni paome*, 1876 — kao primjeri iz hrv. postromantičarske poezije) ili stepski (Mickjevič, *Akermanska stepa*; »ukrajinska« škola u polj. r.) pejzaž pojavljuje se u romantičara u funkciji izražavanja pjesnikove osamljenosti. Učestalost opisa morskih obala i planinskih visova za kojima posizuju romantičari čak i u ravničarskoj Rusiji (od Deržavina nadalje pojavljuju se u rus. književnosti opisi vodopada, i to »u zemlji gdje vodopada gotovo i nema«, Čičevski) govori o njihovoj sklonosti da svijet predočuju kao neobičan i da u njegovu pojavaštvu transponiraju napregnuta emocionalna stanja i pojave. Naglašavanju napregnute osjećajnosti podređena je također obilna metaforika (→ **metafora**) kao jedna od osnovnih odlika romantičarskoga stila (klasicizam je gajio pretežno → **metonimiju** — i → **perifrazu**). Npr. cijele nizove metafora vezanih za pojam vatre naći ćemo u romantičarskim djelima ('plamene grudi', duša koja 'kipi i zamire', osjećaji se 'razgaraju u plamenu strasti' kod Puškina), a u Mickjeviča i Vraza mnoge su metafore vezane za plovidbu morem. Takve su metafore

ušle zatim u govorni jezik, a u književnosti postale → **toposima**. Ponegdje se metaforičnost stila razvija u alegoričnost (npr. alegorijske slike u pesmama L. Kostića), simboliku i cijele sustave romantičarskih mitova. U romantičarskoj epici razvijaju se postupci koje je već poznavao eng. → »**gotski roman**« — građenje fabule koja likove dovodi u napregnuta duševna stanja (ljubavi ili mržnje, sućuti ili zlobe), stvaranja karaktera abnormalnih ili natprosječnih ljudi, kojih se osjećaji dadu hiperbolizirati. Igo u *Zvonaru crkve Notr-Dam u Parizu* (1831) uzima građu iz srednjeg vijeka, a njegov je osnovni lik nakazni Kvazimodo, Ljermontov u poemi *Mciri* izvodi dječaka iz manastira na jedan dan u slobodu da bi oblikovao njegove napregnute emocije, a Puškina su djela, čak kada pisac već odustaje od osnovnih načela r., ispunjena likovima koji su dodani do ludila (German u *Pikovoj dami*, Marija u *Poltavi*, Jevgenij u *Bakrenom konjaniku*). Mickjevičeva apologija bezumlja u *Romantičnosti* također je karakteristična za anti-racionalistički svijet r. Iz srednjovjekovnih legendi, pučke predaje, usmene književnosti i nacionalne mitologije (koju i sam stvara) preuzima r. mnoge elemente fantastike koje također podređuje oblikovanju svijeta kojim vladaju iracionalne snage, pa je u njemu jedino osjećaj, izražen »novom« riječju, tj. pjesnički osjećaj, kadar nadomjestiti spoznaju. R. je sklon hiperbolizaciji i kontrastiranju pojava, pa je idealizacija dobra i ljubavi, s jedne strane, s druge pak strane naglašavanje zla, kobi, udesa — također karakteristična za romantičarsku hiperboliku. U romantičarskim strukturama znatno su ojačali lirski (→ **lirizam** i **lirsko**) elementi. Na mjesto junačkoga epa stupile su lirsko-epske poeme, u roman su ušle mnoge lirске digresije, a → **lirska pjesma** s naglašenim lirskim subjektom postala je najraširenijom književnom vrstom. Lirsko načelo prodire i u dramu, koja se također oslobada od klasicističkih normi (→ **dramska jedinstva**) i teži prema stapanju s poemom (Mickjevič, *Dedovi*; Njegoš, *Gorski vijenac*). Lirsko načelo dolazi do izražaja i u osnovnom romantičkom stavu tvorca književnoga djela, koji se osjeća slobodan »kako u odnosu prema građi iz života tako i prema zatečenoj tradiciji« (česta »posvajanja« usmene predaje, pa i djela drugih pjesnika) i u skladu s »romantičkom nadređenošću umjetnosti nad životom« ističe kako je upravo on kreator djela (Vyka). Odatle i karakteristična → **romantička ironija**. Čak i u epskim djelima pjesnik (ili pripovjedač) dominira i ravna cijelom strukturom ističući svoje



prisustvo ili slobodno baratanje građom iz života (sve do Puškinova *Evgenija Onjegina*), sa svojim likovima daje priliku da izgovore cijele nizove monologa koji odgovaraju autorovim emocijama (Aleko u Puškinovim *Ciganima*, *Mciri* u Ljermontova, junaci Petelijevih djela). Romantičar hoće »otvoriti svoju dušu«, »podrediti slušaoca svom osjećaju života, pokazati mu što se otvorilo pred pjesnikom u neposrednoj intuiciji bića« (Žirmunski), pa su romantičarski pjesnici najčešće »autobiografični« (odatle i veliko zanimanje za biografije romantičara, Mickjevičevu ljubav prema Marili, Prešernov odnos prema Juliji Primčevoj. Vrazov prema Ljubici Kantili i dr.). Lirsko kao osnovnu težnju *r.* primjećuje već Bjelinski: »U najužem i najbitnijem svojem značenju romanizam nije drugo nego unutarnji, duševni život čovjekov, ono tajanstveno tlo duše i srca, otkuda se dižu sve neodređene težnje prema boljem i uzvišenom, u nastojanju da nadu zadovoljenje u idealima koje je stvorila fantazija«. Stoga izvore lirici 19. i 20. v. moramo tražiti u ovoj stilskoj formaciji, napose u naroda koji nisu imali razvijenu renesansu i barok (rus., srp. književnost), i u tome je smislu *r.* proveo pravu lirsku revoluciju. Razumije se, ova je revolucija u najužoj vezi s društvenim revolucijama u Evropi na prijelomu 18. i 19. v. Socijalni potresi i nacionalna kretanja razbili su skladno i racionalno viđenje svijeta, kakvo su književno oblikovali i u njegovo ime poučavali klasicisti i prosvjetitelji, poremetili ga i, protivno razumu i čvrstim pjesničkim oblicima — unijeli u književnost osjećaj, pojedinačnu intuiciju i »lirski nered«. Romantičarski su pjesnici prestali da budu učiteljima, didaktima i prosvjetiteljima, a postali su žrecima, prorocima, vizionarima, koji u svojim osjećajima predviđaju, prorokuju ili naslućuju sudbine cijelih nacija. Napose to vrijedi za književnosti naroda koji su upravo u razdoblju *r.* razvijali ili branili svoju nacionalnu svijest (*wieszc* u polj. književnosti, mjestimično i Puškinove vizije rus. budućnosti u poslanici »Čaadajevu« i u »Spomeniku«, Prešern u slov. književnosti, Petefi i dr.), pa su još za Šenou 1876. veliki romantičari »apostoli« poezije, »njezini mezimci, svi vjesnici božanstvenoga sklada koji čovjeka primiče zvijezdama«. — *R.* je stil dezintegracije određene kako društvene tako i stilske formacije. on razbija norme i oblike, umjesto njih razvija nove strukture, ali ne teži prema stvaranju kanona. Čvrstih i zatvorenih struktura *r.* ne stvara, bar u pravilu. Lirsko-epska (bajronistička) poema, »roman u stihovima« (Puškin),

uklapanje lirskih pjesama u tkivo pripovijesti (Tik), mješavina rodova i vrsta u poemati — igrokazu (polj. *widowisko*) s izrazitim monološkim elementima — ove hibridne književne vrste najkarakterističnije su za *r.* Ali s vremenom se romantičarski oblici transformiraju, stvaraju prijelazna djela (Puškinov *Evgenij Onjegin*, Ljermontovljevi *Junak našega doba*, Mickjevičev *Gospodin Tadija*) i u evolutivnom procesu razvit će se iz romantičarskih oblika → **realizam**, čijim je oblicima *r.* otvorio vrata, pa oni, bar u prvo vrijeme, često u sebi nose elemente koji su bili nekoć karakteristični za *r.* (Dikensovi romani, lirске digresije u Gogoljevom *Mrtvim dušama*, mnogi stilski kompleksi u Šeninim novelama). Mjesto romantičarske lirike i hibridnih vrsta zauzima uskoro čvrsta struktura realističkoga romana. Značajno je, međutim, da se u vrijeme novih socijalnih potresa koji su zahvatili građansko društvo na prijelazu iz 19. u 20. v., u vrijeme dezintegracije realizma, mnogi književni pokreti na prvi pogled nadovezuju na neke od tradicija *r.* i napose na postromantičarsku poeziju (Bodler u Francuskoj, Tjutčev i Fet u Rusiji, Kranjčević kao spona između *r.* i modernoga pjesništva u hrv. književnosti). Upravo zbog toga neki su autori, govoreći o prvim pojavama moderne književnosti pokušali uvesti termin → »**neoromantizam**«. — Primijesimo li evropska mjerila na njem. književnost, koja inače poznaje najrazvijeniju »romantiku«, mi ćemo u pokretu »Sturm und Drang« i djelima njegovih pripadnika, a također kod Herdera, naći osobine koje bi ih svrstale u → **predromantizam**, a od »klasika« romantičarske ćemo elemente naći u Šilera (»Vrlo je teško naći ista klasičko u Šilerovoj praksi« — Velek), a svojim lirskim pjesmama i *Faustom* (1808), *Vilhelmom Majsterom* (1795—1796) i *Verterom* (1774) Gete se »savršeno uklapa u evropski romantički pokret, čijem je stvaranju pomogao bar koliko i svaki drugi pojedini pisac« (Velek). Kod tako shvaćena njem. romantizma tek će biti jače naglašeno filohelenstvo njem. romantičara (Šiler, Gete, ali i Helderlin), a također će njem. *r.* u svome prvom razdoblju iskazivati veću ravnotežu između racionalizma i intuitivnosti, pa i čvrstinu pjesničkih oblika. Napose je pak za njem. *r.* karakteristično približavanje književnosti muzičkoj umjetnosti i obratno (Betoven, Šubert, Šuman, Veber i dr. često uzimaju tekstove ili motive iz njem. poezije), pa s time u vezi i pojava oblika »lida« (→ *Lied*). Njem. *r.* bit će također da je manje naglašeno povezan s društvenopolitičkim pokretima svoga vremena, bar u svojoj

matici. Radi li se o njem. romantičarskom pokretu, valja na prvom mjestu spomenuti jensku grupu koja se afirmira između 1790. i 1800. i u koju spadaju Vakenroder, Tik i Novalis; — ona usvaja u osnovi teorije braće Šlegel, a filozofski je inspiriraju Fihte, Šlajermaher i Šeling. Oko 1803. se u Berlinu formira nova škola s fon Arnimom, La Mont-Fukeom i Šamisonom, a između 1806. i 1808. stvara se hajdelberška grupa s Brentanom, Ajhendorfom i braćom Grim, poznatim obrađivačima usmenih pripovijetki. Izvan grupa stoje Žan-Paul, Helderlin i Klajst i, značajan za razvitak proznih struktura, E. T. A. Hofman. U ratno vrijeme između 1811. i 1813. razvijaju se oblici podređeni nacionalnim tendencijama u djelima Kernerovim, Šenkendorfovim i Arntovim. U Austriji u sklopu *r.* djeluju Grilparcer, Štifter i Lenau, ali će ovdje, kao i u Njemačkoj, *r.* ubrzo preći u stil građanskoga → **bidermajera**. S druge strane njem. *r.* poprima socijalno angažirane oblike unutar pokreta → **Mlada Njemačka** (Hajne i dr.). — Počeci *fr. r.* obilježeni su imenima g-de de Stal i Šatobrijana, ali *fr.* predromantizam nastaje već u 18. v. — naći ćemo ga kod opata Prevoa, a mnogi književni historičari u Rusoovim djelima vide jedno od osnovnih izvorišta *r.* Osim toga i u *fr.* 18. v. nalazimo mnoge pojave koje podsjećaju na njem. → **Sturm und Drang**. Čitav niz romantičkih tema i ideja nalazimo zatim kod Š. Nodjea, napose u njegovim bajkama i fantazijama, a također i u *Pjesničkim razmišljanjima* («*Méditations poétiques*, 1820) Lamartinovim. Izrazi je romantičar i A. de Vinji, a svojim je proročkim žarom V. Igo postao središnjom ličnošću romantičarskoga pokreta i njegov najproduktivniji pjesnik. Romantičar je također i kasniji preteča → **simbolizma** i → **nadrealizma**, tvorac mitova i snova Ž. de Nerval. I *fr.* književnost u uskoj je vezi s cjelokupnom kulturom razdoblja, pa ćemo romantičare naći i među slikarima (Delakroa), muzičarima (Berlioz), pa i misliocima (Mišle). Napose je predromantizam razvijen u eng. književnosti, pa se često ukazuje na Tomsonova *Godišnja doba* (*The Seasons*, 1726—30) kao na djelo s autentičnim osjećajem prirode, na Ričardsonov roman *Klarisa* (*Clarissa*, 1748) u kojemu je anticipiran bajronistički junak (→ **bajronizam**), a posebno na predromantičarske pjesnike Janga i Greja, na Makfersonovu → **mistifikaciju** Osijanovih spjevova (1760) i na »gotški« roman Volpov i En Redklifove kao na preteče romantičarske proze. U 80-tim god. pojavljuje se već lirski pjesnik V. Blejk s karakterističnim shvaćanjem mašte kao stva-

ralačke moći, a posebno je za eng. *r.* značajna god. 1798, kada se pojavljuju Vordsvortove i Kolridžove *Lirske balade* — kao djelo dvojice predstavnika »jezerske škole«. Poslije 1815. nastupa druga generacija eng. romantičara s Bajronom, Šelijem i Kitsom, a posebno je za razdoblje eng. *r.* značajna pojava historijskih romana Skotovih, koji će postati modelom za evropski historijski roman (Puškin, Manconi, Šenoa, Jirašek, Sjenkjevič i dr.). Bit će da eng. *r.* nije bio tako radikaln kao njem. i *fr.*, ali je možda upravo zato bio posebno utjecajan u književnostima srednje i istočne Evrope (Bajron, Skot). — Postojanje razvijena *r.* u Italiji često se osporavalo zbog toga što je ital. književnost dugo bila privržena klasicističkim tradicijama, pa ipak Leopardijeva poezija u svojoj je biti romantička, a u sklopu evropskog *r.* stvaraju također Foskolo i Manconi, posljednji napose kao predstavnik valterskotovskog historijskoga romana, koji bar genetski pripada romantičarskoj epohi (*Zaručnici — I promessi sposi*, 1827). Kratkoga je vijeka bio šp. *r.*, koji je jednim svojim dijelom usko povezan s borbom za nacionalnu nezavisnost (*Espronceda*). Specifično se razvijao i rus. *r.*, koji je nastajao u oponašanju eng. i njem. predromantičara i romantičara (Žukovski), rastao je s jačanjem Bajronova utjecaja (Puškinove *Južne poeme*, Ljermontov), ali je u snažnoj Puškinovoj ličnosti ova književnost sjedinjavala klasicističke tradicije s elementima budućih realističkih struktura (*Evgenij Onjegin*, 1823—1831). Nema sumnje da je rus. predromantizam i romantičarska orijentacija rus. književnosti dala golemi prilog stvaranju jezika rus. književnosti 19. v. i stvorila osnove modernoga rus. jezika uopće. — Poljski *r.* najrazvijeniji je u slavenskim književnostima; njegovi osnovni predstavnici: Mickjevič, Slovacki, Krasinjski, stavljaju romantičarske strukture u službu nacije, tvorci su nacionalne mitologije i simbolike, a sami istupaju kao nacionalni proroci. Manje je razvijen češ. *r.* — književnost češ. »preporoda« (*obrození*) klasicističke i sentimentalističke provenijencije, podređena je nacionalnoj funkciji, pa je tek K. H. Maha istinski romantičar. U Slovačke se *r.* oslanja na tradiciju usmene književnosti (Šturova škola), pa se upravo u to doba stvara slovački književni jezik. Težnjama prema epičnosti i stvaranju nacionalne mitologije odlikuje se i madžarski *r.* (Verešmarti, Petefi i dr.). — Kako se epoha *r.* u evropskim književnostima podudara s razdobljem nacionalnog pokreta i rađanjem modernih nacija, pa i konstituir-

njem nekih književnosti kao nacionalnih, napose u srednjoj i istočnoj Evropi, to vrlo često govorimo o posebnim pojavnim oblicima »nacionalnoga« *r.*, za koji bit će da je napose karakterističan naglašeni odnos prema narodnoj usmenoj predaji, orijentacija na pučki govorni jezik, modifikacija romantičarskih struktura u skladu s nacionalnom funkcijom književnosti. Prije svega u takvim književnostima manje je naglašena težnja prema lirskom, trajnija su u njima prosvjetiteljsko-didaktična načela, a sklonije su → **sentimentalizmu** i predromantičarskim oblicima nego li visokom *r.* Ovo vrijedi i za jugoslavenske književnosti, a među njima i za slov. *r.* s Prešernom kao najistaknutijom pjesničkom pojavom i Vrazovim slov. pjesmama. Klasicizam u Sloveniji nije bio razvijen, pa se *r.* nije formirao u sukobu s klasicističkim normama, nego evolutivnim putem, neposredno iz njih. Bio je podređen potrebama stvaranja slov. nacije i jezika, pa je i to smanjivalo pjesnikovu subjektivnost i hiperboliziranje emocija. Zato je u njemu manje razvijena metaforika, koja ostaje jasnom i razumljivom, a pjesnici se priklanjaju »načelu unutarnje ravnoteže koja harmonizira racionalne, osjećajno-moralne i nazorsko-predodžbene elemente« (J. Pogačnik). I sam Prešern gaji pretežno zatvorene oblike (sonet, sonetni vijenac, balada, gazela) premda čemo u njega naći i izricanja hiperboliziranih doživljaja i karakteristični za *r.* lirsko-epski spjev (*Krst pri Savici*, 1836). — U hrv. književnosti razdoblja narodnog prepoda (→ **ilirizam**) *r.* se nije mogao razviti također i zbog orijentacije na tradiciju hrv. renesanse i baroka, pa se jedno od najznačajnijih djela ove periode, Mažuranićev spjev *Smrt Smil-age Čengića* (1846) ni po svojoj zatvorenoj kompoziciji ni po svojoj metaforici, a napose zbog izostajanja lirskog načela, ne može smatrati izrazito romantičarskim djelom. Vraz preuzima doduše romantičarske modele i govori o *r.*, ali ove modele primjetno transformira u skladu s poetikom predromantičarskoga sentimentalizma. Kako *r.* u hrv. književnost dopire relativno kasno, kada je već u Evropi kanoniziran, to se on pojavljuje u »akademiziranu« obliku, dijelom već kod P. Preradovića, napose pak u F. Markovića, ili pak u znaku orijentacije na usmenu epiku, i to tek u 50-tim i 60-tim god. Usmena pjesnička tradicija, podržana Vukovom reformom, karakteristična je i za srp. književnost u doba *r.* Iznastao na osnovi bogate usmene tradicije, ali komponiran kao spjev u dramskom obliku, s osamljenim i superiornim osnovnim likom,

Njegošev *Gorski vijenac* (1847) približava se modelu romantičarskoga pjesmotvora. Narodna knjiž. tradicija udarila je pečat i pjesništvu B. Radičevića, koje se od evropskih modela odvaja svojim vitalizmom (sve do posljednje faze u njegovu stvaranju), a »senzualni optimizam« (D. Živković) srp. pjesništva (B. Radičević, J. Jovanović Zmaj, Đ. Jakšić, L. Kostić) također je u uskoj vezi s »borbenom težnjom za nacionalnim oslobođenjem, koje nije dopuštalo nikakva depresivna stanja«, sa »sremško-vojvodanskom« lirskom usmenom tradicijom (→ **bečarac** i dr.), ali i s činjenicom da se ovo pjesništvo razvijalo kada je već *r.* u evropskim književnostima dotrajavao i razvijao oblike »sniženog« *r.* (bidermajer, Hajneo-vo pjesništvo), s jedne strane, i zatvorenih »parnasovskih« struktura (→ **paruasovci**), s druge strane, pa se srp. *r.* »raslojava i deli u dva toka: realističko-folklorni i umetničko-larpurlartistički« (D. Živković).

Lit.: G. Brandes, *Die Hauptströmungen der Literatur des neunzehnten Jahrhunderts* I–VI, 1894–96; F. Strich, *Deutsche Klassik und Romantik: oder Vollendung und Unendlichkeit*, 1922; J. Скерлић, *Омладина и њена књижевност* (1848–1871), 1925; *Русский романтизм*, 1927; J. Krzyzanowski, *Polish Romantic Literature*, 1930; B. Markwardt, *Geschichte der deutschen Poetik*, 1937–1967; O. Walzel, *Njemačka romantika*, 1944 (prev.); P. van Tieghem, *Les grandes doctrines littéraires en France*, 1946; P. van Tieghem, *Le romantisme dans la littérature européenne*, 1948; G. Michaud, P. van Tieghem, *Le romantisme*, 1952; A. Barac, *Hrvatska književnost I*, 1954; Д. Живковић, *Поезија српске књижевне критике* (1817–1860), 1956; D. Čiževskij, *On Romanticism in Slavic Literatures*, 1957; Ц. В. Никольский, А. А. Соколов, Б. Ф. Стахеев, *Некоторые особенности романтизма в славянских литературах*, 1958; M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp*, 1958; K. Viëtor, *Deutsches Sichten und Denken von der Aufklärung bis zum Realismus*, 1959; *Zgodovina slovenskega slovstva* II, 1959; J. Krzyzanowski, *W swiecie romantyzmu*, 1961; Д. Живковић, *Путем и песнички доживљај*, 1962; A. Flaker, Z. Škreb, *Stilovi i razdoblja*, 1964; M. Панттић и др., *Епохе и правци у књижевности*, 1965; R. Vešek, *Kritički pojmovi*, 1966 (prev.); V. V. Vanslov, *Estetika romantizma*, 1966 (prev.); *Проблеми романтизма*, 1967; I. Frangeš, *Studije i eseji*, 1967; M. Поповић, *Српски романтизам I*, 1968; J. Pogačnik, *Zgodovina slovenskega slovstva* III, 1969; F. Vodička, *Struktura vývoje*, 1969; Д. Живковић, *Европски оцири српске књижевности I–III*, 1970, 1977, 1982. A.F.

**RONDEL** (od fr. *rond* — okrugao) — Francuska utvrđena forma stiha, čija se istorija može pratiti unazad do 13. veka. Kasnije poznat kao → **triolet**, *r.* se u 15. v. upotreb-

ljavao naizмениčno sa → **rondo**-om, sa kojim ga je povezivao → **refren** i upotreba samo dve → **rime**. Prozodijski, *r.* je u 13 stihova (ili 14, ako se drugi stih refrena ponavlja na kraju) koji su raspoređeni u tri strofe. Prva dva stiha su isti kao sedmi i osmi i ponavljaju se u trinaestom i četrnaestom (ako postoji). Shema rimovanja je ABba, abAB, abbaA/B. I *r.*, kao i *rondo* i *triolet*, postoje u nekoliko utvrđenih varijanata, pri čemu je karakteristično doslovno ili delimično ponavljanje nekih stihova i višestruko ponavljanje dveju rima. To su sve izrazito barokni oblici, koji se javljaju uglavnom u → **manirizmu**. Kod novijih pesnika ih nema, sem kod ponekih, koji ih svode na stihotvoračku igrariju (S. Malarme, T. Banvil, R. L. Stivenson; kod nas B. Miljković).

Lit.: M. Françon, »La pratique et la théorie du rondeau et du rondel chez Théodore de Banville«, MLN, 52, 1937; H. Morier, *Dictionnaire de poésie et de rhétorique*, 1961; S. Petrović, »Stih«, *Uvod u književnost*, 1969. M.S.

**RONDO** (fr. *rondeau*, od *ronde* — kolo) — Vrsta lirske pjesme u Francuskoj nastala u 14. v. (Šarl Orleanski, E. Dešamp, G. de Mašo, K. de Pisan). Stihovi (od 8 do 13), koji nisu uvijek raspoređeni u pravilne strofe, počinju refrenom, a ovaj se u pravilnim intervalima ponavlja u sredini i na kraju pjesme. Obrađuje neku kurtoaznu temu i odlikuje se otmenošću tona kad opjeva nesrećnu ljubav (G. de Mašo) ili svježinom i ljupkošću izraza kad opisuje prirodu i smjenu godišnjih doba (Šarl Orleanski). U kasnijoj poeziji i sa nešto izmijenjenom strukturom nalazimo ga kod Vijona, Kl. Maroa, Voatira, Mísea; T. de Banvil je, po ugledu na Šarla Orleanskog, objavio zbirku *Rondels*, ističući da taj oblik posjeduje »ležernost, ljupkost, ironiju i miris zavičaja«. U engleskoj lirici *r.* susrećemo tek u 19. v. (Svinbern, Dobson), a u njemačkoj, gdje je nazvan *Ringel-Gedicht*, *Ringelreim* ili *Rundreim*, kod Vekerlina, Geca i Fišarta. U devetnaestom vijeku počinje da se pravi razlika između oblika *rondeau* i *rondel*, koja je, prema najnovijem Larusovom enciklopedijskom rječniku, neosnovana (*Grand Larousse encyclopédique*, 1964, IX, 368). Premingerov rječnik ističe njihovu razliku oslanjajući se isključivo na razlike u metričkoj strukturi, rasporedu rima i mjestu refrena (*Encyclopedia of Poetry and Poetics*, A. Preminger ed., 1965).

Lit.: P. Gaudin, *Du Rondeau*, 1870; G. Paris, *La poésie du moyen-âge*, 2 vol., 1885–95; A. Jeanroy, *La poésie lyrique des troubadours*, 2 vol., 1934; J. Frank, *Répertoire métrique de la poésie des trouba-*

*dours*, I, 1953; M. Françon, »La Pratique et la Théorie du R. et du Rondel chez Th. de Banville«, *Modern Language Notes*, 1937, 52; F. Genrich, »Deutsche Rondeau«, *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache*, 1950, 72. N.Ko.

**ROPALIK** (lat. *rhopalicus versus*, prema gr. ῥοπαλικός — sličan batini, tojagi) — 1. Stih u kome je svaka naredna reč duža (ređe kraća) za slog od prethodne, npr. u Brjusova: »Пусть мечта рыдает горестными восклицаньями«. Javlja se još u antičkoj poeziji. — 2. U značenju → **Kaligrama**. Ž.R.

**ROTA VERGILI** (lat. »Vergilijev [stilski] krug«) — Naziv za srj. teoriju stilova (lat. *genera elocutionis* — vrste stilova), zasnovanu na tri glavna dela rimskog pesnika Vergilija: *Ecloge* (ili *Bucolica*) opisuju pastirski život (up. → **arkadijska književnost**), *Georgica* su pesme o zemljoradničkom životu, a *Aeneis* je ep u herojskim okvirima; shematizacija tih okvira dovela je do podele na tri stila — *stilus humilis* (»niski stil«), u kojem se opisuju šume i livade, junak je niskog roda (pastir, ime treba da bude *Tityrus*, *Meliboëus*, drvo koje se spominje je bukva, životinja ovca, predmet štap. *Stilus mediocrus* (»srednji stil«) smešta radnju na njivu, junak je seljak, po imenu *Triptolemus*, *Coelius*, drvo je jabuka, predmet plug, životinja govedo; *stilus gravis* (»ozbiljni stil«) govori o temi koja se odigrava u gradu ili u vojničkom logoru, junak je plemić ili vojnik, ime mu je *Hector*, *Ajax*, životinja je konj, predmet mač, drvo lovor i kedar. Ova je podela predstavljena trima koncentričkim krugovima, pa otud i naziv *r. V.* — Poreklo ovakve podele neki vide već u pojedinim stavovima Vergilijevih komentatora Donata i Servija (4. v.), ali se u njoj vidi i starije shvatanje o književnom ugledanju na »uzorne« pisce. Karakter *r. V.* ipak je čisto srj., i vidi se koliko u simboličkoj koncepciji, toliko i u staleškim nijansama podele. Ilustrativna i grafička predstava *r. V.*, ponekad nazvana i *triplex stilus* (»trostruki stil«), dobila je posebno značenje u Spensera i Miltona, koji su smatrali da pesnik treba da se izgrađuje postepeno, da se prvo okuša u pastirskoj, zatim u zemljoradničkoj, odn. didaktičkoj poeziji, i najzad, u najozbiljnijem i najvrednijem rodu, junačkom epu.

Lit.: E. Faral, *Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle*, 1924. S.S.

**ROTRUANŽ** (fr. *rotrouenge*, etim. neizvjesna) — Vrsta fr. lirske poezije sastavljena od strofa koje se obavezno završavaju refrenom. Naj-

češće obrađuju motiv napuštene ljubavnice ili zarobljenog viteza. Poznata pjesma Ričarda Lavljeg Srea, napisana 1193, u izgnanstvu u Njemačkoj, ima oblik *r.*

Lit.: F. Grenrich, *Der altfranzösische Trouwenge*, 1925. N.K.O.

**ROZGALICE** — U Lici i kod Bunjevaca narodne pesme koje se prilikom neke svetkovine »rozgaju«, »grokte« (upor. → **Bačvanske pesme**), »ojkaju« ili »orcaju«, tj. izvode posebnom tehnikom otegnutog pevanja dubokim grlenim glasom, pri čemu, u određenom trenutku, ulaze novi glasovi nastavljaajući pevanje. Naziv *r.* načinjen je prema kriteriju izvodenja što se daje primeniti na razne vrste pesama (naročito o svadbama kad se tako pevaju »stare« pesme).

Lit.: B. Rač, *Narodno blago*, 1924; M. Knežević, *Bunjevačke narodne pesme*, 1930; D. Aleksić, *Ličanke*, 1934. H.K.

**RUBAJJA** (ar. *rubā'ī* — četvorostih, katren) — Pesmica sastavljena od dva stiha (distiha, → **bejt**), tj. od četiri polustiha (stih) od kojih se prvi, drugi i četvrti rimuju, dok se treći obično ne rimuje sa ostala tri (dakle *uaba*). Pisana je različitim metrima. Sama forma *r.* ne dozvoljava opširnost, već zahteva konciznost i jasnoću. Naročito je proširena u persijskoj književnosti i u onima na koje je ova uticala. Najveći majstor ove pesničke forme je persijski klasik Omer Hajjam (umro 1122), koji je kao pesnik stekao pravu popularnost u Evropi i Americi naročito u slobodnoj parafrazi E. Ficdzeralda (1859). Pod uticajem Ficdzeraldovog prepjeva, oblik *r.* udomačio se u engleskoj i američkoj poeziji (pod nazivima *Omar Khayyam quatrain* i *Rubaiyat stanza*) a proširio i u drugim evropskim književnostima; u nemačkoj poeziji (npr. kod Rikerta i Platena) bio je poznat i ranije, pa se i kod nas ponekad nazivao *persijskim četvorostihom* prema nemačkom *Persischer Vierzeiler*.

Lit.: M. Garcin de Tassy, *Rhétorique et prosodie des langues de l'Orient musulman*, 1873; O. Hajjam, *Rubajje*, prev. F. Bajraktarević, 1964, 1976<sup>2</sup>; F. Bajraktarević, »Omer Hajjam — najveći svetski pesnik katrena«, *Filološki pregled*, 1965, 1–2; 1. Šop. »F. Bajraktarević kao komparatista«, *Uporedna istraživanja* 1, 1976. M.Đu.

**RUBRIKA** (lat. *rubrica* — crvena zemlja; crvena boja) — Naslov lat. rukopisa, ispisan crvenim; prema tome, zbirka zakona gde su naslovi bili ispisan crvenom bojom — pravo uopšte, studiranje prava. *R.* su u poznolat. i srv. rukopisnoj tehnici označavale mesta koja

je pisar označavao manjim slovima, a zatim *rubricator* ispunjavao → **inicijalima**, crvenim mastilom. Od doba pronalaska štampe, označava odvojene delove teksta na istoj strani, pa zatim tematsku podelu u periodičnim publikacijama, posebno novinama (sportska *r.*, i sl.). S.S.

**RUGALICE** (*podruguše, podrugašice, »ujed-ljive«, »uštipljive« pesme*) — Kratke narodne pesme u kojima se iskazuje ruganje jedne grupe ljudi, iz jednog mesta ili društvenog sloja, upućeno drugima. Ove su pesme obično od tri, četiri, ređe šest i više stihova u desetercu. *R.* pevaju odrasli o mestima i ljudima, a isto tako i deca o životinjama (mački, petlu) i prirodnim pojavama (snegu, kiši). Najčešće se ismejava siromaštvo nekog sela, kao »Hej, Vraniću, zar si i ti selo? / Brdom kuće, a dolom bunari, / i u njima hladne vode nema!« — ili ljudske mane i njihova zanimanja (*r.* lovcu, alasu i dr.). Neke mogu imati zajedljive, kao i epigramatične poente, koje prelaze u duhovitost višega reda. Takva je *r.* golji: »Kakva mu je zelena dolama? / Da okrpi, nova bi mu bila, / da izmjeri, pretegli bi konci.« Vuk Karadžić je u *Rječnik* uneo nekoliko *r.*, kod reči: *drinski, gostinica, korenita, selište*. U Srbiji su živele u narodu sve do druge polovine prošloga v.

Lit.: M. B. Knežević, *Antologija narodnih umotvorina*, 1957; M. Bošković-Stulli, *Usmena književnost*, 1978. R.P.

**RUKOPIS** — Svaki tekst pripremljen za štampu a pisan rukom (→ **autograf**), mašinom, a također i neki već postojeći štampani tekst koji treba ponovo da se štampa. Nejasna je podela između *r.* i manuskripta, no postoje pokušaji da se u ovom slučaju za tekstove predviđene za štampanje koristi reč manuskript, dok za stare knjige, pisane pre nego što je pronađena štamparska veština — *r.* obeležje »štampano kao rukopis« označava delo štampano po nalogu autorovom i određeno samo za njega ili za uzak krug ljudi koje on određuje. Broj primeraka u ovom slučaju je malen i kao privatan *r.* ovakvo delo se ne može dobiti u knjižari (pesme povodom nekih svečanosti, porodične hronike, neki pozorišni komadi i slično), a autor zadržava pravo vlasništva, citiranja ili pak prikazivanja.

Lit.: K. Löffler, *Einführung in die Handschriftenkunde*, 1929; P. O. Kristeller, *Latin manuscript books before 1600*, 1965<sup>3</sup>; A. Brown — A. Petti, *Englisch Literary Hands from Chaucer to Dryden*, 1965; J. Kirchner, *Germanistische Handschriftenpraxis*, 1967<sup>2</sup>. Z.K.

**RUKOVET** (stsl. *рѣковѣтъ* — snop, rukovet) — 1. Zbirka usmenih (narodnih) ili pisanih (umetničkih) pesama za pevanje ili čitanje, obično antologijske vrednosti. U vezi sa osnovnim značenjem reči — rukom obuhvaćen i srpom požnjeven svežanj žita — kao i sa čuvenim »Rukovetima« S. Mokranjca, posle kojih je pojam uveden u muzičku terminologiju, razvio se njezin semantičko-poetski smisao i ekspresivni »oreok«. U *Antologiji jugoslovenske narodne lirike* V. Nedić ističe jednu »rukovet pesama« kao »antologijske tekstove«. — 2. Zbirka odabranih tekstova ili odlomaka bez obzira na rod ili vrstu. V. Popa, »Rukovet narodnih umotvorina« (bez epskih pesama); plakat Srpskog narodnog pozorišta u Novom Sadu: »Rukovet odlomaka iz srpske dramske književnosti 18. i 19. veka«; V. Bogišić, »Jedna rukovet iz Vukove prepiske«. Sinonimi → **splet**, **smesa** (= *smesa*) i **venac** (pesama, pripovedaka, predstava, pa i — praznika). Prvi je i danas u upotrebi, drugi i treći su arhaični. **Z. R.**

**RUNE** (stnord., anglosaks. *run*; isl. *runar*; gotski, *runa* — tajna, tajnovitost) — 1. Starogerm. pismo za koje se pretpostavlja da je nastalo oko početka n.e., nerazjašnjenog porekla. Znaci najstarijeg opštegerm. runskog alfabeta imali su pored glasovne i pojmovnu vrednost. Broj znakova i njihovih značenja s vremenom se izmenio i povećao. Natpis pisan runskim pismom pronađen je u ruševinama crkve iz 6. v. u Brezi (BiH). — 2. *R.* su karelo-finske narodne epske pesme (u osmercima i bez rime), koje su se pevale uz žičani instrument *kantele*. Odlikuju ih brojne → **aliteracije**, → **epiteti** i ponavljanja. Smatra se da *r.* potiču iz zapadne Finske i da su najbolje očuvane u Kareliji. Mada zapisane tek u 18. v., *r.* su, po mitskom nasleđu i po epskoj interpretaciji istorijske sadržine, znatno starije. Najpoznatije delo sastavljeno od *r.* je finski ep *Kalevala* (*Stara Kalevala* objavljena je 1835. i imala je 32 pevanja; potpuno izdanje, *Nova Kalevala*, izašla je 1849. i imala je 50 pevanja). Sastavljač ovog epa bio je skupljač finskog folklora E. Lenrot. Savremena nauka smatra da je on objedinio izvorni mitološki i folklorni materijal do skladne forme mozaičkog epa, prerađivši *r.* u duhu i postupku nar. pevača. Jezgro epa čini binarna opozicija, svojstvena strukturi → **mita**, sukob Finaca i Laponaca, što prerađiva u borbu dvaju suprotnih načela, svetlosti i tame, oličenih u mitskim junacima (Vejne-mejnen-Louhi). *R.* su inspirisale književnike (Kinevulf) i kompozitore (Sibelijus). — 3. Vrlo

rano *r.* dobijaju posebno značenje kao znaci ili pisane formule koje imaju kultsku namenu i magijsku moć u bajanju i vraćanju. *R.* mogu da znače i svako tajno pismo, skriven način sporazumevanja. Takvo pismo održalo se na severu sve dok ga nije istisnuo lat. alfabet koji su širili hrišć. misionari. (V. i → **Narodni junački ep**).

Lit.: L. Musset, *Introduction à la runologie*, 1965; K. Düwel, *Runenkunde*, 1968; W. Krause, *Runen*, 1970; H. Klingenberg, *Runenschrift*, 1971; B. Я. Пронн, *Фольклор и эстетическая роль*, 1976; *Kalevala*, 1980 (predg. I. Jervinen). **H. K.**

**RUSIZAM** — Riječ, izraz, konstrukcija, stilski obrat i sl., koji su iz rus. preuzeti u koji drugi jezik. Zbog premoći rus. jezika u slav. svijetu i posebno zbog prisnih kulturno-povijesnih veza unutar toga svijeta, *r.* su osobito česti u slav. jezicima. Genetska i tipološka srodnost tih jezika s rus. omogućuje brzo prihvatanje i integriranje *r.*: usp. u nas *holjar*, *samodržavljje*, *izviniti*, *primetiti*, *sputnjik*, *kolhoz*, i sl. → **Purizam** je iz navedenih razloga manje netrpeljiv prema *r.* nego prema → **tuđicama** i pozajmljenicama iz drugih jezika. **M. K.**

**RUSKI FORMALIZAM** — Metodološka orijentacija u proučavanju književnosti u Rusiji 1915–1928, koja je svojim temeljnim zadatkom smatrala istraživanje pojavnih oblika (forme) autonomnog književnog djela. Jezgrom okupljanja formalista bio je isprva Опојаз (Общество изучения поэтического языка — Друштво за proučavanje pjesničkoga jezika), utemeljeno 1916. u Petrogradu. Radove su objavljivali u izdanjima *Сборнику по теории поэтического языка* (*Zbornici za teoriju pjesničkoga jezika*, 1916. 1917) i *Поэтика* (1918 i dalje), zasebnim knjigama, a nekada i u časopisu *ЛЕФ* (→ **LEF**). Formalistima su se smatrali V. Šklovski, B. Ejhenbaum, L. Jakubinski, R. Jakobson, J. Tinjanov, B. Tomaševski, O. Briki i dr., a bliski su bili ovom krugu V. Žirmunski, V. Vinogradov i dr. Neki su teoretičari *r. f.* bili učenici lingviste B. de Kurtenea, pretečom su smatrali A. Belog i njegova istraživanja rus. stiha, a oslanjali su se često na praksu rus. futurizma (→ **futurizam**, **ruski**), utječući i na stavove i stil → **Serapionove braće**. *R. f.* je poricao biografizam, historizam i sociologizam (→ **sociološki metod**) u proučavanju književnosti, tražeći metode koje bi odgovarale specifičnosti književnog djela. Posebnu pažnju posvećivali su nastajanju književne forme, odgovarajući na pitanje »kako je napravljeno« književno djelo, upra-

vo, kako je od amorfno materijala iz života stvorena umjetnički relevantna stvar, tj. književno djelo. (B. Ejhenbaum, *Kako je napravljena Gogoljeva »Kabanica«*, 1919), te su se bavili istraživanjem umjetničkih postupaka (приём; → **postupak**, **književni**). Bit se »postupka« svodi na → **očuđenje** (остранение), tj. pjesnik »pravi stvar čudnom«, neobičnom, nagoneći čitaoca da izađe iz automatizma svoje percepcije (V. Šklovski, *Umjetnost kao postupak*, 1917). Uvođenje postupka mora biti motivisano (→ **motivacija**) i opravdano cjelovitošću djela. Evolucija književnosti nije socijalno-historijski uvjetovana; ona se razvija smjenjivanjem stilova, uvođenjem novih postupaka, prvenstveno kanonizacijom sublitemarnih oblika (»male literature«). *R. f.* je postigao znatne rezultate u proučavanju pojedinih elemenata književnih djela, napose na području izgradnje → **fabule** (→ **sižea**) u proznim djelima (B. Шкловский, *O teoriji proze*, 1925), versifikacije (J. Тинянов, *Проблема стихотворного языка*, 1924; Б. Томашевский, *O стиху*, 1929), a približavao se i rješenjima u pogledima na diakroniju književnosti (Ю. Тинянов, *Архаисты и новаторы*, 1929). Evolucija *r. f.* u pravcu historizma, očita u radovima J. Tinjanova i B. Ejhenbauma (*Лев Толстой, I—III 1928—1931*), nije se nastavila zbog raspada teoretske platforme krajem 20-tih god. *R. f.* izvršio je, međutim, znatan utjecaj na metodologiju književnih istraživanja u drugim sredinama (češ. i slovački strukturalizam), a njegove tekovine prihvaćaju se danas u savremenoj znanosti u SSSR-u i svijetu (→ **strukturalizam**).

Lit.: A. Flaker, Z. Škreb, *Stilovi i razdoblja*, 1964; V. Erlich, *Russian Formalism*, 1965; *Théorie de la Littérature, textes des formalistes russes*, 1965; *Sovjetska književnost 1917—1932*; 1967; V. Šklovski, *Zoo. Treća fabrika*, 1966 (prev.): isti, *Uskrnuće riječi*, 1969; *Texte der russischen Formalisten I—II*, 1969—1970, A. Petrov (pisac pred.) *Poetika ruskog formalizma*, 1970; A. Hansen-Löve, *Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*, 1978; Н. Петковић, *Ог формализма ка семиотици*, 1984.

A. F.

**RUSOIZAM** — Stav prema životu i svetu, koji potiče od fr. pisca i filozofa Ž. Ž. Rusoa (1712—1778). Predstavlja reakciju na dotadašnji izveštačeni i zatvoreni salonski život i pledira za vraćanje prirodi. Izražen je u mnogim Rusoovim delima: *Discours sur les sciences et les arts* (*Rasprava o naukama i umetnostima*, 1750), *La Nouvelle Héloïse* (*Nova Eloiza*, 1761), *L'Emile* (*Emil*, 1762). *R.* počiva na dva osnovna principa: unutrašnjem osećanju i

nepatvorenoj prirodi. Sve što je dobro potiče od prirode, a sve što je zlo od društva. Pre nego što ih je razvoj društva učinio izveštačanim i lažnim, naši običaji i odnosi bili su prirodni i iskreni, a ljudi slobodni i srećni, jer nisu morali da skrivaju svoje pravo biće. „Danas, kada je važno dopasti se, našim odnosima zavladała je ružna i varljiva jednoličnost i svi duhovi bačeni su u isti kalup“. Prinuđen da se prilagođava društvenim pravilima i normama, čovek je izgubio svoju autentičnu ličnost i iskvario se. Izveštačenom životu salonskog društva 17. i 18. v. Ruso suprotstavlja miran, porodični život u prirodi, a lažnom moralu — prirodni moral koji počiva na unutrašnjem osećanju. To unutrašnje osećanje pokazuje šta je dobro, a šta zlo, i postoji u svakom čoveku kojeg društvo nije izopačilo. Iskvarenoj civilizaciji Ruso suprotstavlja lepotu večnih stvari: pejzaža, voda, šuma, kojima ljudska ruka nije oduzela svežinu i lepotu, klasičnom racionalizmu iskrenost i dubinu osećanja: samo istinske i snažne emocije mogu da donesu pravu sreću. Iskrenost osećanja stvorila je i nov odnos prema prirodi: ona više nije rasonoda i običan prizor, već saveznica, utešiteljka, saučesnica kojoj čovek ispoveda svoje jade i preko koje doživljava raznolikost i neizmernost sveta. Rusoovo shvatanje imalo je velikog uticaja na savremenike. Mnogi će pisati romane u kojima se veliča sreća mirnog i bezazlenog života u okrilju nepatvorene prirode (B. de Sen-Pjer), ili romane pune uzdaха i suza, ljubavnih, zanosa i patnji, u kojima će se, sa Rusoovim, mešati i uticaj Jangovih *Noćnih misli* i Geteovog *Vertera* (→ **predromantizam**). Neprijateljski odnos prema civilizaciji, uznošenje snažnih osećanja i prirode biće među glavnim obeležjima → **romantizma**. Ako odbacivanje društva i vraćanje prirodi danas može izgledati pomalo naivno, isticanje važnosti afekata i traganje za autentičnom ličnošću predstavlja nešto na čemu i 20. v. insistira.

Lit.: D. Mornet, *Le Sentiment de la nature de J.-J. Rousseau à Bernardin de Saint-Pierre*, 1907; D. Mornet, *J.-J. Rousseau: La Nouvelle Héloïse*, 1925; J. Bédier-P. Hazard, *Littérature française*, II, 1949; R. Trousson, *Rousseau et sa fortune littéraire*, 1971.

J. D.

**RUŽNO** — Kao negativna odredba, kao suprotnost lepom, kao neuspeli umetnički izraz i uopšte kao nešto što nema nikakve estetske vrednosti *r.* ne predstavlja kategoriju koja bi bila od značaja za estetiku ili teoriju umetnosti. Ali problem *r.* ne samo da se uvek pojavljuje u istorijski prelaznim vremenima bifurkacije ukusa, podeljenih osećanja i oprečnih shvatanja, već predstavlja i sistematski pro-

blem. Jer *r.* nije tek privacija → **lepog**, negativni moment lepog koji se mora savladati i preobraziti u pozitivnu estetsku vrednost, niti je čisto reaktivna pojava u istoriji umetnosti, pojava podvojenosti ukusa u prelaznim vremenima. *Aksiološki problem r.* sastoji se u određivanju *r.* kao pozitivne estetske vrednosti, budući da lepo i *r.* doživljavamo kao kontrarne vrednosti, a ne kao one koje se uzajamno isključuju (kao logičku kontradikciju). Vrednosna suprotnost nije isto što i logička kontradiktornost. Prvi pokušaj opravdanja *r.* kao pozitivne vrednosti učinila je E. fon Ritok, 1916. u članku: »Das Hässliche in der Kunst«, u: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*. Metafizički problem *r.* po-

javio se naročito u dijalektičkim teorijama Hegelovih sledbenika Zolgera, Vajsea, Kirhmana i dr., među kojima je najpoznatiji sistematski pokušaj Rozenkranca. Njegovo delo nosi naslov *Estetika ružnog (Aesthetik des Hässlichen, 1853)*. Rozenkranc je shvatio *r.* kao relativan pojam, kao negativno lepo. Lepo je dakle apsolutno, a *r.* samo relativno. Postojanje i stvaranje *r.* može se, po Rozenkrancu, razumeti i opravdati iz suštine same ideje koja u sebi sadrži moment ružnog kao svoju negativnost. V. i → **groteska**.

Lit.: L. Krestovsky: *La probléme spirituel de la beauté et de la laideur*, 1947; isti, *La laideur dans l'art à travers les âges*, 1947; M. Damnjanović, »Problem ružnog u esteticima«, *Filozofija*, 1961, 2. M.D.



# S

**SABORNIK** (stsl. съборъникъ od gr. συναξίς – skup, sabor, praznik) – Srpskoslovenska varijanta za naziv → **mineja** prazničnog, sa službama Gospodnjih i Bogorodičnih praznika kao i odabranih važnijih svetaca. Tako se »Praznični mineja« Božidara Vukovića (Venecija, 1536/38) naziva u literaturi još i »Sabornik« Božidara Vukovića.

Lit.: L. Mirković, *Pravoslavna liturgika*, I, 1965, 153. D.B.

**SADRŽAJ** – Za razliku od → **forme** i za razliku od povezivanja → **sadržine i forme** u estetsku → **sadržinu** termin *s.* označava redosled činjenica nekog književnog dela, onako kako se ovo može prepričati a da se pri tome ne izreknu nikakve vrednosne ocene. Istraživanje literarnog sadržaja trebalo bi, kao širi termin, da obuhvati istraživanje izvora, građe, motiva i simbola. U književnom delu otkrivamo i »sadržaj svesti« samog autora ili protagonista, pri čemu se misli na elemente svegno psihickog ili mentalnog procesa. U okviru literarnog sadržaja možemo istraživati »sadržaj pojmova«, pod kojim se podrazumeva skup pojedinosti obuhvaćenih semantičkim poljem termina koji determiniše pojam.

Lit.: R. Petsch, »Erlebnis, Motiv, Stoff«, *Deutsche Literaturwissenschaft*, 1940; E. Frenzel, *Stoffe der Weltliteratur*, 1976<sup>4</sup>; R. Trousson, *Un problème de littérature comparée: les études de thèmes*, 1965; F. Jost, »Grundbegriffe der Thematologie«, *Theorie und Kritik*, Fs. G. Loose, 1974; A. J. Bisanz, »Symbol, Thema, Motiv«, *Neophilologus* 59, 1975; *Uvod u književnost*, 1969<sup>2</sup>. Z.K.

**SADRŽINA** – Ono o čemu je reč u književnom delu. Kako, međutim, pitanje o čemu je

zapravo reč u određenom delu pokreće sve probleme prirode književnog → **značenja**, a pored toga podrazumeva i sve osnovne vidove odnosa između → **građe** i njenog umetničkog uobličjenja, termin *s.* se u istoriji mišljenja o književnosti kao i u današnjoj upotrebi koristi u različite svrhe istorijskih, analitičkih i vrednosnih određenja. U tom spektru značenja on obuhvata zapravo sve od građe u njenom najsirovijem vidu do njenog konačnog jezičkog uobličjenja i umetničkog smisla. Još Aristotel u prvoj rečenici svoje *Poetike* postavlja pitanje »kakav oblik treba davati pesničkom gradivu«, a zatim određuje pojedine književne rodove i oblike prema predmetima njihovog podražavanja: »komedija je... podražavanje nižih karaktera«, »tragedija je... podražavanje ozbiljne i završne radnje... govorom koji je otmene«, himne i enkomije su dela pesnika kojima se svidelo uzvišeno i koji podražavaju plemenita dela, rugalice pišu pesnici »kojima se svidelo nezatno i prosto«. Ovakvo utemeljenje odnosa između određenih *s.* i pojedinih književnih rodova i oblika razvilo se u renesansi i klasicizmu u čvrste normativne konvencije drame i poezije. Te konvencije su imale i određene društvene i stilističke pretpostavke: one su podrazumevale da junaci tragedije moraju biti ljudi na visokim položajima, tj. ličnosti čija sudbina ima opšti i javni značaj. U skladu s visokim društvenim rangom svojih junaka tragedija je zahtevala i tzv. »visoki« stil: stih i kičen način izražavanja. Komediji je, međutim, bilo namenjeno da obrađuje građu iz običnog života, njeni junaci su bili građani i njihove sluge, a osnovno obeležje njenog »niskog« stila bilo je prozno izražavanje, bli-

sko svakodnevnom govoru. Analogna pravila važila su i za odnos *s.* i stila u epu, idili, satiri, pastorali, elegiji i drugim »legitimnim«, tj. tradicijom osveštanim književnim oblicima. U skladu s ovakvim načelima — tj. uverenjem da su određene *s.* »prikladne« za određene književne rodove i oblike i da zahtevaju određen tip kompozicionog i jezičkog uobličena — kritika 18. v. određuje razlike između *romanse* (kod Engleza u značenju → **romansa**, 2) i ranog realističkog romana. »Romansa«, kaže Klara Riv, »govori o čudesnim licima i stvarima«, »roman je slika stvarnog života i naravi, i vremena u kojem je napisan«; *romansa* se služi »veličanstvenim i uzvišenim jezikom«, dok roman priča svoju priču svakodnevnim govorom postavljajući sebi za osnovni cilj da predstavi »svaki prizor na tako neusiljen i prirodan način... da nas zavede da poverujemo... da je sve stvarno« (C. Reeve, *The Progress of Romance*, 1785). Kako je, međutim, sadržinski dijapazon stvarnog života i naravi neograničen, pojam *s.* upravo u vezi s romanom postaje do krajnosti elastičan i problematičan. Klasicistički orijentisani kritičari 18. v. često osuđuju mešanje raznorodnih *s.* i stilova u romanu, a i prve negativne reakcije na Balzakovu i Stendalovu umetnost podrazumevale su prve svega da *s.* njihovih romana nisu dostojne velike umetničke obrade, te da su stoga njihova dela tačno i trivialno predstavljaju ljudske prirode. Kako se danas, međutim, sadržinska i stilska → **polifoničnost** romana smatra jednom od njegovih glavnih odlika, kako se odnos *s.* i stila ne posmatra u nekakvoj mehaničkoj odvojenosti građe i jezika nego pre svega u njihovom zajedničkom funkcionalnom dejstvu u delu, pojam *s.* izgubio je onu, makar i relativnu, jedinstvenost značenja koju je imao u klasicističkim određenjima književnih rodova i oblika. U savremenoj kritici i teoriji književnosti termin *s.* koristi se u nekoliko različitih značenja, koja su, kad je reč o tradicionalno razgraničenim književnim oblicima (o → **odi**, → **elegiji** i sl.), sasvim jasno određena svojim kontekstom. Međutim, ako je reč o delima koja nisu stvarana u tako čvrstim okvirima književne → **konvencije**, naročito o romanu, dramu i novijoj poeziji, termin *s.* često se koristi tako da se u njemu istovremeno isprepliću različite mogućnosti njegovog značenja, a ponekad i nedovoljno razgraničeni asocijativni i vrednosni prizvuci. Ipak, u ovoj raznolikoj i ponekad neodređenoj upotrebi moguće je razgraničiti sledeća osnovna značenja *s.*: 1. → **građa**, životni, misaoni, osećajni ili mitski ma-

terijal u onom stanju u kojem se nalazi pre nego što je jezički i stilski uobličen u određenom umetničkom delu. U ovom smislu *s.* se naročito često koristi u vezi s epskom poezijom, dramom i romanom; tako npr. možemo govoriti o društvenoj *s.* neke drame ili romana, ili kazati da je Homer podvrgao »tradicionalni sadržaj svojem umetničkom shvatanju i stvorio strukturalno jedinstvena pjesnička djela« (*Uvod u književnost*, ur. Petre i Škreb). — 2. → **Fabula**. U ovom smislu *s.* se naročito često koristi u popularnoj upotrebi (»ispričati *s.*«); tako i S. Petrović govori o neiskusnom čitaocu koji »prati u književnom djelu fabulu, hvata 'sadržaj'« (*isto*, 343). — 3. → **Tema**. U ovom značenju termin *s.* naročito se često koristi u vezi s lirskom poezijom, jer pitanje *s.* u nekoj lirskoj pesmi prirodno upućuje na tematska određenja (tj. na određenja njene osnovne misli ili osećanja). Uobičajeno je npr. da se lirska poezija deli »po sadržaju, i to po najbitnijim i najčešćim temama koje se u njoj javljaju« na »ljubavnu, rodoljubnu..., religioznu, satiričku« itd. (*isto*, 359). — 4. Lično iskustvo ili doživljaj koji omogućuje neki osoben uvid u prirodu života i stvara tematsku osnovu nekog književnog dela. Tako Barac ističe da je Vidrić svaku svoju pesmu »lično proživio«, te da u analizi tih pesama ne treba polaziti od formalnih razmatranja nego od pesnikovih doživljaja koji se u njima opisuju »jer samo je ona forma dobra u kojoj sadržaj, doživljaj, nalazi svoj najbolji izraz« (*Izabrana djela*). — 5. Umetničko značenje i najširi ljudski smisao koji neka građa ili doživljaj dobijaju u određenoj jezičkoj stilizaciji književnog dela. U ovom smislu obično govorimo o pesničkoj, umetničkoj ili duhovnoj *s.* književnog dela; tako A. B. Šimić kaže: »Šta će nam umetnost ako ne pruža duhovne sadržaje potrebne čovečijem duhu?« — Termin *s.* obuhvata, dakle, raznovrsne analitičke aspekte u kojima je moguće posmatrati građu i prirodu njenog oblikovanja u književnom delu. Iako se klasicističke konvencije koje su nekada određivale taj odnos nisu zadržale u svom normativnom smislu, ipak se i danas pojedina značenja termina *s.* pretežno povezuju s određenim književnim rodovima i oblicima. Ta povezanost nije, istina, uvek čvrsta ni jasno razgraničena; štaviše, raznolikost značenja termina *s.* — naročito ako je reč o → **sadržini i formi** — tako često dovodi do nesporazuma da mnogi danas smatraju da se »izrazi 's.' i 'forma' upotrebljavaju u suviše različitim značenjima da bi nam, prosto stavljeni jedan uz drugi, mogli koristiti« (Velek i Voren, *Teo-*

rija književnosti). Ipak, nesporazumi u ovom području ne proističu samo iz terminološke neujednačenosti i nepreciznosti, nego i iz većno zagonetnog odnosa životnog i umetničkog u književnom delu. Stoga raznolika značenja termina *s.* predstavljaju u stvari različite moguće vidove konstitucije književnog značenja i na taj način podstiču na razmišljanje o jednom od elementarnih i suštinskih problema umetnosti reči.

Lit.: Aristotel, *O pesničkoj umetnosti*, 1966, I–VI, IX; Horacije, »O pjesništvu«, *Satire i epistule*, 1958, str. 309–311; J. Скерлић, *Писци и књиже. Сабрана дела*, IV, 1964, str. 112; A. B. Šimić, *Proza I, Sabrana djela*, II, 1960, str. 139–40; O. Walzel, *Gehalt und Gestalt*, 1923; A. Barac, *Rasprave i kritike, Izabrana djela, knj. II*, 1964, str. 279; И. И. Тимофеев, *Теорија књижевности*, 1950, str. 117–124 (prev.); *Uvod u književnost*, ur. Petré i Škreb, 1969<sup>2</sup>; E. Frenzel, *Stoff-, Motiv- und Symbolforschung*, 1963; *Uvod u književnost*, u *Škreb – Stamač*, 1983<sup>3</sup>.

S.K.

**SADRŽINA I FORMA** — Antička estetika postavila je pitanje odnosa → *s.* i. → *f.* u dva osnovna vida: kao pitanje relativne uloge i važnosti *s.* i *f.* u stvaralačkom procesu, a zatim i kao pitanje građe koja odgovara pojedinim književnim rodovima i oblicima. Tako Horacije kaže: »Ko je izabrao predmet prema svojoj snazi / Tog neće napustiti ni rečitost ni sjajan red« (»O pesničkoj veštini«) s druge strane, Aristotelova razmatranja pojedinih književnih rodova i oblika prema prirodi predmeta koje pisci podražavaju udarila su temelje renesansnim i klasicističkim konvencijama koje podrazumevaju da određeni književni rodovi i oblici uvek moraju obrađivati *s.* koja odgovara njihovim formalnim svojstvima (tragedija, komedija, oda, elegija i sl.). Različiti pisci i mislioci ranog 19. v. (Kolridž, Gete, Hegel i dr.) ukazivali su na organsko i dijalektičko jedinstvo *s.* i *f.* (→ **organska forma**), iako se osjećanje tog jedinstva i nerazdvojnosti gubilo više nego ikad u 19. v.: s jedne strane, u grubom shvatanju didaktičkih i socijalnih ciljeva umetnosti, a s druge — u larpurlartističkom estetizmu. Tada se najjače diferencira »estetika sadržaja« (prim. Hegel) od estetike forme (prim. R. Zimmermann). U marksističkom mišljenju, koje ide za Hegelom, obično se ističe prvenstvo sadržine (Lukács). Formalističku tradiciju kod nas prihvatio je Franjo Marković (*Razvoj i sustav obćene estetike*, 1903) pod uticajem R. Zimmermanna. U 20. v. odnos između *s.* i *f.* razmatra se u dva osnovna vida: prvo, kao pitanje tzv. *primata*: drugo, kao problem njihovog *jedinstva*. Pitanje

primata obično ima snažne ideološke prizvuke, iako često počiva na terminološkim nesporazumima i nedosljednostima. Tako Timofejev ističe primat *s.* podrazumevajući pod *s.* celokupnu »stvarnost koju je umetnik saznao i odrazio« (*Teorija književnosti*). M. Šorer (Schorer), s druge strane, pod *s.* podrazumeva građu u onom obliku koji ima pre nego što i dopre do umetnikove svesti (engl. *subject-matter*), određuje *f.* kao tehniku koja toj građi daje smisao i značenje i zaključuje da je umetnost zapravo *sva* u tehnici. Nasuprot ovakvom raspravljaju pitanja primata *s.* ili *f.* nauka o književnosti često danas ističe i njihovo jedinstvo. Ovo shvatanje — nasleđeno od pisaca i mislilaca ranog 19. v. — prožima i one pristupe koji za ovu staru problematiku stvaraju novu lingvističku ili stilističku terminologiju. Tako Katičić vidi vrednost lingvističkog pristupa književnosti i u tome što se on ne ograničava »nužno na utvrđivanje 'formalnih' svojstava«, nego »dopire sve do nisaonog sadržaja, do poruke što je djelo nosi« (*Uvod u književnost*, ur. Petré i Škreb) a Žmegač ukazuje da bi kategorija stila mogla obuhvatiti i *f.* i *s.* (isto). V. → **sadržina**, → **forma**.

S.K.

**SAGA** (nem. *Sage*) — 1) Prozna epska predanja, keltskih, pre svega irskih profesionalnih pripovedača »filida«, pripovedana u kneževskim dvorcima još u vreme rodovskog uređenja. Prvi put irske *s.* zabeležili su u 7–8. v. sveštenici donekle ih hristijanizirajući. Prožno kazivanje ovih *s.* često je prekidano stihovima, a sastojalo se iz utvrđene sheme »epskih formula«, čije je povezivanje ostavljano na volju pripovedaču. Najstariji i najpoznatiji ciklus irskog epa je o junaku Kuhulínu, navodno iz 1. v. n.e. Sastavljen je iz niza epizodnih saga, koje pričaju njegov život od rođenja do smrti, sa puno mitskih i fantastičnih elemenata. Drugi ciklus predanja, o južnoirskom junaku Finu, kasnije je pretočen u stihove, kojima se inspirisao u 18. v. Džems Makferson stvarajući svoj čuveni zbornik Osijanovih pesama. Niz irskih saga pripoveda o čudesnim pomorskim avanturama junaka, kao i o ljubavi junaka i vila. I kad govore o istorijskim događajima, njihova osnova ostaje fantastična. — 2) Rodovska predanja usmenog porekla o prvim naseljenicima Islanda. Pripovedaju ih na javnim mestima, najčešće pripovedači na glasu. *S.* pričaju o životu pojedinih junaka, što predstavlja genealoški produžetak predanja o precima — »duhovna ostvarenja u kojima se svet izgrađuje kao porodica« (A. Jolles, *Einfache*

*Formen*, 74). *S.* ulaze u pisanu književnost pojavom prvih islandskih letopisaca — sveštenika u drugoj polovini 11. i prvoj polovini 12. veka, prvo na lat. (Saemundi Sigfusson, 1056—1133), pa na isl. jeziku (Ari Thorgilsson, knjiga o Islandanima, 1134—1138). *S.* ostaju, međutim, podvrgnute usmenoj, rodovskoj cenzuri, zadržavajući sve karakteristike usmenog pripovedačkog stila. Njihova kompozicija se drži ustaljenog, uglavnom realnog načina iznošenja biografije junaka od samog rođenja i prvih podviga. Junakova snaga je naglašena, ali ne čudesna. Sa dosta istorijske verodostojnosti opisuju se njegove pomorske pustolovine, odanost kralju, vikinška osvajanja i trijumfalni povratak u zemlju. Biografija se završava ženidbom i srećnim životom, povremeno isprekidanim rodovskim krvavim sukobima. Većina rodovskih *s.* opisuju događaje vikinškog doba, pre pokrštavanja Islandana (950—1030 g.), dok zapisi potiču iz poslednjih decenija 12. do kraja 13. v. Među najpoznatije spadaju: *Saga o Egilu*, *Saga o Njalu* i *Erbigja saga*. Nasuprot rodovskim istorijskim *s.* u isto vreme pojavljuju se i čudesne, legendarne *s.* prenošene isključivo usmenim putem, koje pripovedaju o starosedecima Islanda, pre doba vikinga (*Saga o Orvar-Odu*). Od 13. v. ove *s.* potiskuju istorijske *s.* U 13. v. u formi saga pojavljuju se i epske pesme, *Saga o Volsunzima*, npr., koja je deo *s.* o legendarnom vikingu Ragnar Lodbroku, odgovara sadržini pesama u *Edi* o *Sigurdu* i *Nibehunzima*. Ona predstavlja Sigurdovu biografiju, po ugledu na rodovske sage. *Saga o Tidreku* je »biografska civilizacija epskih legendi o Ditrihu Bernskom«, prema sadržini i obliku severnonemačkih epskih pesama s kraja 12. v. Krajem 13. v., pod uticajem nove »viteške kulture skandinavskih zemalja pojavljuju se prevodi s francuskih epskih spevova iz karolinškog ciklusa (*Saga o Karlu Velikom*), o kralju Arturu, Tristanu, itd«. Puno romantike i fantastike, one odgovaraju naklonosti tadašnje publike prema viteškim romanima.

Lit.: A. Jolles, *Einfache Formen*, 1958<sup>2</sup>; *Istorija zapadno-evropskih književnosti*, u redakciji V. M. Žirmunskog, 1956; M. C. Toorn, *Die Saga als literarische Form*, 1959. N.M.

**SAINETE** (šp. *sainete* — šala) — U šp. pozorištu kratak pučki zabavni komad s mnoštvom ličnosti, muzikom i plesom, u kojem se prikazuje savremeni prestonički život sa notom društvene kritike. U početku izvođen kao → **predigra** ili → **međuigra**, *s.* se u drugoj polovini 19. v. osamostaljuje kao → **henero**

**čiko**, gotovo posve potiskujući → **entremès**. Najpoznatiji pisci *s.* u to doba su u Španiji Ro de la Krus, G. del Kastiljo a u 20 v. A. Kintero. Sredinom 19. v. E. Skrib ga uvodi i u fr. pozorište. U šp. pozorištu *s.* se igra i danas. Lit.: → **Jednočinka** T.V.

**SAMOGLASAN** (prema gr. ἰδιόμελον) — Naziv vizantijske i staroslovenske liturgijske pesme (→ **stihira**) koja ima sopstvenu melodijsku formulu i prosodijsku strukturu i koja ni jednoj drugoj pesmi ne služi kao uzor, a nije ni sama građena po uzoru na drugu pesmu.

Lit.: Л. Мирковић, *Православна литургија*, I, 1965, 237; H. G. Beck, *Kirche und theologische Literatur im byzantinischen Reich*, 1959, 264. D.B.

**SAN** — U fiziologiji periodično stanje počinka (smanjenje integracijske aktivnosti živčanog sistema), dok je sanjanje psihička aktivnost u svim fazama usnulosti. Usled pasivnog stanja svesti, koja je lišena kontrolnih mehanizama karakterističnih za budno stanje, doživljava se u snu odvijaju u halucinantnim nizovima slika koje se zbivaju u naročitoj »sadašnjosti«, a sazđani su na bizaran način od elemenata koji su u budnom stanju doživljeni u različito vreme i na različitim mestima. Strukturu ovih doživljavanja određuju pretežno asocijacije podstaknute afektivnim motivima. Snovima se oduvek pridavao veliki značaj. Vavilonci, Asirci i Jevreji smatrali su snove kao božanske poruke i na osnovu snova pricali budućnost. Psihoanaliza se u velikoj meri koncentrisala na fenomen sanjanja kao manifestaciju podsvesnog života, koji za nju ima osnovno značenje u razjašnjavanju psihičkih kompleksa. Po Frojdu se u snovima fiktivno ostvaruju neispunjene želje (osobito potisnuti seksualni nagoni). No tumačenje snova svojstveno je čovečanstvu već od najranijeg vremena i o tome ima traga u spomenicima najstarijih civilizacija. I *Biblija* je puna priča o značajnim snovima i njihovim tumačima (patrijarsi Jakob i Josip, proroci Danijel, Ezekilj); slične motive o tumačenju snova sadrži starovavilonska poema *Izdubar*, pa i Homerova *Ilijada*. U Kini su pre naše ere postojali posebni dvorski službenici kojima je bila dužnost da tumače snove. Drevnog su postanka i pokušaji da se fiksira simbolika snova, da se objasni značenje pojedinih motiva koji se javljaju u snu. Među najstarije fiksirane formule i simbole sna ubrajaju se neki zapisi na pločicama pisanim klinastim pismom koje su pronađene u Ninivi. Sakupljanjem i kompilacijama nastale su velike zbirke *sanovnika*,

egipatskih i persijskih, a tumačenje nekih sadržaja snova spada u raširena narodna verovanja. U književnosti snovi igraju značajnu ulogu. Motiv snova kao sveta suprotnog stvarnosti prisutan je, obično u vidu alegorije u snovima, već u književnosti antike (Skipijev san u Ciceronovom delu *De Republica*) i posebno u vizionarskoj literaturi srednjeg veka, zatim kao građa o usnulom seljaku (Šekspir, *Ukročena goropad*), sve do Gerharta Hauptmana. Motiv o životu koji se doživljuje u snu prisutan je od Kalderona do Grilparcera i Hofmanstala, a san kao satiričan motiv u Kevedinim *Snovima* i uopšte u → **renesansi** i u → **baroku**. Prosvetiteljstvo je izvršilo određeno obezvređenje snova, no predromantičari (Haman, Herder) i romantizam (Žan Paul) zato su tim više uočili značaj snova kao izraza srealističkog nadsveta u sferi nesvesnog i slobodne fantazije, pa se zatim san uvodi i kao mogućnost uticanja na stvarnost (Nestroj, Lumpacivagabundus). Otada prisustvo sna u literaturi više ne prestaje: Dostojevski, Strindberg, Hauptman, Hamsun, Kafka. U drami san se može koristiti za projiciranje događaja koji će se tek odigrati. Valeri misli da poetski svet »otkriva velike analogije sa svetom sna«. Istovremeno, prema Valeriju, počevši od romantizma nastala je »zbrka između pojma poezija i pojma san«. Jer, »ni san niti sanjarenje nisu obavezno poetični«. Ali, san »daje jednostavan primer jednog *zatvorenog sveta* u kome sve *stvarne* pojave mogu biti predstavljene, ali u kome se sve pojave dešavaju ili menjaju kroz same varijacije naše duboke senzibilnosti. To je gotovo isti slučaj s poetskim stanjem koje se nastanjuje, razvija i raspršuje u nama«. U našim narodnim pesmama snovi često predskazuju događaje (»Smrt Senjanina Iva). Motiv sna javlja se i kod naših romantičarskih pesnika (B. Radičević). U nekim Andrićevim pripovetkama s. ima arhetipsku dimenziju (»San bega Karčića«, »Mustafa Madžar«).

Lit.: M. Arnold, *Die Verwendung des Traummotivs in der englischen Dichtung von Chaucer bis Shakespeare*, diss. 1912; J. Struve, *Das Traummotiv in englischen Drama des 17. Jh.*, diss. 1913; W. Schmitz, *Traum und Vision in der Erzählenden Dichtung des deutschen Mittelalters*, 1934; R. Stern, *Der Traum in modernen Drama*, diss. 1950; W. Schäfer, *Der Traum bei den Dichtern des 19. Jh.*, diss. 1952; G. Bachelard, *La poétique de la rêverie*, 1960; M. Kiessig, *Dichter erzählen ihre Träume*, 1964; J. Bousquet, *Les thèmes du rêve dans la littérature romantique*, 1964; W. Naumann, *Traum und Tradition in der deutschen Lyrik*, 1967; H. Schmitthenner, *Blume der Nacht*, 1968; H. Petriconi,

*Metamorphosen der Träume*, 1971; A. Béguin, *Traumwelt der Romantik*, 1972; H. J. Kampfhausen, *Traum und Vision in der lateinischen Poesie der Karolingerzeit*, 1975; I. Schuster-Schirmer, *Traumbilder von 1770–1900*, diss. 1975; P. Valeri »Reč o poeziji«, *Pesničko iskustvo* (prev.), 1980; S. Frajberg, »Kafka i san«, *Delo* 3/1977; *Polja* 274/1981 (tematski broj). Z.K.

**SAPFIJSKE STROFE** — (1) Četvororedna sapfijska strofa (lat. *sapphicum*) sastoji se od tri sapfijska jedanaesterca (→ **sapfijski stihovi**, 1) i → **adoneja**. Pretpostavlja se da je to prvobitno narodna lezbijaska strofa. Ime je dobila po pesnikinji Sapfi, iako se ovom strofom služio i Alkej. Katul i Horacije preneli su je u latinsku poeziju. Horacije je, u ovoj strofi, pružio model potonjim rimskim i evropskim pesnicima. Shema: – U – – – // U U – U – U (tri puta) – U U – U. Primer: Integer vitae scelerisque purus / non eget Mauris iaculis neque arcu / nec venenatis gravida sagittis / Fusce, pharetra. (Hor. *Carm.* I, 22). — (2) U drugoj, tzv. većoj sapfijskoj strofi (*sapphicum maius*) za aristofanejem (→ **aristofanski stih**) sledi veliki sapfijski stih (→ **sapfijski stihovi**, 2). U sačuvanim pesmama i odlomcima Sapfijske poezije ova se strofa ne javlja. I kod Horacija je retka. V.Je.

U srphrv. poeziji pokušaji primene principa antičkog stiha nisu dali ritmične jedanaesterce. Formalno se s. s. javlja u staroj hrvatskoj poeziji sa neizgrađenim ritmom jedanaesterca. Kod Srba je primenjuje A. Vezilić, primivši je verovatno iz rus. poezije. Pod njegovim uticajem peva i Sterija, i to u izgrađenom i rimovanom jampskom jedanaestercu, tj. silabičko-tonskom stihu, sa cezurom iza petog sloga: »Život je, druže // ovo burno more, / Oblakom teškim // obastrto gore, / Gde vihor struže // i Haribdis kleti / Propašću preti.«

Lit.: → **Metrika, antička**. Ž.R.

**SAPFIJSKI STIHOVI** (lat. *versus sapphici*, nazvani po grčkoj pesnikinji Sapfi iz 7/6. veka st.e.) — Javljaju se u dva oblika: (1) kao sapfijski jedanaesterac (lat. *versus sapphicus hendecasyllabus* ili *minor*) sačinjen od dve trohejske dipodije među koje je ubačen daktil: – U – – / – // U U – U – U. Primer: φαί-  
νεται μοι κήνος ἴσος θεοισιν (Sapfa); — 2. Veliki sapfijski stih (lat. *versus sapphicus maior*) sačinjen od horijampskog dimetra i *aristofanija*: – U – – / – U U – / – U U – /

U – U. Primer: saepe trans iaculo nobilis expedito (Hor. carm. I, 8, 12).

Lit.: → **Metrika, antička.**

V.Je.

**SARKAZAM** (gr. σαρκασμός – jetkost) – Termin antičke → **retorike** za vrstu jetke → **ironije**; *s.* je gorka i nemilosrdna poruga ili prekora s podsmehom, zajedljiv i zlonameran. *S.* je zasnovan na nekom paradoksu, na neskladu između značenja izrečenih reči i njihovog značenja u kontekstu, što dovodi do izrazito pakosne poruge: »Da sam, Merione, tebe pogodio, ako i jesi / Plesač, al' moje bi koplje umirilo za vazda tebe.« (Homer, *Ilijada*, XVI pev.). U našoj nar. poeziji ima okrutne šale pa čak i svireposti, naročito u → **kletvama** i u osvetama epskih junaka, gde je kazna obično, po svojoj okrutnosti, neprimerena krivici: »...odsječe joj ruku do ramena, / *desnu ruku dade u lijevu, / a pinjalom oči izvadio, / pa ih zavi u svileni jagluk, / pa joj turi u desno njeđarče, / pa joj Marko riječ progovara: / »Biraj sade, Rosando đevojko, / biraj sade koga tebe drago...«* (Karadžić, *Srpske narodne pjesme*, II, 39). Za razliku od → **hnmora**, *s.* je izrazito negativan, prožet željom da se protivnik ne samo porazi već i ponizi. *S.* se primenjuje kao postupak u različitim rodovima umetnosti (→ **satira**, → **epigram**, → **karikatura** i sl.). H.K.

**SARSUELA** (šp. – *Zarzuela*) – Oznaka za šp. komad s pevanjem, sličan opereti, mitološkog ili herojskog sadržaja, prvobitno od dva, kasnije od tri-četiri čina, omiljen na šp. dvoru druge polovine 17. v. Pisali su je i Calderon i Lope de Vega, ali ponajviše pisci → **entremesa**. Od 18. v. *s.* potiskuje ital. → **opera**. U drugoj polovini 19. v. javlja se **velika sarsuela** (šp. velika *S.*) u više činova za razliku od srodnih jednočinki s pevanjem obuhvaćenih oznakom → **henero čiko**. Kasnije se naziv *s.* primenjuje uglavnom za zabavnu jednočinku koja ima melodramski karakter. Danas je pod jakim uticajem revije i → **njuzikla**. Lit.: → **Jednočinka**. T.V.

**SATANIZAM** – U najširem značenju riječi pod *s.* se podrazumijeva skup veoma različitih duhovnih tendencija i struja koje u istoriji ideja obuhvataju isto tako različite domene čovjekovog misaonog i stvaralačkog ispoljavanja, od vjerovanja u nadljudsku moć demona (*demonizam*), preko *crne magije* i *okultnih seansi* prizivanja duhova, do pjesničkog revolta, proizašlog iz saznanja o nepodnošljivoj potčinjenosti tajnim zakonima prirode.

U osnovi *s.* nalazi se pobuna bića protiv tvorca, sukob nesavršenog postojanja sa apsolutnim savršenstvom. Taj sukob ne rezultira veličanjem zla, nego ističe principe vlastitog moralnog uvjerenja – prezir svakog oblika potčinjenosti i herojsko potvrđivanje vlastitog »ja«. *S.* počiva na uvjerenju da je biće sudbinski osuđeno na pokoravanje, ali istovremeno i na osjećanju protesta i neprihvatanja žrtve i poniženja. Tek iz tog saznanja rada se želja za poricanjem utvrđenih moralnih vrijednosti i ispovijedanjem vjere, u kojoj se poslušnost i slijepo obožavanje pretvaraju u napad i uvredu, a pobožni ritual u raspusnost vrzinog kola. *S.* se može posmatrati u tri različita aspekta: kao skup teorijskih i praktičnih saznanja o crnoj magiji, kao istorijski pregled i polemička literatura o nastanku i smislu ideje satanizma, kao literarna tvorevina koja se *na neki način koristi satanizmom* ili izražava njegove osnovne pretpostavke. U književnosti i umjetnosti ideja *s.* se provlači kao čovjekov egzistencijalni sukob sa snagama koje prevazilaze njegove ljudske sposobnosti. Taj sukob razrješava se kultom đavola i zazivanjem bića demonskog porijekla. *S.* je nastao u hrišćanstvu (Lucifer i Kain), iako njegove tragove nalazimo i u paganstvu, gdje Prometej i Titani (titanizam) predstavljaju univerzalizovan izraz krajnjeg revolta. U evropskom humanizmu novog veka *s.* je dobio čvršće konture pokreta koji se konstituise više kao duhovna klima vremena, nego kao eksplicitno formulisan teorijski sistem. Kult đavola i praktikovanje *s.* i crne magije bilo je oduvijek oblik čovjekova protesta i dragovoljnog potčinjavanja i žrtvovanja kako bi taj protest postao maksimalno efikasan. Čovjek je, naime, oduvijek osjećao da su njegove moći nedovoljne da definitivno zagospodari tajnama svijeta. Kao izraz očajnog ponosa i čovjekovog pakta sa đavolom nastali su Faust i Don Žuan; skupa s njima javljaju se orgijski skupovi vještica, nekromantija i groteskne *messes noires*. U *Faustu* je inkarniran duh nemira i tjeskobe modernog čovjeka; žestoko isticanje čovjekovih aspiracija i njegovog stvaralačkog elana, a istovremeno i svijest o ljudskoj drami koju izaziva takav titanizam; nezadrživa težnja duše ka beskonačnom i priznavanje granica nametnutih čovjekovom svakidašnjem postojanju. *Don Žuan*, naprotiv, svoj protest protiv Boga izražava raspusnošću demonske senzualnosti, frivolnošću duha naslade i cinizmom skarednih ekscesa. Duh satanskog protesta zbog podvojenosti čovjekova prirodno-duhovnog bića i nespojivih

opreka između privida i suštine, želje i stvarnosti nalazimo u književnosti mnogih naroda u svim epohama, bilo da se ideja s. ispoljava kao protest protiv čovjekove egzistencijalne zatočenosti i zavisnosti od sila nadljudske prirode ili kao isticanje svijeta demonskog djelovanja i uticaja kao jedinog istinskog područja čovjekove imaginacije: Kalderonov *El mágico prodigioso* (Čudotvorni vrač), Miltonov *Izgubljeni raj*, Bajronov *Kain*, zatim *Tales of the Grotesque and Arabesque* E. A. Poa, *Les Diaboliques* i *L'Ensorcelée* Barbe d'Orvija, *Là-bas* Uismansa, *Contes cruels* Viljea de l'Adama. U epohi romantizma ideja s. je u potpunosti odgovarala novoj osjećajnosti i novim literarnim traženjima. Duhovni individualizam romantičara i njihova duboka, iako nešto konfuzna, težnja ka apsolutu predstavljaju osnov kontradiktornih shvaćanja o položaju čovjeka u svijetu: egzaltaciju vlastitog »ja« i osjećanje neizmjernosti prirode i svijeta, u kojim se gubi ljudska individua. U svojoj romantičarskoj oholosti pjesnici su došli do revolta protiv apsolutne transcendencije u ime apsolutne ljudskosti: Bajron (*Kain*), Šeli (*Oslobodeni Prometej*), Šiler (*Razbojnici*), Igo (*Ernani*). Kod Uismansa se ideja s. javlja kao prezir stvaralačke nemoći i mržnja zbog osrednjenosti. Kod Bodlera kult zla dobija izraz revolta protiv buržoaskog morala; više nisu u pitanju okultističke *messes noires* nego pokušaj približavanja »svetim« vrijednostima i razjarenim zahtjevima puti, traženje sublimnog u niskosti, kult bola kao izraz i simbol više duhovnosti. Od Ničea do Dostojevskog (*Zli dusi*) i Karđučija (*Himna Satani*) izražava se linija revolta čovjeka protiv snaga koje ga prevazilaze. Kao izraz smjene duhovnih i ljudskih vrijednosti s. otvara dileme osjećajnosti modernog čovjeka, ukazujući na paradoks njegovog postojanja u uslovima sveopšte kontingentnosti i patetičnog revolta protiv nesrazmjera između čovjekovih težnji i ograničenih mogućnosti njihova ostvarenja.

Lit.: A. E. Wait, *Devil Worship in French*, 1896; C. Godard, *L'occultisme contemporain*, 1904; M. Garçon--J. Vinchon, *Le Diable*, 1926; A. Viatte, *Les sources occultes du romantisme*, 2 vol., 1928; M. Praz, *Die schwarze Romantik*, 1963. N.Ko.

**SATANSKA ŠKOLA** (eng. *satanic school* – satanska škola) – Grupa engleskih romantičarskih pesnika ranog 19. v. (Bajron, Šeli, Kits) koje je R. Southey (Southey) u svom predgovoru za *A Vision of Judgment* napao zbog njihovog nemoralnog odnosa prema književnom radu i u životu. Nazvao ih je

»satanistima« i zamerio što se interesuju za egzotično, strast, nasilje i perverznoš. S. 5. dočnije (šire) označava i sve one pisce koje zanimaju mračne strane života. U Nemačkoj to su: Klajst i E. T. A. Hofman, u Francuskoj: Igo (u kasnijem periodu), de Mise, Žorž Sand i markiz de Sad već sa svojim prvim »roman noir« (1791.) »Satanski« oblik → **romantizma** nastavlja se kod → **prerafaelita**, u Vagnerovim operama i u Ničeovoj vitalističkoj filozofiji. V. i → **satanzizam**. S.P.

**SATIRA** (lat. *satira*, *satura*; *satir* – »pun«, »sit«, »zasićen«) – S. označava književno djelo u kojem je na podrugljiv i duhovit način izražena oštra osuda jednog društva ili ljudskih mana. Njen osnovni cilj je da ukaže na društvene ili moralne slabosti, poroke i zloče, da ih izvrgne ruglu i podsmijehu i da na taj način doprinese njihovom otklanjanju. U starijoj književnosti s. je označavala jednu od dvije posebne književne vrste: satiričnu pjesmu ili poseban oblik satirične proze. Danas pod s. ne podrazumijevamo toliko neki formalno poseban književni žanr koliko jedan naročit strukturalni princip književnog djela, tj. specifično izražen piščev stav prema prikazanoj stvarnosti, poseban ton njegovog kazivanja i naročit način izgradnje → **lika** u njegovom djelu. Zbog toga s. može označavati različite vrste književnih djela, bez obzira da li su pisana u stihu ili prozi. Pretpostavlja se da je riječ »satira« izvedena iz latinskog *lanx satura* – žrtvena zdjela napunjena raznim voćem. Prvobitno je označavala pjesmu sastavljenu od različitih elemenata (tj. sa proznim i dijaloškim umecima). Kasnije se njena etimologija pogrešno vezivala za grčku riječ »satira«, vjerovatno zbog grubih šala koje su bile pripisivane satirima i koje su uvijek bile česte u s. S. se javila u staroj Grčkoj, čiji su najpoznatiji satirični pjesnici bili Simonid sa otoka Keja (6–5. v. prije n.e.) i Arhiloh (7. v. prije n.e.), koji se bio toliko proćuo po svojoj jetkosti da su mu na grob urezali epitaf: »Putniče, tiho prolazi kraj groba Arhilohova da ne razbudiš ose što u njemu spavaju.« Međutim, s. se u punoj mjeri razvila, i ime dobila, u Rimu, gdje je njen začetnik bio Gaj Lucilije (umro oko 103. g. prije n.e.), koji je u svojim pjesmama komentarisao zblivanja u Rimu i žestoko i jetko poučavao i kritikovao svoje savremenike, zahtijevajući moralnu čistotu u javnom i privatnom životu. Kasnije su Horacije, Juvenal i Persije izgradili poseban oblik *satirične pjesme*, koji je teoretski definisao već Kvintilijan. Od tada je riječ s.

vjekovima označavala uglavnom dužu pjesmu (za razliku od → **epigrama**), obično ispjevanu u heksametrima i u formi dijaloga, u kojoj su se ismijavale i osuđivale mane i slabosti društva ili ljudske prirode. Takva vrsta satiričke pjesme naročito je oživjela u vrijeme renesanse, kad su u većini evropskih književnosti bile pisane s. po ugledu na Horacija, koji je bio uzor oplemenjene duhovitosti, i na Juvenala, koji je postao pojam satiričke jetkosti i žestine. I u našem renesansnom Dubrovniku bile su se uobičajile »rugalice« i »ujedljivje« pjesme, koje su bile uperene protiv istaknutih ličnosti i državne vlasti. Pošto ih je cenzura progonila i zabranjivala, »prirodno je da je do nas mogao doći samo vrlo mali broj satiričnih pesama koje su se u svoje vreme toliko negovale u Dubrovniku«; ipak, sačuvala su neke od onih koje »svojom kritikom nisu udarale u osnove društvenog i političkog uređenja«, kao, na primjer, satirične pjesme Mavra Vetranovića, koje su bile uperene protiv »raskalašnosti i rasipnosti renesansnog života« (D. Pavlović). U vrijeme renesanse pojavila se još jedna vrsta satirične pjesme: *podrugljiva epska pjesma*, koja je postala naročito omiljena u klasicizmu. Njen oblik je izveden iz pseudohomerskog epa *Boj Zaha i miševa*, ali je vjerovatno bila inspirisana i srp. epovima o lisici, od kojih su neki težili izrazitoj društvenoj kritici. U ovim satiričnim epovima ličnosti i situacije su obično prikazivani ozbiljnije i heroičnije nego što zaslužuju, pa su na takav način izvrgnuti ironičkoj poruzi. Klasičan je primjer *Otmica vitice* («The Rape of the Lock») eng. pjesnika 18. v. A. Popa, u kojoj su sva konvencionalna sredstva herojskog epa iskorištena za priču o jednoj trivijalnoj zgodi iz mondenskog života. Takvim postupkom Pop je ironično pokazao koliko je njegovo doba neherojsko i koliko je život mondenskih krugova londonskog društva daleko od suštinskih pitanja nacionalnog života. Satirične pjesme pisali su i mnogi kasniji veliki pjesnici, kao, na primjer, Bajron i Hajne. U našoj novijoj poeziji satirična pjesma se razvija od B. Radičevića i S. Vraza preko Zmaja, Jakšića, V. Ilića, M. Mitrovića i Kranjčevića do Krleže, S. Šimića, Vinavera, G. Krkleca, te danas B. Crnčevića, M. Bečkovića, D. Radovića i dr. Podrugljiva kritika ljudske naravi i jetka osuda društva predstavljaju osnovna obilježja i mnogih književnih djela koja se formalno razlikuju od s. kao pjesničke vrste. Takva obilježja oduvijek je imala naročito komedija — Aristofanove *Ptice* i *Zabe* obremenjene su satiričkim zna-

čenjima, kao, uostalom, i mnoge kasnije komedije (Ben Džonsona, Molijera, Gribojedova, Gogolja, B. Šoa, O'Nila, Joneska, ili, kod nas, Držića, Sterije, Nušića, A. Popovića i dr.). Izgleda da je → **dijalog** uopće uvijek bio smatran pogodnim oblikom izražavanja jetke i oštre kritike ljudskih slabosti i zala društva — dijalozi Lukijana, Erazma Roterdamskog (*Pohvala gluposti*) ili Voltera prevazišli su značenje moralističkih rasprava i imaju izrazito satirički karakter. Ipak, najznačajnija djela satiričke književnosti napisana su u pripovjednoj formi. Tradicija prozne satirične književnosti vodi nas od Grka Menipa (po kojem se ovaj oblik satire nekad zove → **menipskom satinom**), te Rimljana Varona, Petronija (*Satirikus*) i Apuleja, preko Rablea (*Gargantua i Pantagruel*), Svihta (*Guliverova putovanja*) i Voltera, pa zatim Gogolja, Ščedrina i Domanovića, do Anatola Fransa, Hakslija, Čapeka, Haška, Kafke i dr. Kod svih ovih, međusobno različitih, satiričnih pisaca pripovjedna forma gotovo uvijek ima labavu kompoziciju i uglavnom se zasniva na slobodnoj igri jedne intelektualne i racionalne uobrazilje koja izobličava prirodne oblike predmeta kako bi otkrila njihovu suštinu, a likovi i situacije u tim djelima nastaju na onoj dosjetljivoj opservaciji koja proizvodi karikaturu. Takvim postupcima satirički pripovjedač dobiva mogućnost slobodnijeg kretanja kroz sve sfere života, pošto njega, po Juvenalu, zanima sve ono što čovjek čini. U takvom slobodnom kretanju satiričar može uspješnije »ubiti glupost u letu« (u čemu je Pop vidio osnovni cilj s.) i dosljednije i nepoštednije izvrgnuti ruglu mane i zloće društva ili čovjeka uopće. Obezbjedujući labavom kompozicijom svoje pripovjedne forme mogućnost satiričke strategije neprestanog ujedljivog napadanja i ironičkog povlačenja, satiričar nam se otkriva kao racionalan kritički duh koji se slobodno kreće kroz život, ukazujući s nemilosrdnom oštrinom na društvene, političke ili moralne deformacije. Bez obzira da li je pisana kao pjesma, pripovijetka, roman, drama ili moralistička rasprava, s. se javlja kao osoben književni oblik, sa svojim vlastitim strukturalnim principima, svojim vlastitim tonom i tehnikom i svojim vlastitim ciljem. Ona uvijek očituje jednu specifičnu viziju svijeta i jedan osoben stav prema društvenoj stvarnosti ili ljudskom životu uopće. Čemu god da se okrene, satiričar vidi samo glupost, izopačenost i prljavštinu. Zato je njegovo djelo naseljeno samo izobličanim licima pokvarenosti, niskosti, požude, potkupljivosti, glu-



posti, zlobe, pohlepe, ukratko — ljudske duhovne mizerije uopće. Juvenalov usklik *difficile est saturam non scribere* (»teško je ne pisati satiru«) izražava upravo takav stav prema životu u kojem se zloća čini svugdje prisutnom i tako besramno nametljivom da ju je nemoguće ignorisati. Zato je u osovi *s.* uvijek jedno negodovanje: *Facit indignation versum* (»negodovanje mi oblikuje stihove«), pisao je Juvenal, a i Bjelinski je kasnije s razlogom isticao da »pod satirom ne treba razumjeti nevino cerekanje veselih dosjetljivaca, nego gromove negodovanja, oluju duha uvrijeđenog sramotom društva i energiju razdraženog osjećanja«. Međutim, pošto je cilj *s.* između ostalog uvijek i u tome da *ismije* ljudske slabosti, mane i gluposti, njen ton rijetko kad teži takvoj svečanoj i patetičnoj osudi u kojoj bi se njegov intenzitet podigao do pravog tragičkog osjećanja. Negodovanje u satiričkim djelima je uvijek prožeto jednom mjerom humora — »napad bez humora, ili čisto optuživanje, nalazi se na granici satire« (N. Fraj). Naravno, to negodovanje, koje je izraženo ismijavanjem, razlikuje se kod različitih pisaca i zavisi od njihovog temperamenta, filozofskih, političkih i etičkih uvjerenja, kao i od satiričkih konvencija književnosti njihovog vremena. Ono u stepenu može ići od blage ironije Horacijeve do jetke i gorke netrpeljivosti Juvenalove i od tužne podsmjehljivosti skeptičnog Gogolja do žestoke i nepoštodne osude kod Šćedrina, koji je pisao: »Prikazujući život koji se nalazi pod jarmom bezumlja, ja sam mislio na to da kod čitaoca izazovem osjećanje gorčine a nikako veselosti«. Ali bez obzira na tu mjeru negodovanja, satiričar nastoji da pojave razobličava komičnom opservacijom koja ih ismijava. Preuveličavajući, poput slikara karikaturiste, pojedine crte pojave do krajnjih granica komičnog i apsurdnog, on razobličava njen privid i razotkriva njenu negativnu suštinu. Zbog toga je u satiričnim djelima uvijek izražena težnja ka narušavanju realnih odnosa između pojava i njihovih svojstava, ka remećenju njihovih običnih realnih oblika i dimenzija, ka uslovnosti, fantastičnosti, grotesknosti, ka prikazivanju izuzetno apsurdnih likova i situacija. Zato je osnovno stilsko obilježje *s. hiperboličnost*, preuveličavanje nekih svojstava pojave s namjerom da se jasnije prikaže njena skrivena, unutrašnja izopačenost, da se porok učini fizički vidljivim. To je postupak tipičan za karikaturistu, koji, zapazivši neku neskladnost u crtama ličnosti, oštro pojačava tu neskladnost u svome crtežu, čineći je uočli-

vom i za druge ljude. U satiričnim djelima zato i nemamo karaktere nego karikature: »Lica koja izviruju prema nama iz prenase-ljene satiričke scene rijetko kad imaju normalne crte, ona su groteskno izopačena porokom koji odslikavaju« (A. Kernan). Dok se u »realističnijim« oblicima *s.*, kao kod Gogolja na primjer, čuva pojava sličnost sa stvarnošću ljudskog života, a rugobe čovjekove prirode i ljudskog društva više sugerišu metaforama nego stvarnim izobličenjima, mnogi veliki satiričari, kao Rable, Swift, Šćedrin i dr., stvarali su jednu grotesknu sliku svijeta, u kojoj ljudi postaju fantastična čudovišta, poput onih na Bošovim slikama: oni su Liliputanci kao kod Swifta, roboti kao kod Hakslija, nosorozi kao kod Joneska. Pred tim čudovištima povukao se svaki trag tjelesne ljepote i duhovnih vrijednosti. Ali je zadatak satiričara upravo u tome da upozori na rugobe koje prijete da zavladaju svijetom. Jer, satiričar, za razliku od humoriste, ne vidi mogućnost pozitivnog preobražaja sve dok se ljudska priroda ne dozove razumu silovitom žestinom poruge i dok se društvo iznova ne reformiše na principima razbora i mudrosti. Zbog toga, kako je Šćedrin isticao, »da bi satira bila zaista satira i da bi postigla svoj cilj, potrebno je da ona omogući čitaocu da osjeti onaj ideal od kojeg je pošao njen tvorac«. Zaista, da bi satirički napad bio umjetnički efikasan, potrebno je da satiričar postigne jedan nadličan nivo, koji mu omogućuje da svoju *s.* uzdigne do nekog općeprihvatljivog etičkog principa. U *s.* mora biti, makar implicitno, prepoznatljiv satiričarev ideal, njegovo društveno, političko ili etičko opredjeljenje, jer *s.* znači suprotstavljanje ideala stvarnosti, negaciju stvarnosti u ime ideala. Zato N. Fraj ističe da *s.* predstavlja pobunjeničku ironiju, čije su moralne norme relativno jasne i čiji etički standardi služe kao mjerilo grotesknosti i apsurdnosti pojava koje se opisuju. Satiričar bira predmet svoga napada, a čin tog izbora uvijek je moralni čin. Njegova satirička provokacija izazvana je, kako je pisao A. Pop, »odvratnošću koje Dobro osjeća prema Zlu«. Zato je za uspješnu *s.* uvijek važno da pisac stoji na onoj strani na kojoj može da stoji većina njegovih čitalaca i da izražava onaj ideal koji je i za njih prihvatljiv. »Vješto napadati znači da se pisac i čitalac mogu složiti o nepoželjnosti onoga što je napadnuto« (Fraj). Za izražavanje svoje vizije svijeta i za ostvarivanje svojih ciljeva satiričar se služi svim pogodnim sredstvima: od → **invective**, »neposrednog napadanja, prekoro-

nim ili žestokim rečima, koje, karajući ili ružeći, nose u sebi satiričnu žaoku» (B. Popović), preko → **aluzije**, koja samo nagovještava negativnu ocjenu, do → **ironije**, kojom se ljudski poroci i gluposti predstavljaju kao visoko vrijedne vrline (na primjer, u *Dangi R. Domanovića*) i na taj način izobličavaju s jednom prodornom porugom. Satiričar iskorištava i → **hiperbolu**, »preterano predstavljanje stvari, koje njihove rdave osobine jače ističe i čini, prema prilici, mrskijim i apsurdnijim« (B. Popović), a rado se služi i → **alegorijom**, koja omogućava implicitan odnos prema životu i kazivanje o njegovim neskladnostima bez neposrednog imenovanja pojava na koje se misli (izvanredan primjer alegorijske satirične priče je Domanovićev *Voda*, u kojem se slika političkog života u Srbiji prenosi u priču o jednom dalekom i čudnom narodu koji je za svoga vođu izabrao slijepca). Satiričar iskorištava i sve one oblike ismijavanja koji prikazuju pojave na takav način da ističu njihove smiješne i apsurdne strane; takva je → **burleska**, koja oponaša pojave istovremeno ih ismijavajući, takva je → **parodija**, koja oponaša pojave pretjerujući i iskrivljavajući neke njihove crte kako bi ih ismijala. Takva je i → **travestija**, koja ozbiljnu pojavu tretira neozbiljnije nego što zaslužuje, kao u *Prosjачkoj operi* Džona Geja (i Brehtovoj preradi), u kojoj se opće društveno i moralno rasulo sugerira pomoću činjenice da su glavne ličnosti »opere« postali lopovi, ubice, prosjaci, torbari i potkupljive hapsandžije. U osnovi svih ovih postupaka u satiričnom djelu jeste tehnika degradacije predmeta koji se opisuje i čija se priroda otkriva u njenoj unutrašnjoj izobličivosti. Postupak te degradacije satiričar vrši uvijek u ime nekih etičkih normi koje suprotstavlja tom degradiranom predmetu. Ali svi ti postupci satiri daju, prije svega, mogućnost izražavanja gorkih saznanja o životu, o deformacijama u društvu, političkim i moralnim ispoljavanjima čovjekove prirode, i sposobnost razobličavanja sila ništavnosti, gluposti, bezumlja, laži, poroka i taštine. Satira je zato najangažovaniji i često — za pisca — najriskantniji književni oblik.

Lit.: T. Wright, *A History of Caricature and Grotesque in Literature and Art*, 1875; B. Popović, »Alegorična satirična priča«, *Ogledi*, I, 1914; Л. J. Тимофеев, *Теорија књижевности*, 1950 (prev.); N. Frye, *Anatomy of Criticism*, 1957; A. Kernan, *The Cankered Muse*, 1959; M. Egerić, *Antologija savremene srpske satire*, 1970; J. Brummack, »Zum Begriff und Theorie der Satire«, *Deutsche Vierteljahrsschrift*, 1971, 45; I. Hantsch, »Bibliographie zur

Gattungspoetik: Theorie der Satire«, *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 1972, 82; J. Weisgerber, »Satire and Irony as Means of Communication«, *Comparative Literature Studies*, 1973, 10; I. Hantsch, *Semiotik des Erzählens*, 1975; D. Čiževskij, »Satire oder Groteske«, *Poetik und Hermeneutik*, 1976, 7; R. Homann, *Erhabenes und Satirisches*, 1977; U. Kindermann, *Satyra*, 1978. Z.L.

## SATIRIČNA PESMA → Satira

**SATIRIČNI ROMAN** — Roman u kojem se sa određenog moralnog stajališta izvrgavaju ruglu neki ljudski i društveni poroci. Začetkom s. r. mogu se smatrati tematski povezane priče o Tilu Ojlenšpigelu u nemačkoj književnosti, a prvi značajan primer celovitijeg s. r. jeste Rableov *Gargantua i Pantagruel* (1532). U Servantesovom *Don Kihotu* (1605, 1615) nalazimo već primer kompoziciono i strukturalno kompleksnog s. r. u kojem su pravci satiričnog dejstva usmereni i prema jednom odnosu naspram stvarnosti (→ **viteški roman**), i prema nekim društvenim pojavama savremene Španije. Svištova *Guliverova putovanja* (1786) klasičan su oblik alegorijskog s. r., iako u poslednjem delu pesimizam Svištovih → **groteski** izlazi iz okvira satiričnog kazivanja. S. r. filozofskog karaktera nalazimo u Volterovom *Kandidu* (1759); dok *društvena* → **satira** karakterizira mnoge romane 18. i 19. v. (Filding, Stern, Smolet, Gogolj i dr.). U novijoj književnosti se izrazitije mešaju oblici satiričnog, humorističkog i grotesknog. Tako K. Hašekovi *Doživljaji dobrog vojnika Švejka* (1920–23), i pored satiričnih crta, imaju i izrazito humoristička obeležja; dok dela Zamjatina (*Mi*), Hakslija (*Vrli novi svet*) i Orvela (1984), svojim tragičkim podtekstom i grotesknim izrazom, izlaze iz okvira satiričnog ismevanja. U našoj književnosti prvi značajan s. r., po izvesnim parodijskim crtama u servantesovskoj i sternovskoj tradiciji, nalazimo u Sterijinom *Romanu bez romana* (1832); Sremčev *Vukadin*, B. Čopićeva *Osmo ofanziva* predstavljaju s. r. realističkog razdoblja, odnosno savremene književnosti.

Lit.: → **roman**; → **satira**.

B.M. — S.K.

**SATIRSKA IGRA** (gr. σατυρικὸν δράμα) — U antičkoj, gr. književnosti vedra mitološka drama nazvana po horu, koji u njoj sačinjavaju mitski satiri, raspusni demoni plodnosti iz pratnje boga Dionisa. Prema predanju s. i. (dramu) usavršio je i uveo u Atinu, oko 520. g. p.n.e., Pratina iz Flijunta. Razvila se, verovatno, iz starijih, naročito na Peloponesu

popularnih oblika satirskog plesa i pesme (σατυρικόν, od koga je, po Aristotelu, delomično nastala i → **tragedija**, antička 2). U klasičnom atinskom pozorištu 5. v. p.n.e. s. i. prikazivana je kao četvrta, završna predstava dramske → **tetralogije**, posle tri tragedije (→ **trilogija**). Hor satira nosio je maske, imao konjske uši i repove, pregaču od jarčijeg krzna i falus i plesao je živi i komični ples, zvan »sikinis« (σικινίς). Po strukturi, s. i. bila je slična tragediji, ali je iz mita odabirala groteskne situacije ili takve teme i likove (Herakle) koji su se mogli prikazivati polukomično. Tekstovi su nam najvećim delom izgubljeni. Sačuvani su nam veći odlomci iz Eshilove s. i. *Rihari izvlače mrežu*, iz Sofoklovih *Lovačkih pasa* i *Inaha*. U celini imamo samo tekst Euripidove s. i. *Kiklop* (satiri prisustvuju oslepljivanju Kiklopa). S. i. sastavljane su i rado prikazivane u → **helenizmu**, sve do u rimsko doba. Još pod kraj 1. v. p.n.e. Horacije daje uputstva za sastavljanje satirске drame.

Lit.: M. Pohlenz, »Das Satyrspiel und Pratinas von Phleius«, *Nachrichten von der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, Philosophisch-historische Klasse*, 1926, 3; N. Majnarić, *Sofoklovi Sljednici*, 1932; E. Bushor, »Satyrtänze und frühes Drama«, *Sitzungsberichte der Akademie München, philosophisch-historisch Abteilung*, 1943, 5; P. Guggisberg, *Das Satyrspiel*, 1959<sup>2</sup>; I. Fischer, *Typische Motive im Satyrspiel*, (dis.) 1959; H. Patzer, *Die Anfänge der griechischen Tragödie*, 1962. M.F.

**SATNICA** (stsl. *сѣтъница* prema gr. ἑκατοντάς — stotina, lat. *centurio*) — Poseban žanr vizantijske mističke književnosti, uglavnom 15. v., koji u vidu niza od stotinu kratkih izreka, misli i pouka razvija duhovno iskustvo isihastičke »teorije« (kontemplacije). Dve, tri ili četiri s. sačinjavaju jedan veći književni sastav, kao što su npr. Satnice Nikite Stitata, Simeona Novog Teologa, Maksima Ispovednika, Grigorija Sinaita i dr.

Lit.: H. G. Beck, *Kirche und theologische Literatur im byzantinischen Reich*, 1959, 439, 452, 593 etc. D.B.

**SATURA**, dramska (lat. *satura*). — Nazivom s. (od koga je proizašao i termin → **satira**) obeležene su prve dramske predstave sa fiksnim tekstom, u raznim razmerima (impletae modis saturae), koje su, prema izveštaju istoričara Tita Livija (VII, 2, 4–7), izvodili profesionalni glumci u Rimu (već u 2. pol. 4. v. p.n.e.?). Livijeva obaveštenja potiču, verovatno, iz dela nekog od starih rimskih istoričara pozorišta (pre Varona; Akcije?), koji

su, čini se, nastojali da prikažu razvoj rimske drame i njene rane stupnjeve na sličan način kao što su Aristotel i dočniji peripatetičari prikazivali razvoj stare atičke → **tragedije** (up. → **fescenini**). »Dramska satura« stoga je, možda, samo pronalazak filologa, tj. hipotezična rimska paralela onom ranom obliku → **satirске igre** (σατυρικόν) iz koga Aristotel izvodi atičku tragediju.

Lit.: B. L. Ullman, »The Present Status of the Satura Question«, *Studies in Philology University of North Carolina*, 1920, 17; G. E. Duckworth, *The Nature of Roman Comedy*, 1952; E. Paratore, *Storia di teatro Latino*, 1957; J. H. Waszink, »Tradition and Personal Achievement in Early Latin Literature«, *Mnem.*, 1960, Ser. IV, vol. 13; M. Будимир-М. Флашар, *Преглед римске књижевности*, 1963; G. A. van Rooy, *Studies in Classical Satire and related Literary Theory*, 1966. M.F.

**SATURNIJSKI STIH** (lat. *saturnius* — »drevni« ili »staroitalski«) — Najstariji poznati stih u latinskoj poeziji. Njegova metrička struktura je nejasna jer mu ritam nije određen kvantitetom sloga kao u grčkoj poeziji, već zavisi od rasporeda naglašanih slogova. Može se podeliti na dva dela. Prvi deo sastoji se iz tri, a drugi iz dva prirodno naglašena sloga, pri čemu je broj nenaglašanih slogova među njima neodređen. Međutim, nije sasvim sigurno kako je izgledao taj raspored naglašanih slogova jer su nam od dela pisanih u ovom stihu sačuvani samo fragmenti. Aliteracija je imala važnu ulogu u ovom stihu, koji je upotrebljavan u religijskim himnama (*carmen Arvale, carmina Saliaria*). Saturnijskim stihom L. Andronik je preveo *Odiseju*, Nevije pisao *Punske ratove*. U narodnom pesništvu održao se ovaj stih od Ciceronova vremena. Kod Horacije spominje se kao *rusticus* — »seljački« i *horridus* — »grub«. Čini se da je od 240. godine bio pod jakim uticajem gr. kvantitativne metrike.

Lit.: L. Havet, *De saturnio latinorum versu*, 1880; W. Koster, »Versus saturnius«, *Mnemosyne* (1929), v. 57, 267–346; → **Metrika, antička**. V.Je.

**SAVREMENA KNJIŽEVNOST** — Nastaje u istom vremenu u kome žive oni koji je stvaraju i oni koji je čitaju; to je književnost u proceni ostvarivanja, u toku i pokretu, »živa« književnost koja sadrži pojave i probleme koji su više ili manje bliski duhu tog vremena kao njegov izraz i odjek. Književnost je oduvek održavala vezu se iskonskim, drevnim ljudskim trajanjem, kao i sa svojom neposrednom savremenosti, reagujući na nju, opovrgavajući je ili slaveći: stoga je i s. k. — i dela koja u njenom

okrilju nastaju — samo prelazna etapa i deo u sistemu delâ koja su u međusobnom odnosu i čine književnost koja se razvija kao relativno kontinuirana (ili diskontinuirana), dinamična, promenljiva celina. *S. k.* dugo nije bila predmet posebnog izučavanja, jer — smatralo se — ne može se dovoljno određeno proceniti da li ono što je sasvim novo ima neophodnog umetničkog značaja i vrednosti, pošto ne postoji vremenska distanca sa koje bi se ta procena — kritički, naučno, estetski, a ne površno impresionistički — mogla izvršiti. Nekad je za tu distancu bilo potrebno pola veka ili čak čitav vek. No danas je kvalitativna i kvantitativna prisutnost *s. k.* u životu književnosti i književnog mišljenja tako intenzivna da se više ne može zanemarivati, tako da se pred teoriju i poetiku postavlja zadatak da, i pored sve kompleksnosti i difuzne višebraznosti *s. k.*, pokušaju da je opišu i što preciznije definišu. Odrediti prostiranje *savremenog* (tog prilično neodređenog pojma) moguće je samo veoma elastičnom relativizacijom granica, jer ono se ne kreće striktno kalendarski, te savremeno može biti ono što pripada jednoj godini, jednoj deceniji ili dužem periodu; najčešće pak smatra se da je savremeno ono što se od sadašnjeg trenutka pruža unatrag otprilike 25–30 godina, sadržavajući etape ili potperiode sa svojim posebnim osobenostima. Po nekim periodizacijama, na primer, *s. k.* u Engleskoj počinje 1914. g.; u srp. književnosti 1945. Savremeno se, dalje, manifestuje kao unutarnja, duhovna, i fizičko-temporalna kategorija, i, takođe, kao dualizam stanovišta: u nastojanju pisca da stvori izvesno novo značenje, nov smisao u delu koje stvara, i, zatim, u njegovoj sposobnosti i talentu ispoljenom u procesu i rezultatu stvaranja. Osećanje savremenosti, prema tome, stvar je unutarnjeg raspoloženja pisca, a ne samo pitanje ukusa, stila ili politike. Savremeno je imanentno svesti i osećanjima pisca, ono je, pre svega, u njemu samom: jer ma o čemu pisao, on piše iz sadašnjeg časa, iz svog vremena i savremenosti; zatim, ono je u objektu, gradi, u savremenom životu iz kojeg književnik 'crpe impulse i podsticaje, pri čemu opet njegov lični stav i odnos prema toj građi ima presudnu ulogu. Najzad, ono ne manje počiva na poznavanju savremene stvarnosti i čoveka u njoj i na poznavanju karakterističnog i njegovom isticanju: kad pisac iz mase neposrednih zapažanja, iskustava i misli uspe da izdvoji glavno, kad uoči ono što je fermentivno i formativno u sadašnjosti i što će jednom možda imati vrednost trajne duhovne činje-

nice i simbola. Postoje izvesna gledišta prema kojima je savremenim piscima nedostupan potpun, pa i relativno potpun smisao savremenosti. Postoji i pitanje: kojoj je to konkretnoj stvarnosti *s. k.* »savremena«? Smatrajući savremeno stavom prema književnosti u plimi vremena, kao *s. k.* se ukazuje i ona stvorena u prošlosti koja nam je i danas prisna i bliska, živa, mada različitih i katkad teže razumljivih duhovnih implikacija (aluzije, specifičnost ideja i težnji u određenom dobu itd.). No moderni duh danas ne prihvata i ne priznaje večnost i trajnost kao neprikosnovene aksiome; otuda se *s. k.* često bavi trenutnim, privremenim, provizornim, aktuelnim, što je neizbežna, mozaična slika savremenog sveta. Takav trenutak, što potpunije shvaćen i tvorački zahvaćen, iskazan, ipak spontano, slobodno ulazi u trajanje i nešablonski pojmljenu večnost, jer ostaje uvek savremen, bitan, univerzalan. Razlikujući *spontanu* i *svesnu* savremenost *s. k.* (hotimičnost u opštenju sa svojim vremenom, za razliku od spontanog ili neutralnog, indiferentnog prihvatanja njegovih imperativa), uočavamo takođe da je nemoguća totalna izolovanost, apsolutno izdvajanje pisca iz svog društva, istorije, vremena, sredine. Beskrajno složeni dinamizam stvarnosti produžava se u strukturi *s. k.* kao svešču i jezikom obnovljeni ritam te stvarnosti i ljudske egzistencije u njoj. *S. k.* je refleks i rezultat aktivne prisutnosti pisca u svom vremenu, u dilemama i brigama ljudi, ona je izraz neodoljive potrebe da se saopšti istina i vlastita umetnička reč svom savremeniku, i o svojoj savremenosti — budućim generacijama. Počom se i ona ili netragom gubi ili postepeno kristališe i taloži u prostorima kulturne, književne prošlosti i tradicije. Kao što je to bilo i u prethodnim književnim razdobljima, i današnja *s. k.* je izložena uticajima nauke, tehnike, politike, filozofije (marksizam, egzistencijalizam, fenomenologija), lingvistike. Filozofija joj pomaže da osnaži i produbi svoju svest i samosvest, svoju misao, intelektualno-istraživačku dimenziju i egzaktnost, mada je, kako se ponekad tvrdi, svojom metodičnošću i strogošću zasenjuje, tako da se književnost ustručava da prirodno ispolji svoj pravi duh i biće. No zato je *s. k.* uvek otvorena i spremna da reflektuje situaciju ili krizu savremenog duha, čime suštinski naglašava svoju savremenost, koja je kompleksna svest o postojećem stanju stvari. Prema marksističkoj estetici, u *s. k.* je savremena svaka književna tema, ukoliko joj se pride sa savremenog stanovišta, a zadatak *s. k.* je

da verodostojno prikaže savremenu stvarnost u duhu suštinskih revolucionarnih, društvenih i umetničkih stremjenja sadašnjice i u povezanosti sa pozitivnim kulturnim nasledem prethodnih epoha, kritički, dakle, *otvorena* prema iskustvu prošlosti i eksperimentalnim traganjima u sadašnjosti. No po jednom subjektivnijem savremenom gledištu, *s. k.* je pretežno samoisražavanje, gde se književna umetnost svodi na iskaz subjektivnoga umetnikovog shvatanja i viđenja stvarnosti, a ne izvesne date, objektivne slike ili istine života. *S. k.* je u jednom izgrađenom, stabilnom društvu (za kakvo je smatrano eng. krajem 19. v.) sasvim drukčija nego u društvu koje je u krizi ili koje se menja, čije se životne forme i navike iz temelja preobražavaju. U polivalentnosti takve stvarnosti pisci se često ne snalaze dovoljno, dinamika društvenih kretanja i promena upućuje ih ka izvesnim konstantama, pa je *s. k.* ponekad, u nekim svojim tokovima ili ograncima, odjek ili parafraza mitskih vizija, metaforično-algorična, simbolička, apstraktna literatura o literaturi, ili je tendenciozno, utilitarno, pragmatičko odražavanje i preslikavanje realnosti bez dublje životno-kritičke, poetske, misaone obuhvatnosti i punoće. Ona kad fenomenima savremenosti i realnosti pristupa bez moralističkih ili političkih preubedenja i shema, već se s tim fenomenima povezuje i spaja radoznalo, strasno ih istražujući, *s. k.* postaje tvorac i stecište književnih struktura koje su refleks moderne osećajnosti i vizije sveta, koje donose jednu novu stvarnost i pokušaj da se ona u svoj svojoj složenosti i protivrečnostima rasvetli i spozna. *S. k.* uvek nanovo otkriva stvari koje su u prošlosti možda već bile otkrivene i prikazane, ali im pronalazi nov aspekt, novu interakciju, daje im pečat svoga intelektualnog i umetničko-tvoračkog iskustva: donosi »nove ekvivalente starih simbola i mitova«. Ona govori o stvarima koje predstavljaju sadašnjicu, i govori o prošlosti sa stanovišta sadašnjosti; no dešava se katkad da savremenost nema izrazitijih spoljnih odlika po kojima bi se prepoznala ili da ne izgleda u nekim svojim razdobljima dovoljno značajna: tada je *s. k.* u stagnaciji ili se obraća drugim temama (iz prošlosti, ili futurološkim vizijama), dajući prednost pojedinim književnim formama i žanrovima pred nekim drugim (na primer eseju i putopisu nad dramom ili romanom). No krizu ili stagnaciju *s. k.* prevladava isključivo svojim sopstvenim stvaralačkim snagama i energijom — nastojanjem da u svakidašnjici nađe *izuzetno*, koje je oduvek

bilo predmet književnosti, pojačanim interesovanjem za egzistencijalnu situaciju pojedinca i za stanje društva, stalnom i neumornom potragom za novim izražajnim sredstvima i formama kao gotovo najmerodavnijim dokazima stvaralačkog identiteta. U prostorima *s. k.* začinjale su se i najčešće uspešno ostvarivale nove, prevratničke, slobodarske, avangardne umetničke težnje i tendencije, plodonosne promene i preokreti u shvatanjima, teoriji i praksi književnog mišljenja i književne umetnosti. Ideal svake umetničke → **avangarde** je da bude »apsolutno savremena i moderna«. *S. k.* je na stalnom ispituu svoje savremenosti, aktuelnosti, modernosti, stremeći — naizmenično — ka tome da bude što verodostojnije realističko svedočanstvo ili vizionarni uvid u biće i prirodu čoveka i sveta i u svoje vlastito biće. Savremenost *s. k.* je u stvarnoj savremenosti bitnih životnih problema, duhovnih interesovanja, formalno-tematskih novosti i jezičkih, semioloških pregnuća, u novom, aktualizovanom nastavljanju drevne priče o sudbini i putu individue i naroda i o toku sveta i čovečanstva. Snažeći se vitalnim duhom tradicije i težeći da bude smela, otkrivačka, nekonvencionalna, pružajući time svoj doprinos unapređenju književne misli i umetnosti, *s. k.* nalazi svoj smisao i egzistenciju u stalnom pokretu i otvorenosti prema stvaralačkom eksperimentu, naporima, nepredvidljivim iskušenjima i u žudnji za istinom i za nepoznatim, u stalnom razvoju, u neprestanom procesu svoga vlastitog uobličavanja.

Lit.: J. Raddatz, *Traditionen und Tendenzen*, 1972. M.I.B.

**SAZANJE, KNJIŽEVNO** — Ono saznanje koje omogućuje književno umetničko delo, koje govori o nečem što se inače van toga dela ne može saznati. Nije u pitanju saznanje samog književnog dela koje uzimamo kao predmet naučnog proučavanja, ni naučno saznanje koje književno delo samo posreduje, već ono specifično saznanje koje stičemo kroz to delo, oblikovano u njemu i koje predstavlja ingredijent umetničke celine dela. M.D.

**SCENA** (gr. σκηνή — koliba, šator; deo pozornice na kome su glumci) — 1. Najmanja fabularno-tematska jedinica u razvoju dramske radnje. Od fr. klasicista najčešće se definiše na osnovu spoljnjih znakova izmene dramske situacije, tj. kao promena ličnosti na pozornici, izlazak jedne i ulazak druge ličnosti, s tim što pozornica nikad ne sme da ostane prazna. U antičkoj drami nema formalne

podele na *s.* Takvu podelu ne nalazimo ni kod dramskih pisaca renesanse. Međutim, već Šekspir u formalnom strukturiranju drame upotrebljava termin → **pojava** kojim označava promenu mesta radnje, tj. promenu pozornice unutar jednog čina. Nizanje scena ili slika umesto podele na činove (nem. *Bilderfolge*) karakteristična je za srednjevekovnu dramu (→ **crkvena prikazanja**) i → **epsko pozorište**. B. V. Tomaševski ovakve promene naziva *scena* ili *slika*, za razliku od *pojave* ili *prizora*, koje definiše kao »deo čina kada se lica na sceni ne menjaju«. Naravno, i on konstatuje da se termini *pojava* i *prizor* katkad podudaraju sa terminima *scena* i *slika*. Neki pisci u formalnom oblikovanju drame ne upotrebljavaju nijedan od ovih termina, već »pojave« naznačuju nabranjem likova koji u njima učestvuju (B. Nušić). — 2. Zgrada koja se u grčkom i rimskom pozorištu nalazila iza → **orhestre**. — 3, → **Pozornica**.

Lit.: V. Kralj, *Uvod u dramaturgiju*, 1966; Б. В. Томашевски, *Теорија књижевности*, 1972 (prev.). P.L.

**SCENARIO** (ital. *scenario*) — 1. Kratak sadržaj radnje podeljen po → **scenama** u → **commedia dell'arte**. U ranom 18. v. *s.* je zamenio raniji ital. termin *sogetto* (siže). Osim sažetog opisa radnje, sačuvani *s.* obično sadrži podatke o mestu događanja i o posebnim scenskim efektima. U 20. v. *s.* se naziva i sinopsis radnje → **muzikla**, za razliku od → **libreta** → **opere**. — 2. U filmskoj umetnosti *s.* se naziva tekst filmske priče (sa dijalozima i podelom na scene), za razliku od → **sinopsisa** (opisa filmske radnje bez dijaloga) i daleko detaljnije *knjige snimanja*, u kojoj je izvršeno kadriranje, odnosno detaljno obrađen način tehnike snimanja.

Lit.: B. Balaš, *Filmska kultura*, 1948; Ch. Spaak, *Le Scénario*, 1949; B. Belan, *Scenarij — što i kako*, 1960. N.K.

**SCIENCE-FICTION** → **Naučna fantastika**

**SECESIJA** (lat. *secessio* — odvajanje, otepljenje) — Naziv upotrebljen u nem. zemljama za pojedine grupe umetnika koji su se krajem 19. v., prekidajući sa tradicijom → **akademizma** i bez neke određene koncepcije, odvojili od postojećih umetničkih grupacija i formirali posebna udruženja. Glavne *s.* su: minhenska, bečka i berlinska. Ovo odvajanje se i formalno ispoljilo u izboru tema, često uzetih iz književnih dela, i u stilu, koji karakteriše asimetričnost, izvijena linija i stilizovana orna-

mentika. Srodan ovom stilu je i tzv. »mladosni stil« (→ **Jugendstil**, ime dobio po minhenskom umetničkom časopisu *Die Jugend*, 1896), koji se javlja u isto vreme i odlikuje ornamentalnim ukrasom. Prenosenje ovih pojmova na literaturu je sporno. Ukoliko se čini, vezuje se samo za liriku toga doba (1895–1910), za poneku pesmu izyesnih pesnika (D. Holc, Birbaum, George).

Lit.: J. Hermand, *Lyrik des Jugendstils*, 1964. M.Đ.

**SEČENTIZAM** (ital. *secentismo*, od *seicento* — šeststo) — Naziv za umetnički i književni stil ital. 17. v. → **Marinizam**. M.Đ.

**SEDALAN (SEDALEN, SEDALNA, SEDI-LAN, SEDILNA)** (stsl. *сѣдальнѣ*, srpsl. *сѣдальнѣ*, *сѣдална*, *сѣдальнѣ*, crkvs. *сѣдальнѣ*) — Pravoslavna crkvena pesma; → **kantizma** 2.

**SEDMERAC** — 1. Trohejski četvoroiktusni stih od sedam slogova sa → **cezurom** iza četvrtog. U usmenoj poeziji ostvaruje po pravilu tri iktusa (sa daktilskom → **klauzulom**), retko četiri (muška klauzula): »Momčić ide / *strančicom*, // Nakiti se / *grančicom*, // Pa pogleda / *niz brdo*!// Kako Jana / *mete dvor*«. Akcenat sa petog sloga ponekad se pomera na šesti slog. U pisanoj poeziji trohejski *s.* se obično kombinuje sa trohejskim → **osmercem**. Prvi je zapravo → **katalektičan**, drugi → **akatalektičan**, npr. u L. Kostića: »Srce moje samohrano, // Ko te dozva u moj dom?« *S.* se kombinuje i sa šestercem, npr. u Zmaja: »*Uzdahnula devojka*, // *Uzdahnuo i ja*, // *Uzdisaji, njen i moj*, // *Jedan drugog vija*«. Prvi stih je sa daktilskom, treći sa muškom klauzulom. — 2. Troiktusni → **jamb**, → **hiperkatalektičan** stih sa cezurom po pravilu iza 5. sloga, ponekad iza trećeg. Veoma redak u Vučkovim zbirkama, ali ga nešto više ima u drugim zbornicima: »... Ti moga brata mamiš // Na tvoje crne oči, // Na tvoje duge kose«. Običan je u pisanoj poeziji, npr. u Zmaja: »Sad nežna tvoja duša // Miline divne sanja, — // A ima l' lepša sanko // Od toplia milovanja!« Javlja se i sa slobodnom cezurom, npr. u V. Ilića: »O, Eho, po daljini, // Pokloni glasak drugu, // Što bleđ i mrtav leži // U sumornoj dolini«. U drugom i trećem stihu cezura je iza 5. sloga, u četvrtom iza 4, a u prvom je, po nekima, iza trećeg sloga. — 3. Sedmosložni stih u → **silabičkoj versifikaciji**. Francuski *s.* (*heptasyllabe*) češći je od ostalih neparnosložnih stihova. Primljen iz liturgijske

latinske poezije. Upotrebljava ga La Fonten u → **mešovitim stihovima**. U poljskoj poeziji dolazi kao samostalan ili kombinovan sa drugim stihovima (npr. sa šestercem).

Lit.: → **Versifikacija**; → **Silabička versifikacija**; → **Silabičko-tonska versifikacija**. Ž.R.

## SEDMOSTIH → Septima

**SEGIDILJA** (šp. *seguidilla* — nastavak, produženje) — Šp. lirski pesma nar. porekla, prvobitno se pevala uz istoimeni ples u 3/4 taktu i uz pratnju gitare ili kastanjeta. Poznata već od 11. v., bila je veoma popularna u 17. v. U početku sastavljena od katrena, u kojima su neparni stihovi bili sedmerci, a parni, peterci, imali su u poslednjoj reči → **asonancu** ili → **rimu**. Kasnije je katrenu dodati i tercet od jednog peterca, sedmerca i peterca. Dva stiha u petercu dobili su novu asonancu ili rimu. Tako je uobičajen raspored broja slogova u *s.* od dve nejednake strofe bio: 7, 5, 7, 5 : 5, 7, 5, a shema rimovanja ili asonanci: *xaya bzb*. Na primer: »Usne su ti, devojko, / karanfila dva, / zalij svežom vodom njih, / jer svenuče, vaj! // Ali ako smem, / poljupcima daj meni / da ih zalijem« (prev. V. Košutić, u V. Đurić, *Lirika*, 334). Ovaj oblik *s.* ušao je u um. poeziju, i šp. pesnici u 18. v. veoma su ga rado koristili. *S.* ponekad stoji kao završna strofa (*estribiljo*) neke druge pesme.

Lit.: T. Navarro, *Métrica española: Reseña histórica y descriptiva*, 1956; P. Henriquez Ureña, *La versificación irregular en la poesía castellana*, 1933; F. Hanssen, »La *s.*«, AUC, 125, 1909; D. C. Clarke, »The Early *s.*«, HR, 12, 1944. S.K.-Š.

## SEKRETER → Pesmarica

**SEKSTINA** (lat. *sex* — šest) — 1. Svaka → **strofa** od šest stihova (šestostih), za razliku od → **sestine** (**sestina lirica**) kao posebnog oblika pesme sastavljene od šest specijalno komponovanih *s.* Rimovanje u *s.* je raznovrsno. Poznata je u Malerba i Ronsara u obliku *aabceb*. U predbrankovskoj poeziji takve *s.* ima u Borojevića (»Pitomicas«). Javiće se i u V. Ilića (»Na dnu reke«, u *trohejskom simetričnom* → **dvanaesteru** sa muškom klauzulom u trećem i šestom stihu). Dosta je česta *s.* sa dve rime u obliku *ababab*. — 2. *Sesta rima* (zvana i »sestina«), talijanska epska strofa od šest jedanaesteraca rimovanih po shemi *ababcc*. Javlja se i u jugoslovenskim književnostima u različitim književnim vrstama i stihovima. U dubrovačkoj književnosti strofa je u *trohejskom* → **osmercu**, npr. u Gundulića, koji uvodi

*s. r.* (»Suze sina razmetnoga«). Tako je i u Borojevića (»Karneval«), u Branka Radičevića (»Bezimenas«) i u Kostića (»San«). U »Embriionu« J. Subotića nalazimo *jampski* → **jedanaesterac**. Tako i u Šenoae (»Mile Gojslavica«). U V. Ilića će se javiti u trohejskom osmercu (»Sumoran dan«) i *trohejskom* → **desetercu** (»Ja ne tražim...«), a u Šenoae u simetričnom dvanaesteru (»In Tyrannos«). *S. r.* se javlja i u lirici 20. veka, npr. u Rakića (»Varijacija«), u Disa (»Predgrade tišine«), U Gorana (»Jama«), u Pandurovića (»Aliluja«) — sve u *jampskom* jedanaesteru.

Lit.: → **Strofa**.

Ž.R.

**SEKUNDARNA LITERATURA** (lat. *secundus* — drugi) — Nasuprot pravom, pesničkom, književnom tekstu (→ **primarna literatura**), *s. l.* označava naučna i kritička dela koja raspravljaju o samoj knjizi ili piscu; kad prikazuje pisce, epohe i sl.; sve ono što je sakupljeno u → **bibliografiji** o piscu. Sl.P.

**SEKUNDENSTIL**, njem. (stil koji bilježi sekunde) — Metaforički naziv koji je u njem. nauci o književnosti postao termin. Nastao je u krugu njem. naturalista okupljenih potkraj osamdesetih godina 19. st. u Berlinu oko Holca, Hauptmana i dr. Prema tvrdjenju jednoga kritičara, Holc je jednom izjavio da je dužnost modernog pisca da prikazano stvarnost opiše što pomnije, u svim pojedinsotima; list koji pada s drveta treba pratiti od sekunde do sekunde kako lebdi kroz zrak. Ekstremna su primjer takve pripovjedne proze tekstovi u zbirci *Papa Hamlet* (1889), zajedničko djelo A. Holca i J. Šlafa, tada predstavnika tzv. konzekventnog → **naturalizma**. Tumačeći na svoj način Zolinu misao, prema kojoj pisca zaokuplja prikaz određenog »isječka života«, autori su svojoj građi prišli analitičkom tehnikom, koja vidno odražuje prirodnoznastvenu orijentaciju naturalističke poetike. Prostor zbivanja, materijalni inventar, atmosfera itd. prikazani su tako pomno da postaje jasno da je *s.* postupak koji smatra da je ljudski život u najvećoj mjeri determiniran djelovanjem uzroka i posljedice: *s.* želi ostvariti što uvjerljiviju motivaciju svih zbivanja i reakcija. Detaljno opisivanje, koje kao da ne poznaje princip izbora pa bilježi sve odreda što iskustvo nalaže, neki naturalistički tekstovi prenose i na ljudski govor: služeći se tzv. fonografskom metodom, Holc i Šlaf izraz svojih likova lišavaju svake književne stilizacije; bilježenje šumova i drugih popratnih pojava govora pobuđuju dojam da je posrijedi

mehanički protokol autentičnog razgovora. S. toga tipa ostao je eksperiment. U modificiranom se obliku javlja i kasnije (npr. u Džojsovu romanu *Ulysses* – *Uliks*, 1922), sve do danas.

Lit.: L. Thon, *Die Sprache des dt. Impressionismus*, 1928; F. Martini, *Das Wagnis der Sprache*, 1954. V.Ž.

**SEMANTIČKA EVOLUCIJA** – Promena značenja reči, najčešće izazvana promenama u predmetima i pojmovima koje one označavaju, odnosno u strukturi stvarnosti i uslovima života ljudskih zajednica koje se tim rečima služe. Tako se pod *perom* (za pisanje) najpre podrazumevalo zaoštreno gušćije pero, zatim metalno pero pričvršćeno uz držalje, dok se danas ta reč često odnosi na nalivpero; a kad se u gradu govori o *kolima*, ne misli se na zaprežno vozilo, a još manje na točak ili krug (kolo), već na automobil. R.B.

**SEMANTIČKA METODA** (prema gr. σήμα – znak) – U → **estetici**, u → **teoriji književnosti** i → **književnoj kritici** *s. m.* javila se u okviru one savremene lingvističke orijentacije u filozofiji koja je po svom poreklu i stvarnom značaju pre svega vezana za anglosaks. jezičko područje, ali je imala uticaja i izvan tog područja; javila se u vezi sa opštom teorijom simbolizma i → **semiotikom** (teorijom znakova), i kao metoda analitičke filozofije (analize logike jezika); karakteriše se postavljanjem pitanja o jeziku estetike, tj. o jeziku kojim se služe estetičari i kritičari umetnosti, s ciljem da logički razjasni i »pročisti« taj jezik, kao *meta-estetika* ili *metakritika* umetničke kritike; teži ka tome da odredi tačna značenja pojedinih estetičkih termina polazeći od umetničke kritike kao laboratorije estetičkih pojmova ili od jezika estetičkih rasprava, koje su pisane bez kritičke svesti o tome: *S. m.* se dalje karakteriše time što postavlja pitanje o prirodi estetskih i umetničkih simbola i znakova koji čine umetničko delo, kao i pitanja o simboličkoj prirodi same umetnosti; ta pitanja se, najzad, postavljaju s obzirom na razliku koju treba utvrditi između umetničkih i naučnih simbola. *S. m.* su nagovestili Ričards i Ogden već 1923. u delu *Značenje značenja* (*The Meaning of Meaning*), a zatim je sam Ričards negovao semantičku problematiku specijalno u području estetike i književne kritike, pa je neposredno uticao na pojavu semantičke estetike i semantičkog razmatranja umetnosti, pitanja koja su se dotada proučavala u okviru → **retorike**. Ipak, sistematska primena *s. m.* u oblasti umetnosti razvila se u

Poljskoj i Čehoslovačkoj (J. Mukaržovski), a zatim dobila veliki značaj o semiotici am. autora Morisa i rasprostrla se u angloam. svetu, u školama → **nove kritike** (**New Criticism**) i Nove semantike (*New semantics*). Ali ova metoda je imala odjeka u celom svetu, pa su je na svoj način prihvatili i marksistički orijentisani kritičari (G. Dela Volpe i dr.). Značaj *s. m.* treba videti najpre u tome što ona predstavlja jednu novu kritičku svest koja u tradicionalnoj estetici nije postojala ili bar nije izričito i kao metoda bila negovana. Tako su otvoreni novi ili su na nov način postavljeni problemi, npr. u području pesništva problem emocionalnog (evokativnog) značenja i pseudo-iskaza, za razliku od referencijalnog značenja i iskaza u nauci (Ričards), zatim problem posebne vrste verovanja (*belief*) u ono što nam reč sugerira na emotivnom planu u umetnosti, za razliku od verovanja u ono što ona znači itd. Zatim, problem kontekstualnog značenja u pesništvu, u kome odlučuje sintaksička dimenzija jezika, za razliku od semantičke, koja odlučuje u nauci, i pragmatičke, koja odlučuje u tehnologiji (prvobitan pogled Čarlsa Morisa); teorija umetničkog jezika i umetničkog dela kao skupa znakova koji imaju po sebi neke osobine označenih predmeta, kao ikonički znakovi (poznije shvatanje Č. Morisa). Zatim – problem mnogostrukog značenja i višesmislenosti (ambigviteta) poetskog izraza (V. Empson i dr.); ispitivanje ocenjivačke funkcije jezika kao estetske, koja se nalazi između deskriptivne i preskriptivne uloge jezika (Moris) i dr.

Lit.: I. A. Richards, *Foundations of Aesthetics*, 1925; Ch. W. Morris, *Signs, Language and Behavior*, 1944; W. Empson, *Seven Types of Ambiguity*, 1954<sup>2</sup>; G. Della Volpe, *Critica del gusto*, 1962; I. A. Richards, *Načela književne kritike*, 1964 (prev.). M.D.

**SEMANTIKA** (gr. σημαντικός – koji označava, od σήμα – znak) – Nauka o značenju. Termin se najpre javlja u filozofiji, gde ga upotrebljava već Aristotel, da bi ga u naše vreme oživel naročito Karnap i dr. u teorijskom smislu, u vezi sa izgrađivanjem logičke sintakse, i Koržibski sa pragmatičkog stanovišta, zasnivajući filozofsku školu tzv. opšte *s.*; u tradiciji Persa i Morisa, *s.* je grana → **semiotike**. U → **lingvistici** *s.* ima deskriptivnu orijentaciju, kao disciplina zaokupljena empirijskim proučavanjem značenja jezičkih jedinica i iskaza u prirodnim jezicima, tj. odnosa između njih i sa njima asociiranih pojmova. Njeni počeci ovde se vezuju za Breala krajem



19. v., i to u vidu psihološki obojenog ogranka istorije jezika koji se bavi promenama u leksičkom značenju pojedinih reči (→ **semantička evolucija**). U 20. v. ona proširuje svoj domen na značenjski plan jezičke strukture u celini, posebno u aspektu → **sinhronije**. Teorija semantičkih polja Trijera i dr., koja osvetljava segmentaciju pojedinih semantičkih sfera u različitim jezicima ili dijalektima i prilagođavanje celog sistema značenja reči za grupu srodnih pojmova promenama koje zahvate jedno od njih, pružila je osnovu za sistematsku s., iz koje se, uz primenu egzaktnih metoda strukturalne lingvistike (→ **strukturalizam**), danas razvija strukturalna s. — disciplina koja teži objektivnom istraživanju međusobnih uslovljenosti u značenjskim kompleksima. Oslobađajući se suvišnog psihologizma i evolucionizma i stižući sve više lingvistički karakter, s. postaje veoma živa grana nauke o jeziku; poslednjih godina, delom zahvaljujući podsticaju transformaciono-generativne gramatike, ona dobija i jednu novu teorijsku dimenziju, usmeravajući se ka otkrivanju opštih principa semantičke organizacije u jeziku i univerzalnih jedinica i kategorija jezičkog značenja. Može se očekivati da će neki rezultati ovog rada naći svoju primenu i u proučavanju specifičnosti odgovarajućeg plana književnog izraza. → **Semiotika**.

Lit.: G. Stern, *Meaning and Change of Meaning*, 1931; P. Guiraud, *La sémantique*, 1955; S. Ullmann, *Principles of Semantics*, 1957; A. B. Звегинцев, *Семасиология*, 1957; M. Ivić, *Pravci u lingvistici*, 1963; J. Lyons, *Structural Semantics*, 1963; A.-J. Greimas, *Sémantique structurale*, 1966; J. J. Katz, *The Philosophy of Language*, 1966. R.B.

**SEMILOGIJA** (prema gr. σημεῖον — znak) — Opšta teorija o znakovima i njihovoj komunikacionoj funkciji; poznata — naročito u filozofiji, ali i u drugim oblastima — i pod imenom *semiotika*. Razvijena najpre kao filozofska disciplina, posebno radovima Č. S. Persa, Č. Morisa, R. Karnapa i dr., i to prevashodno u primeni na jezik. U lingvistici je semiološko usmerenje izrazito kod de Sosira i Hjelmsleva, koji su naročitu pažnju posvetili pojmu jezičkog znaka i jeziku kao sistemu znakova. Danas su semiološka istraživanja, vidno oslonjena na teoriju i metodologiju moderne lingvistike, veoma razgranata: ona se obavljaju u širokom rasponu sistemâ komuniciranja — od opštenja među životinjama do opšteg jezika naučne teorije, od mita i obreda do književnog dela, od signalizacionih sistema (zastavice, semafori i sl.) do slikarstva, arhi-

tekture, muzike, pozorišta i filma. Težište ovih proučavanja leži u domenu koji odgovara semantičkom istraživanju jezika (→ **semantika**), tj. na pitanju kako ovi sistemi imaju značenja za svoje korisnike, odn. kako se njihovim posredstvom uobličavaju i prenose određene poruke. V. i → **semiotika**.

Lit.: Ch. Morris, *Signs, Language, and Behavior*, 1946; L. Hjelmslev, *Prolegomena to a Theory of Language*, 1953; M. Ivić, *Pravci u lingvistici*, 1963, (1975<sup>3</sup>); F. de Sosir, *Opšta lingvistika*, 1969 (prev.); A. J. Greimas et al. (ed.), *Sign — Language — Culture*, 1970; J. Lotman, *Predavanja iz strukturalne poetike*, 1970 (prev.); R. Bart, *Književnost, mitologija, semiologija*, 1971 (prev.); G. Mounin, *Introduction à la sémiologie*, 1971; U. Eko, *Kultura, informacija, komunikacija*, 1973 (prev.); P. Giro, *Semiotologija*, 1975 (prev.); D. Stojanović, *Film kao prevazilaženje jezika*, 1975. R.B.

**SEMIOTIKA** (gr. σημεωτική, od σημεῖον — znak) — Nauka koja se bavi svim znakovnim sistemima. Pošto znakovni sistemi služe za komuniciranje, s. je po svome naučnom predmetu povezana sa → **kibernetikom** kao opštijom naučnom teorijom, a isto tako i sa → **teorijom informacije** kao susednom naučnom disciplinom. Zasnovana je u 20. v., a podsticaji za njeno formiranje potekli su krajem prošlog veka iz → **lingvistike** i filozofije. Tako među lingvistima F. de Sosir prvi pominje buduću opštu nauku koja bi se zvala *semiologija* i bavila bi se svim vrstama i sistemima → **znakova**. Lingvistika je samo jedan njen deo, a »zakoni što će ih semiologija otkriti moći će se primenjivati i na lingvistiku«. Desilo se, međutim, obrnuto: nisu zakoni koje je s. otkrila primenjivani na lingvistiku, nego su upravo Sosirove lingvističke ideje poslužile kao osnova i obrazac za opšta semiotička izučavanja, pa i za semiotičko izučavanje književnosti. Sve su škole evropske strukturalne lingvistike — ženevska, kopenhavska, moskovska i praška — podrazumevale Sosirov stav da je → **znak** polazna i osnovna jedinica, ali je cilj izučavanja zapravo otkrivanje zakona po kojima je organizovan sistem znakova, kao i pravila pomoću kojih se znakovi ulančavaju u govorni niz, tj. u → **tekst**. Tekst je, prema tome, naknadna, izvedena veličina, i nije ništa drugo do niz znakova koji su uređeni prema pravilima izvesne gramatike, odnosno → **koda**. Stoga i u ranim strukturalno-semiotičkim tumačenjima književnoga teksta preteže nastojanje da se otkrije njegova književna gramatika, koja se zamišljala po analogiji sa gramatikom prirodnojezičkoga teksta. Kao izrazit primer može se

navesti analiza bajke V. Propa iz 1928. g. i, znatno kasnije, radovi R. Barta, u kojima se lingvo-semiotičkim metodama nastoji da otkrije zaseban književni kôd. — Drugi značajan podsticaj za formiranje *s.* dao je am. filosof Č. Pers. Mada se to obično zanemaruje, vrlo je značajno da Pers zapravo ne polazi od znaka, nego od fenomena koji je nazvao *semiozis* (ili prema tradicionalnoj adaptaciji *semoiza*). Prema njemu, nauka koja bi se zvala *semiotika* treba da izučava suštinu i vrste semiozisa. Stoga i njegov sledbenik Č. Moris, osnivač današnje filofske *s.*, na prvo mesto stavlja semiozis i definiše ga kao svaki proces u kome nešto (neka jedinica) može da odigra ulogu znaka. Semiozis se razlaže najmanje na tri činioca: izvjesna čulima dostupna jedinica (neka to bude vizuelna jedinica +) služi da uputi na nešto izvan sebe same (+ upućuje na radnju sabiranja) nekoga ko je u stanju da ta dva momenta poveže (to je pre svega matematičar). Ova se tri činioca nazivaju: znak, objekat na koji se znak odnosi i korisnik znaka (interpretator). Budući da su ova tri činioca obavezna, znak se može izučavati najmanje sa tri strane, ili drugim rečima: u *s.* se moraju proučavati najmanje tri vrste odnosa koje znak uspostavlja. Odnos između znaka i njegovoga objekta naziva se semantičkom dimenzijom semiozisa, a semiotička poddisciplina koja se ovom dimenzijom bavi zove se *semantika*. Odnos između znaka i korisnika znaka nazvan je pragmatičkom dimenzijom, a poddisciplina koja se njome bavi zove se *pragmatika*. Treći odnos je formalan ili bi ga, možda, trebalo nazvati imanentnim: to je odnos između samih znakova, koji čini sintaktičku dimenziju semiozisa. Njime se bavi *sintaktika*, a neki je autori zovu još i *sintaksom*. — Kao što se lako može uočiti, razlika između Sosirovog lingvističkog i Persovog filofske-logičkog pravca svodi se na sledeće: u prvom se slučaju u žižu zanimanja stavlja skup znakova i skup pravila njihovoga kombinovanja, jednom reči — kôd; u drugom se slučaju u žižu zanimanja stavlja semiozis, a to znači znak i njegovi različiti aspekti. Ova se razlika osobito jasno ispoljava u tumačenju teksta: u sosirijanskoj struji svaki je tekst samo niz znakova koji su prema određenome broju pravila ulančani; u persovsko-morisovskoj struji ceo tekst u semiozisu funkcioniše kao jedinstven znak. Kad se pak tekst shvati kao znak, onda i književni tekst svoj sintaktički aspekt ima kao odnos prema drugim književnim tekstovima; semantički aspekt bio bi dat u odnosu na tematiku, tj. na objekat

koji opisuje; pragmatički aspekt čini odnos između književnoga teksta i njegovog čitaoca. U skladu s tim se u današnjoj književnoj *s.* govori o književnoj *sintaktici*, *semantici* i *pragmatici*. Njih, naravno, ne treba mešati sa druga dva termina koja se takođe upotrebljavaju u književnoj *s.*: sa *paradigmatikom* i *sintagmatikom*. Oba termina potiču iz sosirijanske lingvističke struje. Paradigmatiku čini repertoar izražajnih sredstava i postupaka; njih zapravo pisac zatiče u nasleđenoj književnoj tradiciji i manje-više ih prihvata, odnosno manje-više ih menja i obogaćuje. Sintagmatika je pak upotreba i kombinovanje izabranih sredstava i postupaka duž teksta. U prvom se slučaju radi o jeziku ili kôdu književnosti, u drugom — o kompoziciji književnoga teksta. Tako bi, recimo, spisak svih funkcija likova u bajci koje je izdvojio Prop predstavljao paradigmatiku, a načini kombinovanja tih funkcija duž teksta bajke — sintagmatiku. — Za književnu *s.* značajna je još jedna razlika između lingvističke i filofske-logičke struje. Kao lingvist, Sosir svaki put kad određuje znak, ima u vidu prirodno-jezički znak. On stoga u svojim predavanjima izdvaja i ostavlja po strani onomatopeje i interjekcije, a pod terminom znak razume isključivo jedinicu u kojoj je veza između njene oznake i njenoga označenog uslovna, bolje rečeno — kulturnom tradicijom je posredovana, pa je govornik doživljava kao prirodnu samo u onom smislu u kome i konvencije svoje kulture doživljava kao prirodne. Drugačije je kod Persa, koji nema u vidu samo lingvistički, nego sve vrste semiozisa, pa znakove svrstava u tri osnovne kategorije prema prirodni odnosu između znaka i objekta na koji se on odnosi: ono što Sosir naziva znak, to Pers zove *simbol*; drugu kategoriju čine *indeksi*, kod kojih je odnos fizički ili fiziološki ili na neki drugi uzročno-posledičan način uslovljen, kao što je dim znak za vatru i kakvi su svi simptomi u medicini; treću kategoriju Pers naziva *slika*, engl. *icon*, pa se zato zove i *ikoničan znak*, a odlikuje se stvarnom, razaznatljivom sličnošću između znaka i objekta. Takav je, recimo, crtež; u njemu na osnovu dovoljnog broja reprodukovanih osobina objekta odmah znamo sa kakvim ga objektom valja povezati. Nisu u pitanju, naravno, samo vizuelne, nego sve osobine objekta koje ikonični znak može reprodukovati a koje korisnik znaka neposredno prepoznaje. Pošto se ne reprodukuju sve, nego samo neke osobine objekta (u načelu onoliko koliko je potrebno da bismo ga

prepoznali), o slici se u ovom slučaju može govoriti i kao o → modelu objekta. I to je svakako najzanimljiviji znak za književnu s. Jer ako se — kao što to čine neki današnji semiotičari — književni semiozis odredi kao ikoničan a pri tome se ceo književni tekst posmatra kao znak, onda će funkcija ovoga teksta-znaka biti da ikonično ili slikovno prezentuje objekat na koji se odnosi. To nas na prvi pogled podseća na tradicionalno shvatanje književnosti kao slikovitog prikazivanja stvarnosti. Književna s., međutim, u ikoničnosti otkriva drugačiju osobinu književnoga teksta — njegovu specifičnu modelativnu moć. — Zasnivanje i razvoj književne s. mogu se prikazati kao stalno nastojanje da se otkrije unutarnji mehanizam koji književnome tekstu omogućuje da na osoben način modeluje svoj objekat. Pri tome se obično polazi od pretpostavke da prirodni jezik kao znakovni sistem takođe ima izvesnu modelativnu moć i da svaki prirodnojezički tekst modeluje neki isečak stvarnosti. A pošto je prirodni jezik medijum za književnu umetnost, književni znak se već u prvoj naučnoj aproksimaciji može odrediti kao znak koji se na svoj objekat ne odnosi neposredno, nego posredno — preko prirodnojezičkoga znaka. Prema tome, prva njegova razaznatljiva osobina bila bi da nije prost, nego složen znak, tako reći znak drugoga stepena. Tako ga i određuju neki semiotičari, recimo francuski semiotičar R. Bart i sovjetski V. V. Ivanov. To je moguće zato što se polazi od lingvističkog shvatanja znaka kao veze oznake (materijalnog dela ili izraza) i označenog (značenjskog dela, denotata ili sadržaja), pa se onda književni znak zamišlja kao ponavljanje ove veze na višoj ravni. Ali to nije obično ponavljanje ili udvajanje, nego asimetrično udvajanje, jer celovit prirodnojezički znak funkcioniše u književnome znaku samo kao oznaka, a označeno je za književni znak novi, čisto književni denotat (→ znak). — Dalekosežne su posledice koje iz ovakve tvrdnje proističu. Pre svega, asimetričnost je u književnome znaku složenija no što na prvi pogled izgleda, i to na značenjskome planu. Jer prirodnojezički znak, iako u književnome funkcioniše samo kao oznaka, ipak ne gubi svoje označeno, tj. ne gubi svoje obično značenje. Zbog toga u književnome tekstu neminovno mora doći do ukrštanja i uzajamnog prelamanja dveju vrsta značenja: jedna će biti ona koja prirodnojezički znakovni i inače nose i koja se ne mogu izbrisati, a druga će biti ona koja tek u književnome tekstu nastaju. Time se i može

objasniti poznata činjenica da svaki književni tekst čitamo zapravo u isti mah na dva načina: kad sledimo prva značenja, iz teksta izvlačimo doslovni smisao, a kad sledimo druga značenja, iz teksta izvlačimo njegov prenosni smisao. Ni za jedan drugi prirodnojezički tekst ovakvo obavezno dvojno čitanje nije *differentia specifica*, a svaki prirodnojezički tekst koji ovako čitamo — ima za nas stalnu ili trenutnu književnu vrednost. Prema ovom tumačenju, svi se književni tekstovi međusobno razlikuju po tome da li u njima preteže jedna ili druga vrsta značenja. To svakako zavisi od njihove organizacije. U stihu je, recimo, u načelu značajnija druga vrsta značenja, a u prozi prva. I u istorijskome razvoju, u smenjivanju → **stilskih formacija**, naglasak se takođe pomera čas ka jednome čas ka drugom polu. Ali apsolutna prevaga jedne strane i potiranje one druge — ne postoji. Uvek jedna značenja prosijavaju kroz ona druga, sve dok tekst čitamo kao književni. — U ovom su pogledu osobito zanimljivi oni književni tekstovi — a njih je golem broj — kod kojih prvi način čitanja daje toliko neobičan i iskrivljen smisao da od njega prosto moramo odustati. Kao dobar primer mogu poslužiti dva stiha istrgnuta iz pesme *Možda spava* V. Petkovića Disa: *možda spava, i grob tužno neguje joj stas; možda spava sa očima izvan svakog zla*. Doslovno čitanje je ovde nedovoljno, mada je neophodno, gotovo u istoj meri kao kad bismo doslovno čitali frazeologizam *hoda mi po glavi ili tom fiksnom idejom zauvek je sebi vezao ruke*. Isto se to može reći i za jezičke trope. Zanimljivo je da se u lingvistički frazeologizmi i tropi tumače kao jezik u jeziku. Poznavanje rečnika i gramatike nekog stranog jezika nije dovoljno da bismo razumeli trope i frazeologizme na tome stranom jeziku. Jer oni su takođe složeni ili drugostepeni znakovni, pa je poruka koja je od njih sačinjena u stvari dvaput kodirana. Književna poruka, tj. književni tekst, takođe je dvaput kodirana, odnosno svaki tekst koji se čita kao književni — čita se kao da je dvaput kodiran. Dvostruko kodiranje ovde znači da je poruka istovremeno organizovana prema dva kôda, od kojih je jedan primaran (opštejezički), a drugi je naknadan (književni). — Istaknuta osobina književnoga teksta — koja je krajnje očigledna čim književni tekst dovedemo u vezu s tropima i frazeologizmima — jedan je od osnovnih razloga što su u 20. v. teoretičari književnosti toliko bili zainteresovani za otkrivanje znakovnog sistema koji strukturalno i funkcionalno dolazi posle pri-

rodnojezičkog; koji je, tako reći, nadograđen nad njim. Takav je smisao i imalo proglašavanje → **postupka** za, kako veli R. Jakobson, jedinog pravog junaka u nauci o književnosti. Postupak je u → **ruskom formalizmu** shvatan kao čin u proizvođenju (»pravljenju«) književne jedinice, pri čemu se prirodnojezičke jedinice određuju kao gradivo. U navedenim Disovim stihovima već se na prvi pogled može zapaziti kako je jezičko gradivo dopunski organizovano pomoću određenog broja ritmičkih i melodijskih postupaka, što je uz još neke druge postupke dovelo do izvesnoga pomeranja u značenjima reči. Naša obična slika sveta zavisi od utvrđenih značenja prirodnojezičkih jedinica i od ograničenih mogućnosti povezivanja tih značenja. Kod Disa je došlo do pomeranja i u jednom i u drugom slučaju, pa je slika drage koja *spava sa očima izvan svakog zla u isti mah jasna i nejasna, pojamna i nepojamna*. Može se reći da Dis u običnu sliku sveta ugrađuje novu, ali to ne bi bilo moguće, tj. ta se nova slika ne bi mogla da uključi u kulturu kad kultura ne bi, osim prirodnojezičkog sistema kao primarnog, raspolagala još jednim naknadnim znakovnim sistemom – književnoumetničkim. U početku su rus. formalisti za sistem upotrebljavali termin *niz*, a već krajem 20-ih godina R. Jakobson i J. Tinjanov – sumirajući saznanja do kojih su došli – definišu kulturu kao sistem sistemâ, tj. kao globalni sistem koji se raščlanjuje na zasebne sisteme: prirodnojezički, književni, socijalni, religijski itd. Dalje i razgranato istraživanje na ovome planu podsticano je u sledećim decenijama iz različitih smerova: buran razvoj strukturalne lingvistike u celini, a posebno strukturalno-funkcionalne lingvistike u Pragu, gde je J. Mukaržovski među prvima pisao o umetnosti kao semiotičkome fenomenu; razrada opšte i apstraktne semiotičke teorije na lingvističkim osnovana u kopenhaskoj školi, osobito u radovima L. Hjelmsleva; generativna teorija jezika N. Čomskog krajem 50-ih godina; primena lingvo-semiotičkih metoda krajem 50-ih i početkom 60-ih godina u izučavanju drugih kulturnih područja, recimo radovi K. Levi-Strosa iz antropologije i radovi francuskih strukturalista iz književnosti; pojava nakon drugog svetskog rata novih naučnih disciplina kao što su kibernetika, teorija informacije, teorija sistemâ, itd. Središnju pak postavku o kulturi kao globalnome znakovnom sistemu najdoslednije razvija u poslednje dve decenije grupa sovjetskih naučnika okupljenih oko semiotičkih publikacija u univerzitetskom centru u

Tartuu. Kultura se određuje kao skup funkcionalno zavisnih znakovnih sistema, što znači i skup funkcionalno zavisnih jezika na kojima ona govori. Prema tome, poliglotizam je jedna od njenih osnovnih odlika. Svi se jezici, prema funkciji koju obavljaju u kulturi, dele na primarni ili *prvostepeni znakovni sistem*, a to je prirodni jezik, i na nakandne ili *drugostepene znakovne sisteme*, a to su svi ostali kojima kultura raspolaze: mitologija, religija, sve umetnosti, nauka i sl. Naime, prirodni jezik služi kao opšte komunikaciono sredstvo u celoj kulturi, a drugostepeni ga podrazumevaju kao nešto što im u organizaciji kulture prethodi. I prvostepeni i drugostepeni znakovni sistemi nazivaju se *modelativnim*. Pri tome se, očigledno, postulira stav da znakovni sistem može da služi za prenošenje i zapamćivanje informacije zato što može da modeluje objekte o kojima nas informiše. Model se, naime, upotrebljava u značenju koje mu daje današnja epistemologija: on reprezentuje određen broj elemenata iz modelovanog objekta i određen broj njihovih međusobnih odnosa. Može se reći da objekti pripadaju prirodi, a naše znanje o objektima nose upravo modeli. Drugim rečima, priroda je prisutna u kulturi u vidu ovako shvaćenih modela. Zbog toga se u današnjoj s. kultura može da odredi kao neki globalni model ili slika sveta koju određena ljudska zajednica izgrađuje u svome vekovnom iskustvu. Ali kultura ne raspolaze jednim, nego sa više znakovnih sistema. Oni predstavljaju različite komunikacione kanale preko kojih nam dotiče informacija o svetu. Razlikuju se pak po svojoj modelativnoj sposobnosti. Sovjetski semiotičari misle da se ova sposobnost nalazi u obrnutoj proporciji sa apstraktnošću sistema. Ukoliko je neki sistem apstraktniji, tj. ukoliko su modeli kojima on raspolaze sadržajno siromašniji, utoliko je i njegova modelativna sposobnost manja. Tako neki matematički sistemi, recimo apstraktna teorija o skupovima, imaju najmanju modelativnu sposobnost. Srednje ili centralno mesto u kulturi zauzima prirodni jezik, a posle njega kao modelativno još sposobniji slede sistemi umetnosti, religije i mitologije. – Semiotičari za svoj naučni → **metajezik** biraju upravo matematičke sisteme (teoriju o skupovima i opštu topologiju) zato što kao apstraktni imaju vrlo malu modelativnu sposobnost, pa je naučni opis koji se pomoću njih dobija objektivniji, tj. naučno je verodostojniji. Nasuprot ovim apstraktnim sistemima, književnost ima veliku modelativnu moć, što proizilazi već iz same činjenice da je njen tekst

dvaput organizovan verbalni tekst. Dopunska organizacija nosi i dopunsko modelovanje. Moglo bi se čak reći da se na jednome polu kulture nalaze apstraktni naučni metatezisi, a na drugome umetnički jezici, pri čemu se mitologija smešta na sam kraj. U stvari, svaka kultura ima svoju hijerarhiju međusobno zavisnih jezika ili znakovnih sistema. Pomoću njih ona organizuje svoj unutarnji prostor i svoju skalu vrednosti. Književnost je uključena u taj prostor i u tu skalu vrednosti, pa se u *s.* tako i izučava. Štaviše, jedan od istaknutih semiotičara književnosti, J. Lotman, tvrdi da se klasa književnih tekstova razlikuje od klase neknjiževnih po tome što je unutarnja organizacija književnosti izomorfna (→ **izomorfizam**) sa kulturom, što ponavlja opšta načela njene organizacije. Otkrivanje pak opštih načela organizacije i evolucije kulture, kao i književnosti, to je zadatak kome će se *s.* kulture i *s.* književnosti približavati celoga svog budućeg razvoja.

Lit.: *Collected Papers of Charls Sanders Peirce*, 1932; J. Mukařovský, »L'Art comme fait sémiologique«, *Actes du unitième Congrès international de philosophie à Prague 1934*, 1936; Ch. Morris, *Foundations of the Theory of Signs*, 1938; Ch. Morris, »Esthetics the Theory of Signs«, *Erkenntnis*, t. 8, 1939; Ch. Morris, *Signs, Language and Behavior*, 1946; E. Buyssens, *Les langages et le discours. Essai de linguistique fonctionnelle dans le cadre de la sémiologie*, 1943; L. Hjelmstev, *Prolegomena to a Theory of Language*, 1961; *Структурно-типологические исследования*, 1962; *Симпозиум по структурному изучению знаковых систем*, 1962; *Труды по знаковым системам*, I–VI, 1964–1983; *Тезисы докладов Летней школы по вторичным моделирующим системам*, I–IV, 1964–1970; C. Lévi-Strauss, *Mythologiques*, I–IV, 1964–1971; J. Mukařovský, *Studie z estetiky*, 1966; Tz. Todorov, *Littérature et signification*, 1967; E. Benveniste, »Sémiologie de la langue«, *Semiotica*, 1–2, 1969; G. Mounen, *Introduction à la sémiologie*, 1970; *Sign, Language, Culture*, 1970 (zbornik); *Poetika ruskog formalizma*, 1970; *Studia semiotyczne*, t. 1, 1970, t. 2, 1971; J. Lotman, *Predavanja iz strukturalne poetike*, 1970; R. Bart, *Književnost, mitologija, semiologija*, 1971 (prev.); Ю. Степанов, *Семiotика*, 1971; Ю. Лотман, *Анализ поэтического текста*, 1972; F. Rossi-Landi, *Semiotica e ideologia*, 1972; G. Wienold, *Semiotik der Literatur*, 1972; *Semiotyka i struktura tekstu*, 1973; *Structure of Texts and Semiotics of Culture*, 1973; *Сборник статей по вторичным моделирующим системам*, 1973; *Материалы всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам*, I (5) 1974; P. Giro, *Semilogija*, 1975 (prev.); Č. Moris, *Osnove teorija o značima*, 1975 (prev.); R. Kloepfer, *Poetik und Linguistik. Semiotische Instrumente*, 1975; M. Hardt, *Poetik und Semiotik*, 1975; A. Eschbach / W. Radler, *Semiotik-Bibliographie*, 1976; K. Eimer-

macher, S. Shischkoff, *Subject Bibliography of Soviet Semiotics: The Moscow-Tartu School*, 1977; F. de Sossir, *Opšta lingvistika*, 1977 (prev.); B. B. Иванов, *Чет и нечет. Асимметрия мoзи и знаковых систем*, 1978; M. R. Mayenowa, *Poetika teoretyczna*, 1979; B. A. Uspenski, *Poetika kompozicije. Semiotika ikone*, 1979 (prev.); V. Prop, *Morfologija bajke*, 1982 (prev.); Н. Петковић, *Ог формализма ка семиотици*, 1984. N.P.

## SEMIOZIS (SEMIOZA) → Semiotika

**SENAKL** (fr. *cénacle* od lat. *cenaculum* – trpezarija) – Mesto gde je po biblijskom predanju Hristos zasnovao euharistiju. Ime za grupe mladih romantičara koji su od 1823. do 1824. saradivali u *Francuskoj muzi (Muse française)*: A. Sume, A. Giro, V. Igo, Vinji, E. Dešamp. Iste pesnike nalazimo u salonu Š. Nodijea. Kasnije se Senakl otvara prema romantičarima koji zastupaju izrazito liberalne poglede u politici i čiji je najbolji reprezentant Sen-Bev. Za ovu grupaciju L. Seše govori o Senaklu Žozefa Delorma (*Cénacle de Joseph Delorme*).

Lit.: L. Sèchè, *Le cénacle de la Muse française*, 1908. Z.K.

## SENAR → Trimetar

**SENTENCIJA** (lat. *sententia* – sud) – Kratka, sažeta izreka koja sadrži neku opštu misao ili moralnu istinu primenjivu na različite slučajeve u životu. Analogni gr. termin je γνώμη. Po Aristotelu, *s.* ne izražava pojedinačno nego opšte, i to ne svako opšte, jer matematičke propozicije nisu *s.-e.* nego samo ono opšte koje se odnosi na neku akciju, što može biti izrečeno ili odbačeno u vezi sa tom akcijom (*Retorika*, II, 21). *S.* podseća na → **poslovicu**, upotrebljava se na sličan način kao i ona: u razgovornom jeziku, u obliku citata u usmenom ili pismenom izlaganju. Ona može da stoji kako u sastavu većih celina, tako i kao samostalna → **jednostavna forma**. *S.-e.* kao i poslovice, skupljaju se u posebne zbirke koje stoje na raspolaganju svakom obrazovanom čoveku. Skupljanje i kolekcioniranje *s.-a* predstavlja u izvesnim epohama književnu pojavu od izuzetnog značaja. Strast za kolekcioniranjem *s.-a* bila je naročito izražena u poznoj antici, srednjem veku i renesansi. Glavni izvor *s.-a* bila su dela antičkih pesnika i mislilaca koja su sadržavala mnoštvo stihova i izreka u kojima su ukratko izražavana filozofska iskustva i pravila života. Te izreke su učene napamet, skupljane u zbirke, klasifikovane po alfabetskom redu radi lakše upotrebe. U

srednjovekovnim i antičkim zbirka antičko blago dopunjavano je izrekama iz kasnijih pisaca. Najznačajnije od tih zbirki su: *Moralni distisi* koji su pripisivani rimskom mudracu Katonu, *Adagija* (poslovice) Erazma Roterdamskog, *Antologija* Stobaja. Slične pojave postoje i danas: razni → **leksikoni** i → **enciklopedije** → **aforzama**, navoda, izreka, misli velikih ljudi itd.

Lit.: P. Niemeyer, *Die Sentenz als poetische Ausdrucksform*, 1934. J.D.

**SENTIMENTALIZAM** (eng. *sentimental* – osećajan) – Književni pravac zrele → **prosvetćenosti**, nastao najpre u Engleskoj između 1730. i 1780. godine, a zatim široko rasprostranjen u svim evropskim književnostima druge polovine 18. v. U Francuskoj i Engleskoj s. se dalje razvio i modifikovao u pravac → **predromantizma**; u Nemačkoj je takođe prihvaćen pod nazivom *osećajnost* (Empfindsamkeit, od nem. *empfindsam* – osećajan), kao nastavak nemačkog → **pijetizma**, da bi se kasnije pomešao s nemačkom varijantom »predromantizma«, → **Sturm und Drang periodom**; u Rusiji se razvijao takođe u znaku osećajnosti, koja bi se najbolje mogla prevesti ruskom reči чувствительность, kako se i kod nas u 18. v. nazivalo takvo emotivno stanje (»čuvstvitelnošć«). S. je bio književni izraz senzualističke varijante filozofije prosvetćenosti, koja je, nasuprot racionalističkom primatu razuma, stavljala emociju i maštu u prvi plan čovekovog duhovnog života i književnog stvaranja. Nastao u Engleskoj, u epohi razočarenja engleskog građanina posle građanske revolucije u 17. v. u mogućnost razumnog društvenog uređenja koje bi donelo srećan život pojedincu, s. je proklamovao nekoliko teza koje su odigrale značajnu ulogu u društvenom i književnom životu s kraja 18. v.: sreća je u nama samima, a ne izvan nas; racionalizam je nepotpuna filozofija, koja zapostavlja dve značajne sfere čovekovog duhovnog života: »srce« (emociju) i »dušu« (intuiciju, subjektivno unutrašnje razumevanje stvari); zadovoljstvo samim sobom, zasnovano na božanskim (čitaj: prirodnim) zakonima dobra i zla, najveće je dobro čovekovo i najviši cilj ljudskog ponašanja i vladanja. Na tim osnovama sentimentalizam je izgradio i svoju poetiku: književnost treba da izražava intimne čovekove težnje i osećanja, otuda – subjektivni izraz u vidu dnevnika, pisama, ispovesti i intimnih razgovora najbolji je i najadekvatniji oblik književnog iskaza. »Osećajna duša«, koja se samoanalizira i ispoveda,

sklona je razneženosti i melanholiji, otuda – ton tih iskaza je sentimentalisan, dirljiv, pun uzdaha, suza i nežnog saučestvovanja sa svima koji pate. Spisatelj mora imati »nežno srce« i težnju ka vrlini i lepoti, otuda – svako književno delo mora se zasnivati na moralnom principu da se zlo kažnjava, a vrlina nagraduje; ovaj moralni princip najbolje se ogleda u prijateljstvu i porodičnom životu, otuda – kult prijateljstva i porodične ljubavi prožima mnoga književna dela ovoga perioda. Pošto je »prirodni čovek«, neiskvaren civilizacijom, krajnji cilj čovekova teženja ka dobru, → **idila** je jedna od najprijatnijih slika čovekova života, te je prikazivanje čednih pastira i pastirica, primitivnih plemena i početaka ljudskog društvenog života jedna od najomiljenijih tema sentimentalističke književnosti. U svojim pak najboljim ostvarenjima s. je davao *produbljene prikaze emotivnih stanja i iracionalnih slojeva ljudske duše* i označio začetke nekih modernih postupaka u književnom stvaranju (npr. Sternov roman »Tristram Šendi«, 1759 – 1767, kao antipacija modernog romana »toka svesti«). Glavni predstavnik i osnivač ovoga pravca u Engleskoj bio je *Semuel Ričardson* (1689 – 1761), koji je svojim psihološko-analitičkim romanima u obliku pisama (»Pamela ili Nagrada vrlina«, 1740 – 42; »Klarisa ili Istorija mlade dame«, 1747 – 8; »Istorija gospodina Čarlsa Grandisona«, 1754) zasnovao porodični roman u engleskoj i evropskoj književnosti. Odjek Ričardsonovih romana, u kojima su vrlina i čednost trijumfovale, bio je ogroman: čitaoci su prolivali suze nad nesrećnom sudbinom jadne Pamele, a njenog tvorca su visoko cenili mnogi evropski pisci: Didro, koji je napisao »Pohvalu Ričardsonu«, Ruso, opat Prevo; Gelert, Klopštok, Viland, Lesing i Gete; Goldoni; Karamzin; Dositej Obradović. Pored Ričardsona značajnu ulogu u razvijanju s. imali su i drugi engleski pisci: *Lorens Stern* (1713 – 1768), sa svojim »Sentimentalnim putovanjem po Francuskoj i Italiji« (1768), kojim je uveo subjektivno-esejistički putopis u evropsku književnost; *Oliver Goldsmit* (1730 – 1774), s idiličnim romanom »Vektildski sveštenik« (1766); pesnik *Dž. Tomson* (1700 – 1748), autor čuvene poeme »Godišnja doba«, koja se završava »Himnom prirodi« i drugi. Pored ovih pisaca engleskom sentimentalizmu se pripisuju i neke književne pojave iz druge polovine i s kraja 18. v. koje se ubrajaju i u završnu fazu ovoga pravca, u tzv. *predromantizam*: *Edvard Jang* (1683 – 1765), autor čuvene »Žalopojke ili Noćnih misli« (1742 – 5),

melanholično-mistične poeme o ništavilu našeg fizičkog bica i o pravom životu čovekovom posle smrti, kao i *Tomas Grej* (1716–1771), koji se svojom »Elegijom napisanom na seoskom groblju« (1751) uvršćuje u najranije i najznačajnije predstavnike tzv. »groblljanske poezije«; čuvena Makfersonova zbirka sumornih i sanjalačkih škotskih balada »Osijan« (1760) i fantastični i jezivi → **gotski romani** (»crni roman«, »roman strave i užasa«) Volpola i En Radklif (»Otrantski zamak«, 1765; »Italijan«, 1797), u kojima se, u okviru tajanstvenih i tragičnih sisea, javljaju likovi mračnih poroka i strasnih osećanja. U ostalim evropskim književnostima u sentimentalističku književnost se ubrajaju još i ovi pisci i njihova dela: tzv. »plačljiva komedija« francuskog pisca *Nivel de la Sosea* (1692–1754), porodični romani *Deni Didroa* (1713–1784) i opata *Prevoa* (1697–1763), pisca čuvenog romana »Manon Lesko« (1731); »Nova Eloiza« (1762) i »Ispovesti« (1766–1770) *Žan-Žak Rusoa* (1712–1778), koji se smatra glavnim predstavnikom *predromantizma*; takođe i »Patnje mladoga Vertera« (1774) *J. V. Getea* (1749–1832); čuvene idile nemačkog pisca *Salomona Gesnera* (1730–1788) i još čuvenije građanske drame *Avugusta Kocebua* (1761–1819), koje su i kod nas bile tako obilno prevedene u prvoj polovini 19. v.; italijanski komediograf *Karlo Goldoni* (1707–1793); ruski romanopisac i putopisac *Nikolaj Mihailovič Karamzin* (1776–1826), čiji je roman »Sirota Liza« nazivan »ruskom Pamelom«, i koji je takođe bio često preveden u našim listovima i časopisima prve polovine 19. v. — Kod nas je prvi značajni predstavnik s. bio *Dositej Obradović* (1740–1811), koji je i svojim originalnim delima i svojim prevodima uveo ovaj pravac u našu književnost i osigurao mu trajanje sve do sredine 19. v. → **rusoizam**, **predromantizam**.

Lit.: E. Schmidt, *Richardson, Rousseau und Goethe*, 1924<sup>2</sup>; M. Wieser, *Der sentimentale Mensch*, 1924; W. T. Wright, *Sensibility in Engl. Prose Fiction*, 1937; M. Beyer, *Empfindsamkeit, Sturm und Drang*, 1936; H. Boeschstein, *Deutsche Gefühlskultur*, t. I, 1954; B. A. Kuzmin, A. A. Jelistratova, V. M. Žirmunski, »Sentimentalizam«, *Istorija engleske književnosti*, I/1, (prev.), 1950; D. Živković, *Počeci srpske književne kritike* (1817–1860), 1957; J. Дегертић, *Документы и истова гоба*, 1969. D.Ž.

**SENTIMENTALNI ROMAN** — Obično se tim terminom označava onaj vid evropskog romana 18. v. čiji su tvorci eng. pisci S. Ričardson, O. Goldsmit i L. Stern, a glavni

predstavnici: Ruso, V. Gete i njihovi mnogobrojni sledbenici i podražavaoci. Za razliku od romana pikarske tradicije (Lesaj, Defo, Filding, Smolet), koji se odlikuje realističkim i humorističkim prikazivanjem društvenih naravi, s. r. teži da otkrije unutrašnji emocionalni život čoveka te predstavlja preteču modernog → **psihološkog romana**. Prikazivanjem života običnih i jednostavnih ljudi iz srednjeg staleža ili iz prostog naroda, kao i drugim osobinama (naglašena osećajnost, plačevna razneženost, patetični stil, epistolarna forma, moralizatorski ton) s. r. je odgovarao ukusu građanskih čitalaca 18. i 19. v., koji su prolivali suze nad dirljivom sudbinom njegovih junaka i, još češće, junakinja. Ričardson je napisao tri s. r.: *Pamelu* (1741), *Klarisu* (1747–8) i *Grandisona* (1754), koji su postali uzori u ovom žanru i doživeli mnogobrojne prerade i podražavanja. U prvom — s podnaslovom »Nagrađena vrlina« — on priča istoriju mlade služavke koja se suprotstavlja svom nasrtljivom gospodaru da bi na kraju postala njegoviza žena. I pored ovakvog moralnog shematismaza, njegovi romani, naročito tragički oblikovana *Klarisa*, daju duboke analize osećanja. O. Goldsmit uvodi u s. r. tematiku porodičnih nežnosti, odanosti, nevolja i vrlina (*Vekfildski sveštenik*, 1766), dok Sternovi romani (*Tristram Šendi*, 1759–67; *Sentimentalno putovanje*, 1768) u isti mah grade dirljive prizore ljubavne nežnosti i ljudske dobrote i razlažu ih u humornoj stilizaciji i oblikovanju. U drugoj polovini 18. v. ipak je najjači uticaj Ričardsonovog tipa s. r.: pod tim uticajem nastaje i Rusoova *Nora Eloiza* (1762), u kojoj se moralizatorski ton sjedinjuje s poezijom ljubavi i prirode. To postaje veoma plodna tradicija pisanja koja uskoro doživljava pravi procvat, naročito u Nemačkoj. Uz mnogobrojne prerade i podražavanja javlja se i jedno veliko delo, *Geteov Verter* (1774), u kome u jednostavnoj radnji preovlađuju sanjarije, melanholična razmišljanja, duboko osećanje prirode, živopisne scene seoskog i porodičnog života. Uticaj Ričardsona, Rusoa i Getea proširio se potkraj 18. v. i početkom 19. v. po celoj Evropi. U Holandiji tandem spisateljica E. Volf-Beker (E. Wolff-Bekker) i A. Deken piše seriju s. r. od kojih je najpoznatiji *Sara Burgehart* (1782), u Rusiji ogromnu popularnost doživljava N. M. Karamzinova *Sirota Liza* (1792) itd. U srp. književnosti prvi su s. r. *Aristid i Natalija A. Stojkovića* (1801) i *Spomen Milice M. Vitkovića* (1816). Za ovaj drugi utvrđeno je da je prevod sentimentalne pripovetke mađ. pisca Jožefa Karmana *Fanni*

*hagyományae* (»Fanikine zaostavštine«). S. r. prve polovine 19. v., pre svega dela M. Vidakovića *Usamljeni junosa, Velimir i Bostiljka, Ljubomir u Jelisijumu* i dr., nisu nastali na osnovu uticaja velikog evropskog s. r., nego na osnovu gr. ljubavnog i baroknog viteškog romana (P. Popović, M. Flašar), iako i oni izražavaju sentimentalni karakter senzibiliteta svoje epohe. Još je Vuk, priznajući »slatki štil« i kritikujući slabosti Vidakovićevih romana, preporučivao ovom piscu da se ugleda na Getea, Goldsmita i Ričardsona.

Lit.: E. Schmidt, *Richardson, Rousseau und Goethe*, 1924<sup>2</sup>; P. van Tieghem, *Le Prérromantisme*, 1924–30; П. Поповић, *Милован Вуџаковић*, 1934; М. Лесковац, »Михаило Витковић«, *Гласник историјског друштва* (Нови Сад), VIII, 1935; W. T. Wright, *Sensibility in English Prose Fiction*, 1937; L. I. Bredvold, *The Natural History of Sensibility*, 1962; Д. Живковић, »Одједи романтизма у српској књижевности«, *Београдски огледи српске књижевности*, 1970; Ј. Деретић, »На почцима српског романа – А. Стојковић«, *Књижевна историја*, бр. 8, 1970; М. Flašar, *Појавор романа* »Велимир и Босилка« М. Видковића, 1981. → roman. J.D.–S.K.

**SENTIMENTALNO** (lat. *sentire* – osećati) – U psihologiji s. je obeležje čovekovog stanja u kome osećajno nadvlađuje razumno. S. je osećanje, ili zbir osećanja čija je karakteristika neprecizna, uopštena i neuravnotežena reakcija. U estetiци појам s. se јавља као антитеза појму → **наивно** (Šiler, *O naivnoj i sentimentalnoj umetnosti*). S. u поезiji појављује се, према Šilerу, онда када је у културном животу дошло до човековог отуђења од света у коме живи i када је остављен себи самом. Тако је хармониčno јединство разума i маште постало вредност давног i неповратног доба, за којим се жали i које се идеализује. Као пример за s. Šiler је навео опис осећања младог Вертера после читања *Одисеје*. S. → **песник** изневераво своју природу, не остварује јединство са светом око себе, али ни са својим делом; он се пројектује у њему, али га не прожима i не везује се с њим у јединство, познато само наивним делима. Supr.: → **наивно**. V. → **sentimentalizam**, → **romantizam**. B.Mi.

**SENZIBILITET, KNJIŽEVNI** – U fiziologiji s. значи способност да се на надražaje не само реагује (iritabilitet), već да се ови преко живčanог sistema i чулних центара i осете i опазе. U том погледу разликује се површински s. (npr. преко коже) од кинестетиčkog сензibiliteta (тетива, зглобова, мишића), познатог i као дубински s. Iz физиологије реč је преузета у

estetiku да би посебно изразила осетљивост за естетске опажаје. K. s. као сензibilitet посебно за појаве у књижевности може бити својствен како piscу, тако i читаоцу i критиčару. U основи ова реč упуцује на човеков дар да осети вредности литерарног исказа i да i сáм уме литерарно да исказује. K. s. као појам употребљавао се у двојаком значењу: у 18. веку под s. подразумевале су се i сензације i емоције, чулни утисци i душевна стања (Dr Džons, *Džejn Ostin, Sense and Sensibility*). Tokom 19. века појам s. менја своју семантичку вредност, веze између s. i смисла слабе да би се u модерном значењу појавио као »сензibilitet времена« (Bodler), u коме је чулно одвојено од душевног, интуитивно од интелекта (Bergson). Сензације i емоције почињу да се разликују по себи (као психифизички i чисто психички феномени) i према начину на који се појављују (npr. душевно се појављује посредством *predstava, asocijacija* или *imaginacije*). За Bodlera душевно стање деце, боесника i уметника има способност креативног стварања новог, a »genije је само дете које ствара доброволjno«. V. Vulf i M. Prust познати су као »romansiјери сензibiliteta«, u модерном значењу те реči, a u извесној мери то су i Džojs, H. Džejms i др.

Lit.: L. Sterne, *Tristram Shandy*, 1759–67; A. *Sentimental Journey*, 1768; W. Cowper, *The Task*, 1785; R. S. Crane, »Suggestions towards a Genealogy of the Man of Feeling«, ELH, I, 1934; C. S. Lewis, *Studies in Words*, 1960; L. I. Bredvold, *The Natural History of Sensibility*, 1962; C. Baudelaire, »Le Peintre de la Vie Moderne«, *L'Art Romantique*, 1869; H. James, »The Art of Fiction«, *Partial Portraits*, 1888; T. E. Hulme, *Spectations*, 1924; V. Woolf, »Mr. Bennett and Mrs. Brown«, *The Common Reader*, 1925; T. S. Eliot, »The Metaphysical Poets«, »Andrew Marvell«, *Selected Essays*, 1932; W. Troy, »Virginia Woolf: The Novel of Sensibility«, *Literary Opinion in America*, ed. M.D. Zabel, I–II, 1962<sup>3</sup>. Z.K.

**SEOSKA PRIPOVETKA** → **Pripovetka** u kojoj se описују selјaci, njihove naravi, običaji, друштвени односи на selу, a često i povezanost seoskog života sa природом i радом на zemlji. Tematski блиска → **seoskom romanu**, i s. p. је ponekad, iako изузетно, u традицији класичне → **idile** i → **pastorale** – такве су, npr., s. p. *Žorž Sand* (Georges Sande) »Đavolja bara« (1846), »Nahod Fransa« (1848), »Zvonari« (1853) i др. које се одликују изванредним осећањем за лепоту природе. No s. p. češće представља реалистичку, па i натуралистичку слику живота на selу. U свим овим видовима s. p. се јавља i u нашим књижевностима: као idilična, или бар делиmično идеализована слика seoskog живота код Janka Veselinovića; као критиčka, реалистичка



procena toga života i ukazivanje na njegova naličja, obično sa snažnim socijalnim osećanjem, kod Milovana Glišića; kao naturalistički predstavljena vizija seoske tematike kod Josipa Kozarca. U svojim naivnijim, idiličnijim oblicima *s. p.* je bliska narodnom pripovedanju; dok se u svojoj umetnički razvijenijoj formi, naročito kod L. Lazarevića, pripovedačka materija kondenzuje, psihologija ličnosti i unutrašnja proživljavanja daju se svestranije i s više produbljenosti. V. i → **srpska seoska pripovetka**.

Lit.: M. Najdanović, *Seoska realistička pripovetka u srpskoj književnosti XIX veka*, 1968; U. Baur, *Dorfgeschichte*, 1977. S.Ž.M—S.K.

**SEOSKI ROMAN** — Roman u kojem se opisuju seljaci, njihove naravi, običaji, društveni odnosi, a često i povezanost njihovog života sa prirodom i radom na zemlji. Izuzevno u tradiciji → **idile** i → **pastorale s. r.** može davati i poetizovanu sliku seoskog života; po pravilu je on, međutim, izraz piščevog nastojanja da se što vernije opišu socijalni odnosi, strasti i brige ljudi koji žive na selu. Ti opisi često izrastaju u naturalističke slike surovih seljačkih naravi i sirovih oblika života na selu. Pionirskim poduhvatom u *s. r.* može se smatrati delo čuvenog švajcarskog pedagoga J. H. Pestalocija *Linhard i Gertruda* (1781—1787), u kojem je slika seoskog života sazdana na reakciji protiv izveštačene gesnerovske idile. Među pionirima ove književne vrste obično se pominje i švajc. pisac A. Bicijus (pseud. J. Gothelf), koji je imao razvijeno, pretežno religiozno osećanje za radosti i nevolje seoskog života i izrazio ga u svojim romanima *Sluga Uli* (1841), *Ogledalo seljaka*, *Patnje i radosti jednog učitelja*. Seoska tematika prodire i u dela najvećih evropskih realista 19. veka, kao što su Balzac, Gogolj, Turgenjev, Dostojevski, Tolstoj i dr., no kako u središtu pažnje tih romana najčešće nisu seljaci, oni se ne bi mogli smatrati *s. r.* u užem smislu. Najveći procvat *s. r.* doživljava u → **naturalizmu**, posebno u njegovim surovim evokacijama seljačkog života. Takvi su u engl. književnosti romani T. Hardija (Th. Hardy) (*Tesa iz porodice Durbervil*, 1891), u španskoj romani V. B. Ibanjesa (V. B. Ibañez) (*Pirinač i barka*, 1894; *Podrum*, 1905), u norveškoj B. Bjernsonovi i K. Hamsunovi romani, a u poljskoj naročito romani V. Rejmonta (*Seljaci*). Svi ovi romani pretežno se usredsređuju na grublje, elementarne vidove ličnog života i društvenih odnosa na selu. U našoj književnosti idilični oblik seoskog romana negovao je

Janko Veselinović (*Hajduk Stanko*), realističkim *s. r.* mogu se smatrati dela Svetolika Rankovića (*Gorski car*, *Seoska učiteljica*), a naturalističkim naročito *Mrvni kapitali* Josipa Kozarca.

Lit.: R. Zellweger, *Les Débuts du Roman rustique en Suisse, Allemagne, France, 1836—1856*, 1942. J.Č—S.K.

**SEPTENAR** (lat. *septenarius* — koji se sastoji iz sedam jedinica, sedmomer) — 1. U latinskoj metrici sedmoipostopni stih. Odgovara grčkom katalektičkom → **tetrametru**. — 2. → **Sedmerac** (fr. *heptasyllabe*; ital. *eptasyllabo*). Ž.R.

**SEPTIMA** (lat. *septima* < *septem* — sedam) → **Strofa** od sedam stihova (sedmostih), jedna od redih. Ima raznovrsne oblike rimovanja. U fr. poeziji 15. i 16. v. obično je rimovanje po sistemu *aabcbcb*, npr. u Ronsara. Sa oblikom *ababcb* poznata je *s.* u Vinjija. U → **Čoserovoj strofi** sistem rime je *ababbcc*. Javlja se u srpskoj poeziji 18. v. (npr. u anonimnoj »Monaškoj pesmi« sa rimom *aabccdd*). U J. Ilića nalazimo rimovanje Vinjija. U Pandurovića se *s.* često javlja, i to sa različitim rimovanjem u svakoj strofi iste pesme (npr. »Nemir«).

Lit.: → **Strofa**.

Ž.R.

**SERAPIONOVA BRAĆA** — Književna grupa osnovana početkom 1921. godine u Petrogradu pri Domu umetnosti; ime je dobila po istoimenom delu E. T. A. Hofmana. *S. b.* su pripadali L. Lunc, K. Fedin, V. Ivanov, M. Žoščenko, V. Kaverin, N. Tihonov, M. Slo-njinski, N. Nikitin, V. Pozner i J. Polonska; neposredno po nastanku, grupu je napustio V. Pozner (danas francuski književnik), a pridružio joj se teoretičar I. Gruzđov. Svojim učiteljima pripadnici *S. b.* su smatrali J. Zam-jatina i V. Šklovskog, koji su im na seminara u Domu umetnosti držali predavanja o teoriji proznog stvaralaštva, dok je pokrovitelj i veliki popularizator grupe (posebno u inostranstvu) bio M. Gorki, koji je od *S. b.* očekivao »obnovu književnostik«. *S. b.* su izdala samo jedan kolektivni zbornik (»Serapionova braća«, 1922 — petrogradsko i berlinsko izdanje), jednom su se zajednički predstavili publici svojim autobiografijama polemičke naravi (»Književni zapisi«, 3, 1922) i jednom zajednički odgovorili na kritičke napade na njihovu orijentaciju (*Odgovor Serapionove braće Sergeju Gorodeckom*, 1922). Tekst L. Lunca *Zašto smo »Serapionova braća«?* (objavljen u dodatku autobiografije) dugo je smatran → **manifestom S. b.**, ali je on doneo

samo osnovnu programsku shemu grupe, s kojom se svi njeni pripadnici nisu slagali. Kako *S. b.* nisu predstavljali formalnu organizaciju, nisu nikad ni raspušteni, ali su tokom 20-ih godina postepeno gubili važnost kao grupa, naročito posle rane smrti L. Lunca (1924), njenog najstrastvenijeg privrženika. Jedna od poslednjih publikacija u kojoj je bila zastupljena većina članova grupe datira iz 1930. godine (lenjingradski zbornik »Kako pišemo« s tekstovima, između ostalog, K. Fedina, M. Zoščenka, M. Slonjinskog, N. Nikitina, N. Tihonova, V. Kaverina). Osnove programa *S. b.* činili su ljubav prema književnosti kao takvoj, težnja da se novi životni materijal (revolucija, građanski rat) prenese u novoj umetničkoj formi, negiranje tendenciozne književnosti i pokušaja da se književnost stavi u službu tekuće politike. Formalne principe grupa je preuzela od → **ruskih formalista** (književno delanje kao »majstorstvo«, književno delo kao »napravljena stvar«, »postupak« kao kamen temeljac književnog dela), ali oni nisu podjednako izraženi u stvaralačkoj praksi njenih pojedinačnih pripadnika. *S. b.* su, u stvari, predstavljali tri krila: »orijentalista« (V. Ivanov, K. Fedin i N. Nikitin, koji su polazili od slikanja poslerevolucionarne svakodnevice u »moskovskom« duhu B. Pilnjaka), »zapadnjaka« (L. Lunc i V. Kaverin, koji su insistirali na evropskom tipu fabule i svojim uzorima smatrali E. T. A. Hofmana, F. Kupera, Č. Dikensa, V. Igoa, L. Sterna, poznog J. Zamjatina) i »umerenih« (M. Zoščenko i M. Slonjinski, koji su, uvereni da savremene rus. proze još nema, pozivali na učenje od Puškina, Ljermontova i Gogolja). U formalnom pogledu *S. b.* su najviše domete ostvarila dramom *Grad istine* (1924) L. Lunca, zbirkama priča *Tajna nad tajnama* (1927) V. Ivanova, *Čovek od rizika* (1927), N. Tihonova, *Poštovani građani* (1926) i *Nervozni ljudi* (1927) M. Zoščenka, romanima *Gradovi i godine* (1924) K. Fedina i *Umetnik nepoznat* (1931) V. Kaverina, ali je stvaralaštvo grupe u celini jedna od najautentičnijih stranica u istoriji rus. sovjetske književnosti.

Lit.: В. Каверин, *Здравствуй, брат. Писать очень трудно*, 1965; К. Федин, *Горький среди нас. Картины литературной жизни*, 1968; Н. Оуланов, *The Serapion Brothers, Theory and Practice*, 1966. M.J.

**SERENADA** (prov. i ital. *sera* — večer) — Ljubavna pesma koja se uveče ili noću peva pod prozorom drage. O poreklu termina postoje dva tumačenja: jedni smatraju da je

postao od prov. *sera* (veče), reči koja se ponavljala na kraju svake strofe, dok ga drugi izvode iz it. *sereno* (vedar), jer se *s.* pevala uvek pod vedrim nebom. Kod nas se u ovom značenju često sreće i termin *podoknica*. *S.* je nastala u Provansi, odakle se prenela i u druge zemlje. Pevali su je trubaduri, minezengeri i hidalgosi, prateći se na leutu, gitari ili mandolini. U svom prvobitnom obliku *s.* je u doba renesanse prešla i u pozorište, gde se kao vokalna kompozicija, praćena jednim instrumentom, izvodila na pozornici ili iza nje. Kasnije, u 18. v. označavala je i vrstu instrumentalne kompozicije (*nokturno*). Serenade su pisali pesnici i u novije vreme. Tako se kao *s.* često pevala poznata Zmajeva pesma »Tiho, noći, ...« Kasnije su pesnici serenadom nazivali i one pesme koje to nisu bile u pravom smislu reči. Takve su Lorkina i Rakićeva »Serenada«. M.Di.

**SERMO** (lat. *sermo* — govor) — U rim. književnosti govor bez duboke filozofske sadržine, napisan lakim, konverzacionim stilom. Odgovara gr. → **dijatribi**. Kasnije, u hrišćanskoj književnosti, religiozni govor, propoved, koja je zadržala sve formalne karakteristike lat. *s.*, a po sadržini i jeziku bila pristupačna širokim masama. Upravo zbog ovoga *s.* često predstavljaju najstarije pisane spomenike pojedinih jezika. *S.* je kao rod bio razvijen i kasnije, a naročito u doba → **reformacije**, kada se i štampao, i tako doprinio širenju reformatorskih ideja. → **Propoved**.

Lit.: G. R. Owst, *Literature and Pulpit in Medieval England*, 1933; L. Mourin, *Six sermons français inédits de Jean Gerson*, 1946. M.Di.

**SERMOCINACIJA** (lat. *sermocinatio*, dijalog, razgovor) — 1. Termin antičke → **retorike** za → **stilsku figuru** kojom se spominjanjem licima, istorijskim ili fiktivnim (→ **personifikacija**), stavlja u usta direktan govor, upravljen drugima ili → **monolog**, ili opet → **dijalog**. *S.* ne mora biti istinita, nego samo uverljiva. Kvintilijan (*Obrazovanje govornika* 9, 2, 32) ne prihvata odvajanje personifikacije od *s.-e*... »jer mi ne možemo zamisliti nikakav razgovor, a da u isto vreme ne zamišljamo i lica koja ga vode«. Primer: »Ter da mi tko pravi: »Ali ti je draži svijet / ali ti gizdavi svim vilam ka si cvijet? /«. Andelsko sunačce, rekao bih: »Svijetu svijet a moje srdačce obira ovi cvijet«. (Andrija Čubranović, »Draža si mi negoli sav svijet«, 5–8). — 2. Retorska vežba — imitiranje (→ **mimesis**) raznih tipova ljudi po

utvrđenim šablonima, prema peripatetičkom učenju o karakteristikama i karakterologiji nove antičke komedije. S.S.

**SERMON JOYEUX**, fr. (sermon žoaje -- vesela propoved) — Žanr fr. srv. književnosti, vezan najpre za »svetkovine ludaka«, priredbe na kojima su izvođene najraznovrsnije parodije na teme iz svešteničkog života, a potom za pozorišne predstave, u kojima predstavlja jednu od tačaka komičnih programa. Umesto na propovedaonicu, glumac se penje na daske da bi, na primer, izgovorio panegirik Sv. Kobasici, Sv. Loncu, ili nekom sličnom predmetu svakodnevnog života i ovozemaljskih uživanja. Komika u ovom rodu je vazda preterano gruba, ali je smeh koji izaziva vedar i neposredan. S.V.

**SERVETI FUNUN** (tur. *Servet-i Fünûn* — Riznica znanja) — Turski časopis koji je počeo izlaziti 27. marta 1891. kao naučno glasilo, a pod kraj 1895. godine menja svoju fizionomiju zahvaljujući razvoju koji je uzela njegova literarna rubrika. Izlazio do 1901. godine, kada je zabranjen od cenzure, da bi uskoro počeo ponovo izlaziti, ali u drugom duhu. Oko ovog časopisa u toku šest godina (1895—1901) obrazovala se jedna istinska književna škola koja se još naziva i *Edebijati džedide* (Edebiyat-i cedide — »Nova literatura«), a koja predstavlja drugu i poslednju fazu u evropeiziranju tur. književnosti. Pisci oko S. f. bili su pod uticajem savremenih fr. književnika: *parnasovaca* i *simbolista*, kao i *naturalista*. Pored toga negovali su i romantični sentimentalizam nasleđen od prethodnih generacija. Najupadljiviji zajednički element ove književne grupe je artifičijelni jezik sa ar. i pers. leksikom. U poeziji su ostali verni ar. metri. Glavni predstavnici ove škole su pesnici Tefvik Fikret (glavni urednik časopisa), Dženab Šehabeddin i romanopisac Ušakligil Halid Zija (Tefvik Fikret, Cenab Šehabeddin, Usakligil Halid Ziya).

Lit.: *Encyclopaedie de l'Islam*, Nouvelle édition, Leiden; Alessio Bombaci, *Histoire de la Littérature Turque*, Paris, 1968. M.Đu.

**SERVUS ASTUTUS** (lat. dovitljivi rob) — Junak antičke i rimske → **komedije**, prepredeni rob koji svojom domišljatošću, ali i igrom slučaja uklanja sve prepreke što njegovog mladog gospodara razdvajaju od dragane. Kao tip često se javlja u novoantičkoj komediji (Menander, Filemon, Diful), a kod Plauta prerasta u centralnu komičnu ličnost

(*Rob-varalica*, *Bakhide*, *Epidik*, itd.). Njegov potomak je i *sluga* u renesansnoj komediji (*Elizabetinska drama*, *Gracioso*) i *zanni* u → **commedia dell'arte**.

Lit.: → **Komedija**.

T.V

**SESTINA** (tal. *sestina* < lat. *sex* — šest) — 1. Za razliku od → **sektine** kao svake → **strofe** od šest stihova (šestostih), *s.* je oblik obično nerimovane pesme (*sestina lirica*, »velika« *s.*), sastavljene iz šest strofa od po šest jedanaestera i završnog → **terceta** (trostih), s tim što u → **klauzuli** 36 stihova varira samo šest odabranih reči, i to tako da svaka od njih na kraju stiha izmeni šest mogućih mesta u strofi. To se postiže na taj način što svaka naredna strofa preuzima poslednju reč stihova prethodne strofe, najpre iz šestog, zatim iz prvog, petog, drugog, četvrtog i trećeg stiha (redom, jednu odozdo, drugu odozgo). U tercetu se javlja svih šest reči, u svakom stihu po dve, od kojih jedna na kraju, a druga u sredini ili, kod nekih, na početku. Evo kako bi se u svakoj strofi rasporedile odabrane reči za rimovanu *s.*:

<b>I</b>	<b>II</b>
1...java	6...kleče
2...teče	1...java
3...veče	5...plava
4...spava	2...teče
5...plava	4...spava
6...kleče	3...veče
<b>III</b>	<b>IV</b>
...veče	...plava
...kleče	...veče
...spava	...teče
...java	...kleče
...teče	...java
...plava	...spava
<b>V</b>	<b>VI</b>
...spava	...teče
...plava	...spava
...java	...kleče
...veče	...plava
...kleče	...veče
...teče	...java

Tercet:

(1) java ...	teče (2)
(3) veče ...	spava (4)
(5) plava ...	kleče (6)

*S.* je provansalskog porekla. Naročito poznata u Dantea i Petrarke a kod nas u M. Begovića. — 2. »Sesta rima« → **sektina**, 2.

Lit.: → **Strofa**.

Z.R.

**SEVDALINKA** (ar. *sevdah* — ljubavna čežnja, zanos; tur. *sevda* — ljubav; ar. *sāwdā* — crna; crna žuč; jedna od četiri osnovne supstance koje se, po učenju starih ar., odnosno gr. lekara, nalaze u ljudskom organizmu. Pošto je ljubav često uzrok melanholičnog raspoloženja i razdraženosti, dovedena je u vezu s »crnom žući«, uzročnikom istog takvog raspoloženja, pa je ljubav nazvana *sāwdā* — crna žuč. Turci su preuzeli tu reč od Arapa, a kod nas je dobila glas *h*, i tako je nastala naša reč *sevdah* (A. Škaljić, *Turcizmi u srpskohrvatskom jeziku*; gr. μελανχολία — potištenost, tuga; od gr. μέλας — crn, χόλος — žuč). — Lirska ljubavna pesma nastala u Bosni i Hercegovini, u gradskoj muslimanskoj sredini, ali na podlozi lirske narodne poezije. Termin *s.* novijeg je datuma (u upotrebi od kraja 19. v.) od pojave koju označava. *S.* je modifikacija starobos. lirske pesme koja je pretrpela izrazit uticaj Istoka, najviše u strukturi melodije i u tehnici pevanja. Ali stvaraoci i prenosioci *s.* preinačili su primljene elemente, što su se naslojili na bogatu kulturnu tradiciju, stvorivši rafiniranu poeziju »istočnjačko-slovenskog sevdaha«, koja spada u red najviših ostvarenja nacionalne kulture (Skerlić. *Omladina i njena književnost*, str. 337 i 411). Suštinu *s.* čini jedno specifično osecanje ljubavi kao neizlečivog bola, karasevdaha i derta, strasnih očitovanja neizrecive tajne ljubavi na granici beznada. *S.* je »ljubavna po sadržini, lirska po svojoj suštini, ona je samo jedna erotska dijalektika, sa jačom ili slabijom dinamikom emocije. Islam je, kao obeležje svoje etike, doneo propisanu distancu između muškarca i žene, i to baš u ono doba kada je ljubavna strast, čežnja za blizinom dragog lica, naj-snažnija... I mesto profanog dodira, gotovo onemogućenog, koji bi zanos i čežnju ugasio u početku, ljubav traži suptilniji izraz, i eros progovara kroz stihove sevdalinke.« (J. Kršić, *Sarajevo u sevdalinci*). Budući da je nastala i negovana u gradskoj sredini, *s.* je sačuvala duh gradskog života i štimung zatvorenog ambijenta u kojem se pevala. *S.* je bila patrijarhalna »ženska« pesma namenjena užem intimnom krugu, posredan lirski izraz zbilje života i ljubavi. Zato pravu *s.* treba dvojiti od potonje kafanske vulgarizacije. Tematsko polje *s.* postepeno se širilo obuhvatajući događaje i promene od opšteg značaja za jednu sredinu. Najveći broj *s.* vezan je za Sarajevo pa je u njima opevana sudbina ovog grada (česti ratovi, pomori kuge, požari, poplave) i sačuvana uspomena na znamenite porodice. Nemali broj pesama ostvaren je kao

»lirska reakcija« na socijalna raslojavanja i nejednakosti. Pošto je za *s.* najvažnije muzičko izvođenje i pošto je »senzualna mistika sevdalinke zapravo čar izvođenja, ili u vezi sa izvođenjem, u stvari, rafinirano erotsko osjećanje« (V. Milošević, *Sevdalinka*, 16), uvek će efekat većma zavisiti od interpretacije. Muzička svojstva *s.* bitno je razlikuju od starobos. pesme. Dok se ova potonja pevala mirno, uzdržano, neafektivno i u ravnoj dinamičkoj liniji, dotle je *s.* »nastala onda kad je prekomjerna sekunda preuzela maha u bosanskom varoškom pjevanju, jer napoređo s tim intervalom gotovo neizostavno ide bujna melizmatika i rečenica velikog raspona« (*Isto*, 38). Dijaloška forma *s.* često se vezuje za patrijarhalni način udvaranja, za ašikovanje (otuda i naziv *ašiklike*). Kompozicija slika, kao i u narodnoj lirici uopšte, počiva na omiljenim paralelizmima (*priroda-čovjek*) i »sužavanju« spoljašnjih slika na unutarnju emocionalnu sadržinu, dubinu i jačinu ljubavi: »Poljem se vija Hajdar delija, / po polju ravnom, na konju vranom. / Gleda ga Ajka sa gradskih vrata: / »Hajdar delija, i perje tvoje! / Tvoje me perje po gradu penje!« / »Ajko djevojko, i kose tvoje! / Tvoje me kose po polju nose!« (V. Nedić, *antologija narodnih lirskih pesama*, br. 149). Dijalektika ljubavi u *s.* opisuje putanju od prigušene erotike do onog stupnja oduhovljenja kad melanholiju smenjuju tragični prkos i fina ironija kao izrazi drame ljubavi i čovekove nemoci da je se odrekne: »Alipaša na Hercegovini, / l'jepa Mara na Bišću bijaše. / Aj, koliko su nadaleko bili, / jedno bugarom jade zadavali. / Knjigu piše paša Alipaša: / »L'jepa Maro, bi li pošla za me?« / S Bišća Mara njemu poručuje: / »Da me prosiš, ne bih pošla za te; / da s'oženiš, bih se otrovala!« (H. Dizdar, *Sevdalinke*, br. 9). »Sevdalijski« način pevanja proširio se i na druge lirske narodne pesme, a stilska lepota i bogata metaforika uticali su i na pisanu poeziju (J. Ilić, Zmaj, O. Đikić). Neki među piscima bili su vrсни poznavaoци tehnike pevanja, skupljači i izdavači *s.* (J. Veselinović). Najstariji zapisi *s.* s početka 18. v. (*Erlangenski rukopis*) objavljeni su mnogo kasnije, dok su drugi ostali razasuti po rukopisnim izvorima. Nekolike dragocene zapise s kraja 18. v. dugujemo fr. konzulu Marku Brueroviću, koji je službovao u Travniku i tamo zapisivao pesme, među njima jednu »začinku bosansku« i pesmu »Divojka više s visoka brda«, koja se i danas peva. Lirske zbirke V. Karadžića donele su bogatu rukovet *s.* antologijske vrednosti. Brojni melografski zapisi zasluga su L. Kuće.

## (V. i → Narodne lirске pesme, → Ljubavne pesme).

Lit.: J. Kršić, »Sarajevo u sevdalinci«, *Politika*, 28. VI 1935; F. Геземан, »О босанским севадлинками«, *Прочуема*, 1937, XXI, 10–12; H. Dizdār, *Sevdalinke*, 1944; V. Milošević, *Sevdalinka*, 1964; M. Rizvić, *Iznad i ispod teksta*, 1969; V. Nedić, *Antologija narodnih lirskih pesama*, 1969<sup>2</sup>; W. Eschker, »Untersuchungen zur Improvisation und Tradierung der Sevdalinka an Hand der sprachlichen Figuren«, *Slavistische Beiträge*, Bd. 53, 1971. H.K.

## SHANTY → Šanti

**SHIH** ili **SHI** (kin. *sh*) — U kineskoj tradiciji, u širem značenju, opći naziv za poeziju; tako već u naslovu najstarijeg zbornika zapisanih kineskih pjesama, *Shih-ching* ili *Shi-jing* (*Knjiga pjesama*, pjesme nastajale od 12. do 5. vijeka prije n.e.), ali i u novije doba. Često, ali ne u najstarije doba, i naziv za poeziju pisanu (nasuprot pjevanoj). Kako je najčešći oblik u *Knjizi pjesama* izosilabički rimovani stih sastavljen od četiri sloga odnosno pisana znaka, naziv se prenosi i na kasnije stihovne oblike jednakog broja znakova (što i kasnije u pravilu znači: jednakog broja jednosložnih riječi, dakle i slogova). U zlatno doba kineske poezije, u posljednjim vjekovima prve milenije naše ere, postaje nazivom za klasičnu vrstu pjesništva, koja se od drugih vrsta (*tz'u*, *fu* i sl.) jasno razlikuje versifikacijom: stihovi su u pojedinoj pjesmi jednakog broja znakova (najobičnije 5 ili 7), ali su oni sada takođe »uređeni« (pa se zovu i *lü-shih*) tako što podrazumijevaju neki pravilan raspored tonova kineskog jezika koji je nalik na raspored dugih i kratkih slogova u evropskom kvantitativnom stihu (po mišljenju nekih istraživača, u osnovi tog rasporeda i jest kvantitativni princip).

Lit.: J. J. Y. Liu, *The Art of Chinese Poetry*, 1962; R. Jakobson, »The Modular Design of Chinese Regulated Verse«, *Mélanges offerts à Claude Lévi-Strauss*, 1970; B. Watson, *Chinese Lyricism. Shih Poetry from the Second to the Twelfth Century*, 1971; Д. Андрић, *Свет у капи росе. Антологија класичне кинеске поезије*, 1975<sup>2</sup>; Я. А. Серебряков, *Китайская поэзия X–XI веков. Жанры ши и цы*, 1979. S.P.

**SHINTAISHI**, jap. (shintaiši — stih novog stila) — Nova forma japanske poezije, koja se pojavila 1882, kada izlazi prvi značajan zbornik pesničkih prevoda iz zapadne (engleske i američke) književnosti, u kome se objavljuju i originalne japanske pesme, koje po uzoru na novootkrivene strane forme teže većoj raznovrsnosti ritma. *Sh.* se razlikuje ne

samo od tradicionalnog japanskog stiha nego i od japanskog slobodnog stiha, kakav se pod zapadnim uticajem pojavio posle 1907; različitost od slobodnog stiha, *sh.* je svoj dugi stih gradio prvenstveno povezivanjem kraćih tradicionalnih stihova, a i u kompoziciji pesme služio se nekim iskustvima starije japanske poezije, napose onima koja su se u to doba počela zaboravljati.

Lit.: D. Keene, *Modern Japanese Poetry*, 1964; А. И. Мамонов, *Свободный стих в японской поэзии*, 1971. R.J.

**SHOLION** (gr. σχόλιον — komentar, objašnjenje, prvi put kod Cicreona, *Att.* 16, 7, 3) — Antičko objašnjenje teškog mesta u nekom tekstu, dopisano na margini, ili izdato u posebnoj knjizi komentara, češće za poeziju nego za prozu. Tek od pozne antike, od prelaza na → **minuskula**, sačuvana su nam s. na rukopisima, kao kompilacije izgubljenih knjiga komentara. Svaki s. se sastoji od → **leme** i **interpretacije** ili oznake i interpretacije. Nastanak s. vezuje se za prva školska tumačenja Homera u Atini, posle državnog izdavanja njegovih pesama. Prvi sistematski filološki rad na s. razvio se u helenističkim centrima (sholijasti Didim Halkenter, Teon), zatim u Rimu (Kornut, Prob, Askonije), a produkcija kompiliranih zbirki s. naročito je cvetala u Vizantiji (Cecus, Eustatije). Najviše s. sačuvano je za Homera i za → **kanon** školskih pisaca, i docnije za Bibliju. S. su često trivijalna i nekorisna, no ponekad daju za istoriju teksta, za književnu i kulturnu istoriju važne podatke.

Lit.: J. E. Sandys, *A History of Classical Scholarship*, 1906. S.S.

**SICILIJANKA** (ital. — *siciliana*) — Južnotalijanska → **strofa** od osam stihova sa dve rime koje se ukrštaju: *ababab*. Ustajena u 13. v. Poreklom iz narodne pesme, iz koje potiče i njezina metrička varijanta → **stramboto** (od osam jedanaesteraca), u kome se nalazi poreklo → **stance**.

Lit.: → **Strofa**.

Ž.R.

**SICILIJANSKA ŠKOLA** (ital. *scuola siciliana*) — Prva zvanična pesnička škola u ital. književnosti, osnovana u prvoj polovini 13. v. na dvoru kralja Fridriha II Hohenštaufena. Lirika s. š. pisana je po uzoru na provansalsku trubadursku poeziju, prečišćenim i elegantnim jezikom, ali često izveštačenim i konvencionalnim stilom. Kao prvi pokušaj stvaranja književnog jezika i određenog književnog ukusa, koji će imati odjeka i na kasniju ital.

poeziju (→ **slatki novi stil**), s. š. ima veliki istorijski značaj za razvoj ital. književnosti.

Lit.: L. Russo, *Studi su Due e Trecento*, 1945; A. Schiaffini, *Momenti di storia della lingua italiana*, 1953; B. Panvini, *La scuola poetica siciliana*, 1957; A. Fiorini, *Metri e termini della scuola siciliana*, 1969.

M.Di.

**SIGLA** (lat. *sigillum, signum* — znak) — 1. Način skraćivanja, kratica. S. je takvo skraćivanje kada se umesto jedne reči ili grupe reči piše samo jedno, početno slovo (ili početna slova). S. je u upotrebi još u antičko doba u natpisima, na medaljonima, novcu i sl. Danas je s. u širokoj upotrebi: SANU, NOB, JAZU i sl. — 2. Skraćenica za obeležavanje raznih rukopisa ili štampanih izdanja u → **kritičkom izdanju**.

H.K.

**SIGNALIZAM** (od lat. *signum* — znak) — Avangardni stvaralački pokret, nastao u Jugoslaviji, s težnjom da revolucionise sve grane umetnosti, od poezije (literature) preko pozorišta, likovnih umetnosti i muzike do filma, unoseći neke vidove egzaktnog načina mišljenja radikalnim eksperimentima i metodama tehnološke civilizacije, posebno matematike i kompjutera, kao novih stvaralačkih instrumenata, inspiratora i realizatora umetničkih ideja. Počeci s. se vezuju za 1959. i ogledaju se kako u eksperimentisanju u jeziku, tako i grafičkim i vizuelnim simbolima: fizike, biologije, hemije, astrofizike i matematike. Prvobitni naziv ovih kretanja u našoj književnosti bio je *scijentizam*. Ti pokušaji su najuočljiviji u delima osnivača i teoretičara pokreta Mirosljuba Todorovića: *Planeta* (1965), *Putovanju u Zvezdaliju* (1971), ciklusima pesama *Belančevina*, *Kiseonik*, *Ožilište* i u manifestima: *Manifest signalizma* (1969) i *Signalizam* (1970). Pokreće se i časopis *Signal*, osniva se više signalističkih grupa u Beogradu i drugim gradovima naše zemlje. Organizuju se i tri izložbe ove nove pesničke discipline: *Poesia signalista Jugoslava* (Milano 1971), *Signalizam* (Zagreb 1974) i *Signalizam* (Beograd 1975). Objavljene su i dve antologije signalističke vizuelne i gestualne poezije: *Signalistička poezija* (1971) i *Konkretna, vizuelna i signalistička poezija* (1975). Takođe radi se i na signalističkom romanu u eseju, kao i na s. u dečijoj poeziji. Pored osnivača s. M. Todorovića (*Kyberno* 1970, *Svinja je odličan plivač* 1971, *Gejak glanca guljarke* 1974, *Algol* 1980) u pokretu aktivno učestvuju pesnici, dramski pisci, istoričari umetnosti, matematičari i slikari: M. Abramović, S. Pavićević (*Silikati cveta* 1973, *Radovi na putu* 1984), J. Supek, S.

Vukanović (*Zvezdano perje* 1975, *Snimci kasete brodskog dnevnika* 1978), M. Pavlović (*Bela knjiga* 1974), M. Kešeljević (*Ladu X* 1982), N. Paripović, Lj. Jocić (*Mesečina u tetrapaku* 1975, *Koliko je sati* 1976), S. Vlajić i drugi.

Lit.: M. Todorović, *Signalizam*, 1979; J. Kornhauser, *Sygnalism — Propozycja serbskiej poezji eksperimentalnej*, 1981; *Signalizam avangardni stvaralački pokret*, zbornik 1984; M. B. Šjaković, *Signalizam u svetu*, 1984; Lj. Jocić, »Signalizam i jezik«, *Književna reč*, 55, 26. IV 1976; »Signalizam«, *Koraci*, 1–2, 1976; D. Poniž, »Eksperimentalno i avangardno u signalizmu«, *Gradina*, 8, 1980; M. Kostić, »Igra oblicima ili oblik igre?«, *Književne novine*, 4, II 1982; »Signalizam — pitanja i odgovori«, *Koraci*, 1–2, 1982; Lj. Jocić, »Pozicije signalizma«, *Književna reč*, 184, 10. III 1982; J. Kornhauser, »Stilistički pristup signalističkoj poeziji«, *Koraci*, 11–12, 1983; Ž. S. Živković, »Signalistička poezija — nova pesnička avangarda«, *Književnost i jezik*, 1, 1984; »Signalizam«, *Književna kritika*, 2, 1984.

Z.K.

**SIGNATURA** (lat. *signum* — znak) — 1. Broj, slovo ili neki drugi znak kojim se obeležava redosled tabaka; ova tehnika obeležavanja srednjovekovnih knjiga i rukopisa prethodila je kasnijem paginiranju stranica. — 2. Danas je s. broj (šifra) pod kojim se nalazi knjiga ili rukopis u biblioteci ili u arhivu.

H.K.

**SILABIČKA VERSIFIKACIJA** (gr. συλλαβή — slog) — Sistem organizovanja → **stiha** na osnovu ponavljanja istog broja slogova, a u dužim stihovima i → **cezure**, uz stalni akcenat pri kraju stiha ili polustihova (npr. na poslednjem slogu u klasičnom francuskom ili na pretposlednjem u poljskom). Drugim rečima, → **izosilabizam** i → **udar** na određenom mestu stiha čine dve → **konstante** idealno shvaćenog silabičkog stiha. Savremeni verslozi, međutim, podvlače činjenicu da takva definicija često ne odgovara praksi stiha. Najkarakterističniji predstavnik s. v. je francuski stih, u prvom redu → **aleksandrinac**, npr. V. Igoa:

Et tout sera perdu, // peuple, si tu n'opposes  
La fermeté de l'homme // aux trahisons des  
choses.

Osim akcenata na kraju polustihova (u drugom stihu elidira se e na cezuri zbog narednog vokala), u oba stiha postoje još po dva akcenta, što je obična pojava u aleksandrinu. Ti akcenti unutar polustihova zovu se »pokretnim« ili »ritmičkim« akcentima jer nisu vezani za određeno mesto stiha. Silabičkom stihu je obično svojstvena → **rima**. Ona je čak neophodan pratilac francuskog tradicionalnog

stih. Na osnovu uverenja da u tome stihu alternira jako i slabo vreme (slogovi), javili su se zastupnici »alternacione« teorije (→ **alternirajuća versifikacija**), pretežno u nemačkoj nauci o stihu. Tome se suprotstavljaju zastupnici »akcenatske silabike«, koji pridaju značaj »ritmičkim akcentima« na kraju »ritmičkih mera«, tj. grupa slogova koje obuhvataju često više reči, s akcentom na poslednjem slogu. Time se u novije vreme definitivno istiskuje iz upotrebe tradicionalni termin stopa (»pied«). Pod terminom → **metar** francuski versolozi obično podrazumevaju *obim* (ili »tip«) stiha (npr. osmerac, dvanaesterac itd.), a zatim i raščlanjavanje na »ritmičke mere« (bilo dvosložne, po prevazidenom stopnom učenju, bilo na identične višesložne po shemi  $3 + 3 // 3 + 3, 3 + 3 // 2 + 4$  i sl., bilo na trimetarske tipa  $4 + 4 + 4$ ). O tim pitanjima, zatim o govorenju stiha (→ **deklamacija** i → **dikcija**), kao i o primeni generativne metrike (→ **teorija stiha**), vode se intenzivne rasprave u savremenoj francuskoj nauci o stihu. U svim raspravama je nezaobilazno pitanje izgovora »nemog« *e*, kako unutar polustihova, tako na cezuri i na kraju stiha, pa čak i u slobodnom stihu. Taj se glas u starom francuskom jeziku i stihu izgovarao. Iako se od 17. veka u nekim pozicijama u jeziku ne izgovara, zadržan je, uz određena pravila, njegov izgovor u stihu, npr. u aleksandrincu V. Igoa:

Donne lui tout de mêm(e) // à boire, dit  
mon père.

Između konsonanata nemo *e* se uvek izgovara, kako unutar reči, tako i na granici reči, dakle i na cezuri. Od toga se, po jednim istraživačima, odstupa u modernoj poeziji: »Qu'un autre te condamn(e) // tu m'as ensorcelé« (Apoliner). Drugi ovde dopuštaju mogućnost »prekobrojnog« sloga. Na kraju stiha nemo *e* se ne računa čak i kad ga neko izgovara. U francuskoj versifikaciji ne može se zaobići ni pitanje susreta uzastopnih vokala (→ **hijat**). Oni se u istoj reči u stihu mogu po potrebi, a uz podršku istorije jezika, izgovoriti kao jedan slog i onda kad se to ne slaže sa izgovorm u običnom jeziku (→ **sinereza**) ili odvojeno, kao dva sloga (→ **dijareza**). — Utvrđeno je da s. v. romanskih poezija vodi poreklo iz latinske versifikacije, ali se različito objašnjavaju putevi te transformacije. Sigurno je da je presudnu ulogu odigralo gubljenje opozicije između dugih i kratkih slogova u romanskim jezicima. Otuda se javila potreba za izosilabizmom i za obeležavanjem kraja stiha (najpre → **asonancom** a zatim rimom), kao i za drugim tipom

cezure. U svemu tome značajnu ulogu je odigrala srednjovekovna latinska versifikacija crkvenih himni, koja je, imitirajući klasičnu metriku, vodila računa i o evoluciji jezika masa kojima se obraćala. — Protiv tradicionalnog tvrđenja da je s. v. neminovno predodređena za jezike u kojima akcenat nema fonološku funkciju, navodi se niz činjenica koje to opovrgavaju. U poljskom stihu, s nefonološkim, vezanim akcentom na pretposljednem slogu reči, egzistira i → **silabičko-tonska versifikacija**. I u češkom i slovačkom jeziku akcenat je vezan za prvi slog reči, pa ipak tako preovlađuje specifična silabičko-tonska versifikacija. S druge strane, ruski stih, sa fonološkim jezičkim akcentom, sasvim prirodno je u 17. i 18. veku prošao kroz silabičku fazu. U nemačkoj i engleskoj poeziji javio se pod uticajem romanske versifikacije krajem 12. veka silabički stih uporedo sa tonskim stihom, a zatim i silabičko-tonska versifikacija. O italijanskom stihu se po tradiciji govori kao o silabičkom stihu, iako italijanski akcenat ima fonološku funkciju. Najnovija ispitivanja pokazuju da se u → **endekasilabu** prepliće tendencija ka silabičko-tonskoj regulisanosti sa tendencijom ka ritmičkoj raznovrsnosti na silabičkoj osnovi. Najzad, napominje se da je francuski jezik sačuvao u stihu arhaični akcenat na pretposljednem slogu (ispred nemog *e*) i da je M. Cvetajeva na tome jeziku ostvarila izvanredno silabičko-tonski prevod Puškina. Dodaje se da gramatička vezanost akcenta za kraj reči u francuskom jeziku ne znači i njegovu vezanost za određeni slog u poetskom diskursu. — Svrstavanje srphrv. stiha u silabički stih postaje anahronično, kako u odnosu na ranija, tako i u odnosu na najnovija istraživanja. Pokretnost akcenta (na svim slogovima reči, osim na poslednjem) uz mogućnost njegove koncentracije na jakom vremenu u stihu, kao i dokazi o njegovoj ritmičkoj funkciji ne samo u pisanoj nego i usmenoj poeziji, upućuju na silabičko-tonsku prirodu srphrv. versifikacije u celini.

Lit.: M. Grammont, *Le vers français, ses moyens d'expression, son harmonie*. 1904 (»Delagrave« 1947<sup>2</sup>); T. Maretić, »Metrika narodnih naših pjesama« *Rad JAZU*, 1907, knj. 168, 1–112 i knj. 170, 76–200; M. Grammont, *Petit traité de versification française*, 1908 (dern. éd. revue 1942); B. M. Жирмунский, *Введение в метрику. Теория стиха*, 1925; С. Матић, »Принципи уметничке версификације српске«, *Годишњак Николе Чупића*, 1930–1932, knj. XXXIX–XLI; P. Verrier, *Le vers français...*, 1–III, 1931–32; F. d'Ovidio, *Versificazione romanca*, 1932; H. Morier, *Le rythme du vers libre symboliste*, 1–III, 1943–44, 1975–77<sup>2</sup>;





pojedinih jezika zavise i specifičnosti u strukturi istih metara. U ruskim dvosložnim metrima (jambu i troheju), s obzirom na gotovo trosložnost prosečne reči u ruskom jeziku, često izostaju akcenti na mestima iktusa. U nemačkim dvosložnim metrima iktusi se češće ostvaruju jer je prosečna reč u nemačkom jeziku kraća nego u ruskom i jer višesložne reči imaju i sporedne akcente. Obilje jednosložnih reči u engleskom jeziku dovodi do veće učestalosti vanshemnih akcenata (na slabom vrenieniu) nego u ruskom stihu. Priroda srpskohrvatske → **prozodije** omogućuje da se akcenti i višesložnih reči nađu van sheme, naročito u početku polustihova. Posebnu ulogu u srphrv. stihu ima → **cezura**, koja se javlja u nekim vrstama stihova čak i ruske *s.-t.* v. Od prirode jezika zavisi i odnos između → **granica reči** i rasporeda akcenata u stihu. Najzad u stihovima istog metra razlikuju se ritmičke varijacije, bilo od epohe do epohe bilo od pesnika do pesnika. U vezi sa svim tim proučavaju se metričke → **konstante**, → **dominante** i → **ritmičke tendencije** u stihu. U srphrv. usmenoj poeziji npr. konstantan je izosilabizam stiha i cezura, dok se u ruskom stihu konstantno ostvaruje poslednji iktus. — *S.-t.* v., kao i tonski stih, ostvaruje se ne samo u jezicima sa pokretnim akcentom (ruski, nemački, engleski, srphrv.) nego i u nekim jezicima sa vezanim akcentom (poljski, češki, slovački). Osim toga, postoje i uspeli prevodi sa silabičke na *s.-t.* v. i obratno. Činjenica je da oba ova sistema egzistiraju u istim jezicima (poljski, češki, slovački). Pa i ruski jezik, iako po prirodi »predodređen« za *s.-t.* v., prošao je kroz fazu silabičke versifikacije. Tu fazu poznaju i nemački i engleski stih, u kojima su vekovima egzistirale tonska i *s.-t.* v., s vremena na vreme potiskujući jedna drugu. Pa ipak u jednim jezicima tonski faktor je funkcionalniji nego u drugim, što se ogleda i u stihu. Otuda postoje predlozi da se u skladu s tim primene i odgovarajući termini (»tonsko-silabička« i »silabičko-tonska« versifikacija). — Većina ranijih i najnovijih istraživača pokazuju da u srphrv. klasičnoj poeziji, kako usmenoj tako i pisanoj, vlada specifičan sistem *s.-t.* v. Već u 19. veku rađa se i tonska versifikacija. Osobnost srphrv. *s.-t.* v. dolazi od prirode prozodije srphrv. jezika, naročito od → **akcenatskih celina**. One se ulančavaju tako da uslovljavaju na određenom mestu i cezuru i dovođenje akcenata u odgovarajuće pozicije prema vrsti metra. Korelacija akcenatskih celina omogućava i pomeranje akcenata na slabo vreme stiha, naročito na početku polustihova. Cezu-

ra u većini trohejskih stihova (od 7. sloga i više) pada iza četvrtog sloga, a u usmenoj poeziji to je konstanta. U simetričnom dvanaestercu ona je iza šestog, a u → **poljskom trinaestercu** iza sedmog sloga (najčešće i iza četvrtog). U tročlanim trohejskim stihovima (jedanaestercu, dvanaestercu, trinaestercu, četrnaestercu) cezura pada iza četvrtog i osmog sloga, a u četvoročlanom šesnaestercu i iza dvanaestog sloga. U jambu ona po pravilu pada iza petog sloga, ali je neki pesnici manje ili više pomeraju iza četvrtog ili je ukidaju. U navedenim Rakićevim stihovima cezura je pokretna. Prirodu srphrv. trohejskih stihova ilustrovaćemo na petoiktusnom (petostopnom) troheju, sa cezuroom iza 4. sloga. U njemu se, kao i u ruskim dvodelnim metrima, retko ostvaruju svi iktusi: »Koji onđ // dōbar junak bjēše«. Često oni ostaju neostvareni: »Pōranio // Krāljeviću Mārko« (neostvareni su iktusi na 3. i 7. slogu). Tako ritam postaje raznovrsniji. To se postiže i pomeranjem akcenata na slabo vreme stiha: »Polētio // soko tica siva«. Obeleženi akcent ne pada na neparni (prvi) slog, već je pomećen na parni (drugi) slog. Uobičajeno je da se vrste srphrv. trohejskih i jampskih stihova imenuju prema broju slogova (ređe prema broju iktusa ili »stopa«). Stih usmene poezije u ogromnoj većini je trohejski. Najfrekventniji su *nesimetrični deseterac* (4+6), simetrični osmerac (4+4) i tročlani trinaesterac (4+4+5). Iako je u usmenoj poeziji jamb redak, ipak se u njoj nalaze prototipovi gotovo svih jampskih stihova (od peterca do jedanaesterca). Među njima je najfrekventniji → **nesimetrični osmerac**, koji je po tradiciji svrstavan u »daktilo-trohejske« stihove, zatim u jampske, a od nedavno u → **deoni stih** (*doljnik*), kao i → **simetrični deseterac** (*lirski*). Ovaj drugi ima karakteristične varijante, od kojih je jampska poslužila za umetnički petoiktusni jamb. U pisanoj poeziji trohejski stihovi su se razvili na osnovama narodnih stihova, koje su pesnici obogatili inovacijama (strofa, rima, katalektički stihovi, veća troheizacija, poljski trinaesterac). Jamb u pisanoj poeziji javio se na podsticaj sa strane, a u vezi sa mogućnostima i prototipovima jampskih stihova u usmenoj poeziji. Jampski razmeri se kreću u rasponu od četverca (dvoiktusnog) do trinaesterca (šestoiktusnog hiperkatalektičnog, sa ženskom → **klauzulom**). U prevodu se javlja i jampski petnaesterac sa novogrčkog jezika. Česti su oblici kombinacija jampskih stihova sa različitom klauzulom (→ **katalektika**). U umetničkoj poeziji inovaciju

predstavlja i → **heksametar**, koji je u izgrađenom obliku zapravo tonski stih (→ **deoni stih**).

Lit.: J. Minor, *Neuhochdeutsche Metrik*, 1902<sup>2</sup>; G. Saintsbury, *A History of English Prosody*, I—III, 1906—10; F. Saran, *Deutsche Verslehre*, 1907; A. Бельий, *Символизм*; A. Heusler, *Deutscher und antiker Vers*, 1917; T. S. Omond, *English Metrists*, 1921; P. F. Baum, *The Principles of English Versification*, 1902; P. Jakobson, *О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским*, 1923; В. Брюсов, *Основы стиховедения*, 1924<sup>2</sup>; В. М. Жирмунский, *Введение в метрику. Теория стиха*, 1925; A. Heusler, *Deutsche Versgeschichte*, I—III, 1925—29, 1956<sup>3</sup>; Б. В. Томашевский, *О стихе*, 1929; O. Paul, J. Glier, *Deutsche Metrik* 1930, 1970<sup>8</sup>; R. Jakobson, »Über den Versbau der serbokroatischen Volksepens«, *Archives néerlandaises de phonétique expérimentale*, VIII—IX, 1933; M. Vakoš, *Vývin slovenského verša od školy Štúrovej*, 1939, 1968<sup>4</sup>; P. Кошунин, *О тонкой метрике у новой сербской поэзии*, 1941 reprint 1976; W. Kayser, *Kleine deutsche Versschule*, 1946, 1971<sup>15</sup>; M. Džuska, *Studia z histórii i teórii wersyfikacji polskiej*, t. 2, 1950; K. Тарановски, »О Крелчеву преводу Пушкинова »Моцарта и Салиерија«, *JF*, 1951—52, knj. XIX, 47—86; *Руски двогелни ритмови*, 1953; »Принципи српскохрватске версификације«, *Прилози КЛЖФ*, 1954, XX, sv. 1—2, 14—28; В. О. Unbegaun, *Russian versification*, 1956; isto, *La Versification russe*, 1958; M. Franičević, »О неким проблемима нашега ритма...«, *Rad JAZU*, 1957, knj. 313, 5—187; *Silabotinizm*, red. Z. Koprzyńska, M. R. Mayenova, 1957; E. Arndt, *Deutsche Verslehre*. Ein Abriß, 1959, 1971<sup>6</sup>; Б. В. Томашевский, *Стих и язык*, 1959; W. Kayser, *Geschichte des deutschen Verses*, 1960, 1971<sup>2</sup>; Г. А. Шенгели, *Техника стиха*, 1960; M. Džuska, »La systématisation du vers polonais«, *Poetics. Poetika. Поэтика*, 1961, 137—150; J. Levý, »A Contribution to the Typology of Accentual-Syllabic Versifications«, *Poetics. Poetika. Поэтика*, 1961, 177—188; Z. Slatkowski, »La coexistence de différents systèmes dans le vers polonais moderne«, *Poetics. Poetika. Поэтика*, 1961, 151—163; J. Thompson, *The founding of English Metre*, 1961; В. Е. Холпевичков, *Основы стиховедения. Русское стихосложение*, 1962, 1972<sup>2</sup>; J. Raith, *Englische Metrik*, 1962; Д. Живкович, *Ритам и песнички доживљај*, 1962; S. Chatman, *A Theory of Meter*, 1965; M. Halle, S. J. Keyser, »Chaucer and the Study of Prosody«, *College English*, 1966, 28, 187—219; J. Hrabák, »Remarks on the Character of Czech Pure-syllabic and Syllabotonic Verses«, *Poetics. Poetika. Поэтика*, 1966, 205—209. V. Kochol, »Sylabizmus a tónizmus«, *Slavica slovacica*, 1966, č. 2, 154—163. J. Hrabák, »O character českého a ruského trocheje a jambu«, *Česka literatura*, 1967, ročn. 15, №3, 181—191; В. Холпевичков, »Русская и польская силлабика и силлабо-тоника« (у зб.) *Теория стиха*, 1968, 24—58; V. Kochol, »Metrum a rytmus v básnickom preklade«, *Rytmus a metrum. Litteraria* XI, 1968, 5—45; M. Popović, »Метричко-ритмичка еволуција у српској књижевности у доба романтизма«, *Књижевна историја*, 1968, бр. 1, 43—67; M. Halle, S. J. Keyser, »Illustration and

Defense of a Theory of the Jambic Pentameter«, *College English*, 1971, 33, 154—176; F. Schlawe, *Neudeutsche Metrik*, 1972; M. Л. Гаспаров, *Современный русский стих*, 1974; Ж. Ружин, *Српски јамб и пародна метрика*, 1975; M. Tarlinskaja, *English Verse: Theory and History*, 1976; Св. Петровић, »Польски тринаестера — извори и традиције«, *ПКЖИФ*, XLII, 1976, sv. 1—4; M. Franičević, *Rasprave o stihu*, 1979; *Русское стихосложение XIX в.*, ред. М. Л. Гаспаров, 1979; M. Л. Гаспаров, »Итальянский стих: силлабика или силлабо-тоника?«, *Проблемы структурной лингвистики* 1978, ред. В. П. Григорьев, 1981, 199—218; → **versifikacija**; → **tonska versifikacija**. Ž.R.

**SILEPSA** (gr. σύλληψις, od gr. σύν — sa, λημβάνω — uzimam, lat. *conceptio*, uzimanje zajedno, povezivanje — Rhetorika → **figura** u kojoj predikat koji pripada jednom subjektu obuhvata njih nekoliko: »I daću mu đerdan ispod vrata / jedan đerdan od žutih dukata / a drugi je od bjelog biseru« (*Jakšići kušaju ljube*, 61—63). S. je često posledica težnje za ekonomičnim izrazom, bez ponavljanja istih reči ili sinonima; zbog mogućnosti da se jedan predikat tumači na dva načina, može imati svestan duhoviti efekat. Up. → **zeugma**, → **constructio kata synesin**, → **elipsa**.

Lit.: H. Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, 1960; H. Menge, *Repetitorium der lateinischen Syntax und Stylistik*, 1960. S.S.

**SILI** (gr. σίλλος — »razrok; podsmešljiv«) — Vrsta → **parodije** ili → **satire** u književnosti starih Grka. Ime je dobila po naslovu zbirke *Sili* (*pesme — rugalice*) skeptičkog filozofa Timona (3. v. pre n.e.), koji u pseudohomerskom → **heksametru** sa → **sarkazmom** ismeva sve dogmatske filozofe i njihova učenja, osim svoga učitelja Pirona. Timon je obnovio jednu vrstu satirično-parodističke poezije čiji je utemeljivač bio Ksenofan iz Kolofona (oko 565—470. st.e.). Fragmenti te Ksenofanove poezije, koji sadrže zajedljivu kritiku zastarelih (Homerovih i Hesiodovih) antropomorfnih predstava o bogovima, u antici su takođe obeležavani nazivom s. Među pisce s. (»silograf«) ubrajaju se stoga i drugi helenistički autori koji slede Ksenofanov uzor (npr. kiničar Kratet iz Tebe, oko 365—285. st.e.). Timonovo delo je znatno uticalo na kiničke i druge satiričare i parodiste (→ **menipska satira**, → **dijatriba**) helenističkog i rim. doba.

Lit.: K. Wachsmuth, *Sillographi Graeci*, 1885; G. Highet, *The Anatomy of Satire*, 1962. K.M.G.

**SILOGIZAM** (gr. συλλογισμός — zaključak) — Posredni deduktivni **zaključak**, u

kome se iz dva saznata ili samo pretpostavljena suda (premissa) izvodi treći sud (konkluzija), koji nužno proističe iz ona dva. U tradicionalnoj logici *s.* se smatrao jedino opravdanim zaključkom i važio je naprosto kao zaključak. U modernoj logici se pored deduktivnog priznaje i induktivni zaključak i, takođe, uviđa da *s.* nije jedini oblik deduktivnog zaključivanja, ali se zato i dalje priznaje značaj i vrednost silogističkog zaključka. M.D.

**SILVA** — (šp. *silva*) — Šp. oblik pesme komponovane od sedmeraca ili jedanaestera, koji se ređaju bez utvrđenog rasporeda. Pesnik po svojoj volji određuje podelu na strofe, većinu stihova rimuje, a poneki stihovi ostaju bez rime. *S.* se može koristiti u pesničkim sastavima bilo koje sadržine. Uvedena u 16. v., posle trijumfa ital. metrike u šp. knjiž., *s.* se ponekad smatra oblikom ital. → **kancone** i naziva se **cancion libre**. S.K.—Š.

**SIMBOL** (gr. σύμβολον — znak) — Termin koji je od prvotnoga značenja »dokumenat, znak raspoznavanja, legitimacija«, u filozofiji novoplatonizma dobio značenje pojavnoga znaka u kojemu spoznajemo božanski bitak. Tako termin *s.* nije više označavao bilo koji znak nego samo onaj u kojemu dolazi do metafizičkoga spoja vidljivoga s nevidljivim; religijski kult najvećim dijelom počiva na *s.*-ima. Kako je estetsko doživljavanje ljudsko velikim dijelom demitizacija religijskoga, i u novovjekovoj je estetici pojam *s.*-a stekao veliko značenje, pogotovu u njem. klasicizmu, gdje je stavljen u oštru opreku s pojmom → **alegorije**, od kojega ga distinkta nisu bitno razlikovali. Gete i Kant nastojali su definirati posebno značenje i posebnu važnost *s.*-a za → **teoriju književnosti**, nalazeći u *s.*-u nefiksiranu, zato neograničenu i neiscrpivu idejnu značajnost, u opreci s točnom pojmovnom odredivosti alegorije. Počivajući na jeziku, koji je i sam sistem *s.*-a, književno se djelo shvatilo kao nadsimbol, superznak (Mukaržovski) koji estetski djeluje time što svojom pojavnošću upućuje na velika područja idejnoga svijeta čovjekova, šireći se gdjekad do kozmičkih razmjera. U teoriji je njem. klasicizma *s.* postao sveopće estetsko načelo. Jedinstvena simbolika cjeline pojedinoga djela sazdana je od manjega ili većega broja pojedinačnih *s.*-a, elemenata koji se mogu javljati u različitim djelima. Pojedino će pjesničko djelo imati prema tome manje ili više naglašen simbolički značaj. Naglašavanje simbolike književnosti

naročito je došlo do izražaja u književnosti evropskoga → **simbolizma**, najjače u njegovoj lirskoj poeziji. Naglašena se simbolika književnoga djela može očitovati u njegovim likovima, u pejzažima, u pojedinim predmetima, u → **fabuli**, u → **kompoziciji**. I izvan religijskoga područja društveni je život ljudski protkan mnogostrukom simbolikom: to su *s.*-i ustaljene fiksne značajnosti kakvima se služi i → **narodna književnost**. Za vanknjiževne *s.*-e bolje je poslužiti se terminom → **amblem**.

Lit.: H. G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, 1965<sup>2</sup>; W. Spiewok, »Stilistika na graničnom području između lingvistike i nauke o književnosti«, *Umjetnost riječi* XV, 3, 1971; Z. Todorov, *Introduction à la symbolique*, 1972; A. Closs, *Der Symbolbegriff in der Literaturwissenschaft*, 1974; A. de Vries, *Dictionary of Symbols and Imagery*, 1976<sup>2</sup>. Z.Š.

**SIMBOLIZAM** (od gr. reči σύμβολον — znak; i fr. reči *symbolisme*) — Pojam ima višestruko značenje (filosofsko, lingvističko, umetničko, književno). *S.*, kao književna škola i pravac, javlja se počev od 1880. godine, mada se simboličke tendencije javljaju već u → **romantizmu**, pa i ranije. *S.* predstavlja u najvećoj meri, i u teoriji i u praksi, negaciju → **realizma** i → **naturalizma**. Prvi značajniji simptomi »literarne revolucije« manifestuju se u teorijskim spisima i poeziji tzv. »dekadentata«. Najpre je reč »dekadent« upotrebio T. Gotje povodom poezije Š. Boderla. Međutim, protivnicima novog u poeziji ova reč je postala sinonim negativnog. Novinar Labrijer je u listu *Figaro* objavio epigram ismevajući novu struju u književnosti (Dekadent: »Sin moderniste / Unuk idealiste / Nećak parnasovaca / U neku ruku kopile realista / I sestric u dvanaestom kolenu starog romantičara«). Nova književnost, koja je izražavala »uznemirenu senzualnost«, »bolesljivu tugu« manifestovala se posebno u grupi oko Moreasa i u Bažuovom časopisu *Umetnički i književni dekadent* (*Décadent artistique et littéraire*). U načinu života, u razmišljanjima o svetu i umetnosti Uismanovog junaka De Esenta ogleda se dekadentni duh jednog vremena. Ovaj, kao i njegovi duhovni jednomišljenici, iskazivali su takođe neke od Šopenhauerovih ideja, kao i Vagnerove koncepcije umetnosti. Dekadenti su stvorili jednu novu duhovnu klimu i pripremili hod *s.*-u. No jedna grupa tzv. »prokletih pesnika«: Bodler, Verlen, Rembo posebno su svojim književno-teorijskim shvatanjima — manifestima i samom poezijom iskazali neko-

liko bitnih premisa simbolizma: Bodler teoriju → **sinestezijske**, → **univerzalne analogije**, pretočenu u pesmu *Correspondances*, u kojoj zahteva od umetnika da stihovima odgoneta »šumu simbola«, da otkriva dubinske analogije kroz koje se mogu najbolje izraziti suštine ljudi i stvari. Pisac *Cveča zla* je takođe pokazao koliko poezija duguje muzici i nagovestio u prozi »vagnerovski roman«. Verlen je čuvenom pesmom-manifestom *l'Art poétique* pokazao kako se muzika i reč spajaju u obojeni zvuk, ali koji još uvek iskazuje jedno duboko emotivno treperenje, čiji se smisao dá osetiti i logički percipirati. Rembo je otišao dalje pledirajući za alogizam, za »razularenost čula«, za »alhemiju reči« koja će stvoriti nove »svetove i nove cvetove«. No njegova teorija »vidovnjaštva« (*voyant*) anticipiraće u prvom redu → **nadrealizam**. Zato će ona tek mnogo dočnije biti dovoljno hvaljena, ocenjena i preceñjena. Malarne je, dalje kontrastirajući pesničke slike, na principima kontrapunkta, nastojao da reč pretvori u »plastičnu sliku, izraz neke misli, drhtaj nekog osećanja i simbol neke filosofije«. Malarne je posebno insistirao na značaju muzike kao prave suštine poezije (»Poezija od muzike treba da uzme svoje dobro« — to je čuvena Malarneova krlatica). Pričati, proučavati, opisivati — to nije više zadatak moderne poezije. Stihovi moraju delovati poput muzičke emanacije, ne smislom već sonornošću, ne značenjem, već muzičkim vibracijama. Poezija postaje vrsta muzičke partiture. S. kao stanje duha, kao revolucija u poeziji, teorijski se najpre sažima u manifestu Zana Moreasa. Manifest je objavljen u književnom listu *Figaro littéraire* 18. septembra 1886. godine. Autor manifesta nastojao je da dokaže da je simbolizam nužna umetnička pojava, izraz »cikličke evolucije sa strogo određenim promenama«. Po Moreasu, Bodlera treba smatrati stvarnim prethodnikom ovog pokreta; S. Malarne je s. odvojio od značenja misterije i neiskazanog, a P. Verlen je razbio svirepe prepirke oko stihova »koje su čarobni prsti T. de Banvila prethodno umekšali«. S. je novatorstvo u poeziji koje donosi sobom kompleksni stil, neobičan rečnik, ritam »koji se smenjuje povremeno s ritmom talasastih utišavanja, pleonazmi sa značenjem, misteriozne elipse, nedovršeni anakoluti, sve vrlo smelo i više oblično...« R. Gil, takođe značajni teoretičar simbolizma, insistira na značaju simbola koji treba da bude »stvaran i sugestiv«. S. Meril raspravlja o odnosu reči i muzike. Po njemu poezija koja ima vrednosti

je jedino lirski. Ona je »kći destruktivne reči i stvaralačke muzike«. Od Bodlera do Valerija novi umetnički pravac želi da se takmiči sa muzikom. »Rečima učiniti ono što je Vagner učinio notama«. Simbolisti su u aluzivnosti i sugestiji videli najtananije mogućnosti da se poezija pretvori u inuziku, u čistu formu, koja će u najvećoj meri omogućiti pesniku da izrazi utiske rođene iz posmatranja najdubljih vibracija ljudske psihe. Sugestija je, po Morisu, jezik korespondencija i veza između duše i prirode. Ona iskazuje neiskazivo i neobjašnjivo; ona je zvuk, eho najintimnijeg; ona je jedino sposobna da izrazi sa nekoliko linija večno kretanje. Sugestija je polifoni način iskazivanja rečima melodijâ duše. S obzirom na potpuno nove ambicije s., njegovi teoretičari su isto tako veliku pažnju posvetili problemu jezika. Francuska tradicionalna poezija, tako dugo okovana čvrstim ritmom aleksandrinca, kroz s. postiže novi kvalitet, oslobađa se jednoličnosti ritma. → **Slobodni stih** oslobađa tradicionalnu poeziju od starih zakona versifikacije. Doduše, već je V. Igo poljuljao temelje aleksandrinca, ali su tek simbolisti pokazali kakve su sve lepote mogu iskazati slobodnim stihom. Ovaj postaje ne samo »grafička forma«, već, pre svega, »svesni odnos«. U tom pravcu R. Gil je otišao još dalje. U svojoj *Raspravi o rečima (Traité du Verbe)* Gil je pokušao da stvori jednu dinamičku instrumentalnu poeziju. U tom slučaju stih je morao postati krajnje fleksibilan. Pesnikovo pravo da napiše jedan stih od deset slogova, a sledeći od četiri, da menja ritmove kako bi postigao što veću muzikalnost i otkrio platonske lepote, smatralo se velikom pobedom nad starim »svečarskim« aleksandrincom. Prema Gilu, poezija se oslobodila simetrije i prihvatila živi red simfonije. Pošavši od Rembovog čuvenog soneta *Samoglasnici*, gde svako slovo ima određenu boju, razradujući princip korespondencija između boja, zvukova i mirisa, zatim prostudiravši radove Helmholtza i Vagnerovu muziku, Gil je zasnovao svoju teoriju »instrumentalne poezije«, gde bi reči bile note, gde bi muzika bila vidljiva, gde bi ljudski glas ostao »vrsta slobodnog instrumenta«, »pisak sa rezonatorom različitih rezonancija«. Tako bi nekadašnji pesnik reči postao muzički pesnik, a njegova tvorevina bila bi »komad sugestivne muzike«, dinamični niz obojenih slika koje bi izražavale večno postojanje emocija njima imanentnim ritmom. Di Žarden, G. Kan, A. Rete, A. Mokel, i drugi dali su takođe svoje priloge tumačenju slobodnog stiha. Traganje

za novim jezikom i ritmovima, da bi se izrazio neizrecivo, dovelo je simboliste u situaciju da njihova poezija postane nejasna i hermetička. Ali pošto je poezija misterija i enigma koju treba odgonetnuti, malo nejasnosti koju ova poezija nosi doprinosi, naprotiv, njenoj tajanstvenoj privlačnosti. »Mora biti uvek enigme u poeziji, i to je cilj književnosti — nema drugoga sem da evocira predmet. U svakom slučaju simbolisti, u koje valja uključiti i Poa, isticali su da ne treba brkati mračnost izraza sa izrazom mračnog«. Simbolizam je ubrzo obuhvatio gotovo sve grane umetnosti, od muzike do skulpture i pozorišta. On je postao ne samo evropska već i vanevropska pojava, dobivši u Belgiji jedan vid, u Rusiji drugi, u Americi treći. Ako se teorija i praksa fr. simbolizma smatraju, s pravom, veoma bogatim, ne manje se to može reći za ruski simbolizam u shvatanjima i poeziji Bloka, Brjusova, Beloga, Mereškenskog i drugih. Po Bloku, umetnikova je dužnost »da pokazuje, a ne da dokazuje«. S. je traženje i otkrivanje novih svetova, izbegavanje površinskog i vulgarnog, put ka podvigu, samoudublivanje ili »sveti razgovori« sa beskrajnošću neba i svekolikog prostranstva. No, posle 1905. godine, Blok će imati sasvim nove misli o putevima pesnika i nove poezije. Blok je tada pisao: »Pesnik koji ide putem simbolizma nesvesni je organ narodnog sećanja. Patnički put simbolizma je spuštanje u stihiju folklor, gde pesnik i svetinja ponovo prepoznaju jedno drugog«. Za Brjusova simbolizam je u svojoj »zlatnoj fazi« stvorio i novi stil i novi stih koji su se razlikovali od romantičarskog i od realističkog. A. Beli, polazeći od naučnih istina svoga vremena, svestrano obrazovan, posebno oduševljen biologijom, matematikom i muzikom, govorio je: »Muzika je ugaoni kamen našeg poimanja, u muzici se shvata suština kretanja... muzika je skelet poezije. Ako je muzika zajedničko stablo stvaralaštva, onda je poezija njegova granata krošnjak.« Simbolizam je saradivao sa Evropom i prodro na pojedinim tačkama iznad zemljišta francuskog jezika, ali ne kao prost uticaj nego kao vremenska ili prostorna potreba.« (T. Ujević). Tako na primer, francuski s. moćno je delovao na nemačke simboliste: S. Georgea, H. fon Hofmanstala, P. Geradija, L. Klagelsa i dr. Belgijski simbolisti su u francuskom simbolizmu našli takoreći svoju drugu prirodu (Rodenbah, Verharen i drugi). Teorija i praksa francuskog s. uticala je i na španske pesnike, Azorina, Unamuna, Maçada i druge. K. Palamas je originalni grčki simbolista. Jedan deo naših pesnika ubrzo je shvatio »nova

strujanja« i »zahvaljujući francuskim vaspitanicima« već prvih godina ovog veka postao larpularističan i simbolističan. Dučić, na primer, otišao je na Zapad 1899. godine i već prvih dana 1900. g., on se u jednom pismu otvoreno narugao »šarolikim snovima« svoje dotadašnje Muze... On guta »nomadskim očima« parnasovce, dekadente, simboliste (P. Slijepčević). »Simbolizam je produbio u osećanje neodređenog... njegova dragana slično simbolističnim likovima postaje polustvarna neznanka« (V. Košutić). Po Begiću »Dučić je izvanredno ostvario bodlerovsku koordinaciju osjeta, saradnju čula u izrazu pjesničkog doživljavanja... Kao i Bodelera, Dučića opsjeda sugestivnost mirisa, supstrata, koji, u spletu sa bojom, svetlošću i zvukom, izaziva utisak emanacije materijalnog svijeta u predjele materijalnog duha«. Neka od svojih shvatanja poezije Dučić je iskazao u pojedinim pesmama. Matoš, kao i neki drugi kritičari, i u Rakića nalazi bodlerovske i simbolističke elemente. Uticaj simbolizma oseća se i u versifikaciji naših modernih pesnika. Rakić je, na primer, intenzivno razmišljao o slobodnom stihu i Isidori Sekulić u jednom razgovoru rekao: »... ako se simboli ne osećaju neposredno iz ritma, niti valja muzika, niti valja poezija«. Spremajući se za »nov jezik i osećanja«, Rakić se okrenuo, pored parnasovaca, »krajnjoj levcici, Verlenu i Samenu« (V. Košutić). No bez obzira na sve književno-teorijske i pesničke uticaje fr. simbolista na Rakića, ovaj nije dozvolio da ga ponese »zapadnjačka reka«. »Bilo je simpatično što se Rakić, školovan u Parizu, nije vratio u otadžbinu ni zbunjen, ni otuđen« (S. Pandurović). Za Bojića se tvrdi da je bio loš bodlerovac, ali originalni pesnik. Kao poslednji član naše simbolističke plejade smatra se S. Pandurović. No prema savremenoj oceni, on je fr. s. razumski prihvatio i svakako zbog toga fr. uticaji su ostali kao tuđe telo u njegovoj poeziji. V. Petković-Dis je naš spontani simbolist koji »nije znao za Bodelera«, ali je bodlerovski umeo očajno da pati i izvršno piše. Po svom odnosu prema muzici, pesnik Momčilo Nastasijević može se takođe smatrati izuzetnim simbolistom. Nastasijevićeva razmišljanja o odnosu poezije i muzike, iako podsećaju na Novalisa, bliska su i Malarmeu. U svakom slučaju Nastasijević je, bez obzira na evropske uzore, zahvaljujući svom polifonom talentu, iskazao niz originalnih misli o umetnosti. Za njega je muzika »vrhunac umetnosti, jer je najnematerijalnija«. Muzika je ta koja u inspirativnom trenutku

poeziju podiže na viši stepen. A kako je jezik osnovni instrument muzičkog pesništva, Nastasijević mu posvećuje posebnu pažnju i teorijski i praktično. Zato je s pravom rečeno da je Nastasijević stvorio »prozodijsku revoluciju«. Sa pomenutom plejadom francuskih i evropskih simbolista ne završava se ni teorija ni praksa ovog modernog pokreta. U ličnostima F. Žama, A. de Renjea, Valerija, Klodela, simbolističke tendencije dobijaju nove varijante i tumačenja. I simbolističko pozorište preko teorije i prakse Meterlinka ostavilo je traga u eksperimentima i pisanju savremenog teatra. »Neosimbolisti« ili »neverni simbolisti« nastavili su pre svega da razvijaju i modifikuju veliku tekovinu simbolizma *vers libre*. Doktrina o slobodnom stihu, koju je G. Kan kristalizovao 1897. godine, ostala je i dalje predmet živog interesovanja onih koji su, kako je to rekao Tibode, videli u simbolizmu novu revoluciju svekolike moderne poezije. Tako Klodel zamišlja suštinu modernog stiha kao specifični vitalni ritam, sličan kucanju srca i disanju. Slobodni stih je čista emanacija našeg internog JA i otuda boja i zvuci stiha odgovaraju internoj muzici pesnikovog bića. Otuda pesnik sugerišući muzičke slike, ne insistira na onom površinskom izgledu, već na njihovom značenju. Čovek, kao deo univerzuma, kao njegovo duhovno biće, biva shvaćen tek onda kada poznajemo dubinske korespondencije univerzuma. Za razliku od Bodlerove teorije univerzalne analogije, Klodelova vizija dubinskih odnosa čoveka i kosmosa prožeta je katoličkim osećanjem. U svojoj čuvenoj paroli *Animus et anima* Klodel govori o duhu koji je »ugušio dušu«. Poezija treba čoveku da pomogne u njegovoj konverziji ka hrišćanskoj mistici. Simbolizam je uticao, takođe, na specifičan način na F. Žama, na Pegija, na Valerija, Koktoa, Prevera i druge. Valeri se naročito izdvaja svojim filozofskim tumačenjem simbolizma i svojom neosimbolističkom poezijom, koja se prvi put manifestovala u *Mladoj Parki* (*La Jeune Parque*, 1917).

Lit.: P. Martino, *Parnasse et symbolisme* (1850–1900), 1925; V. Pozner, *Panorama de la littérature russe contemporaine*, 1929; F. Bertaux, *Panorama de la littérature allemande contemporaine*, 1928; E. L. Duthie, *L'influence du symbolisme français dans le renouveau poétique de l'Allemagne*, 1933; L. Lemonnier, »L'Influence d'Edgar Poe sur les conteurs français symbolistes et decadents, *Revue de littérature comparée*, 1933; H. Clouard, *Histoire de la littérature française du symbolisme à nos jours*, 1947; M. H. Pauly, »W. B. Yeats et les symbolistes français«, *Revue de littérature comparée*, 1940; W. K. Vornell, *The symbolist Movement*, 1951; R.

Lalou, *Les étapes de la poésie française*, 1951; R. Lalou, *Histoire de la littérature française contemporaine*, I, 1953; C. Feidelson, *Symbolism and American Literature*, 1953; K. Weinberg, *Heinrich Heine »romantique défroqué« héraut du symbolisme français*, 1954; W. Y. Tindall, *The Literary Symbol*, 1955; G. Donchin, »A russian Symbolist Journal and its links with France«, *Revue de littérature comparée*, 1956; A. Beguin, *Poésie de la présence de Chrétien de Troyes à Pierre Emmanuel*, 1957; J. Holthusen, *Studien zur Ästhetik und Poetik des russischen Symbolismus*, 1957; A. U. Schmidt, *La littérature symbolisme (1870–1900)*, 1957; G. Donchin, *The influence of french symbolism on russian poetry*, 1958; *Historie des littératures III*, 1958; Z. Gavrilović, *Simbolizam*, 1958; A. Blok, *Ni snovi ni java*, 1959; M. Luzzi, *L'idea simbolista*, 1959; D. Nedeljković, »Književni pogledi Aleksandra Bloka«, *Savremenik*, 1959; M. Stojnić, *Ruska književnost XX veka*, 1959; G. Highet, *The Classical tradition, Greek and Roman Influences on Western Literature*, 1959; L. Cazamian, *A history of french literature*, 1959; G. E. Clancier, *De Rimbaud au surréalisme*, 1959; M. Beeve, *Literary Symbolism*, 1960; R. Lalić, predgovor knjizi *Blok, Brjusov, Majakovski*, 1960; D. Kiš, »O nekim osobinama ruskog i francuskog simbolizma«, *Delo*, 1961; G. Michaud, *Message poétique du symbolisme*, 1961; A. Thibaudet, *Istorija francuske književnosti od 1789 do naših dana*, 1961 (prev.); B. Böschstein, »Wirkungen des französischen Symbolismus auf die deutsche Lyrik der Jahrhundertwende«, *Euphorion*, 1964; A. Coeuroy, *Wagner et l'esprit romantique*, 1965; T. Ujević, *Sabrana djela*, VIII, 1965; R. Lalou, *Histoire de la poésie française*, 1967; V. Košutić, *Parnasovci i simbolisti u Srba*, 1967; S. M. Baura, *Nasleđe simbolizma, Stvaralački eksperiment*, 1970 (prev.); R. Wellek, *Das Wort und der Begriff Symbolismus in der Literaturgeschichte*, 1972; A. Balakian, *The Movement of Symbolism*, 1982. R.J.

**SIMETRIČNI DESETERAC** → Deseterac

**SIMETRIČNI OSMERAC** → Osmerac

**SIMPLICIJADE** (lat. *simplicia* – prostota, jednostavnost) – Vrsta nem. pustolovnog romana koja je nastala po ugledu na Grimelshauzenov roman *Pustolovni Simplificimus* (1668). Koristeći često građu srednjovekovne novelistike i → knjiga za narod pisci ovih romana obično opisuju glavnog junaka kao jednostavnog i bezazlenog čoveka koji dospeva u vrtlog života da bi uvideo da je sve taština i povukao se na kraju u samoću.

Lit.: → Roman

M.Đ.

**SIMPLOKA** (od gr. *σμπλοκή* – spletanje, zagrljaj; lat. *complexio*) – Termin antičke → retorike za jednu od figura → ponavljanja:

spajanje → **anafore** i → **epifore**, npr. To sada gleda on, / To sada misli on, / To sada sanja on (Cesarić, »Djetinjstvo«). Može biti da je ljutit Marko, / Može biti da je pijan Marko (nar. pjesma). Često s. ima oblik niza pitanja koja počinju istom riječi i dobivaju isti odgovor, npr. Tko je tvorac tog zakona? Rul. Tko je lišio većinu rimskog naroda prava glasa? Rul. Tko je predsjedavao narodnoj skupštini? Rul. (Ciceron). U pravilu s. ima kao posljedicu *parabolizam* rečenica koje ona povezuje: »U *tamnici* je glava *naroda*, / U *tamnici* je snaga *narada*, / U *tamnici* je nada *naroda*, / U *tamnici* mu sudac bogodan, / U *tamnici* je Samson okovan.« (L. Kostić, *Samson i Delila*). S. je česta u političkim harangama i sudskim govorima; na kraju završnih članaka s. često nalazimo → **poliptotom**, a kadšto s. se veže i s → **anadiplozom** i → **antimetabolom**. Z.D.

**SIMPOSION** (gr. συμπόσιον – gozba) – Dijalog vođen za vreme gozbe, spada u tzv. »sokratske dijaloge«. Platon i Ksenofon dali su prve dijaloge pod tim imenom, koji su postali obrazac mnogobrojnim kasnijim piscima koji su negovali taj žanr (između ostalih: Plutarh, Lukijan Samosaćanin, car Julijan Apostata, starohrišćanski pisci Metodije i Grigorije Niski i dr.). Tema Platonovog *Simposiona* je ljubav, ostali pisci obrađuju ne samo erotičke nego i druge teme. Odlike žanra: neusiljenost, familijarnost, otvorenost koja ide do ekscentričnosti, spajanje ozbiljnog i smešnog, idealnog i realnog itd. – 2. Danas se s. nazivaju naučni skupovi na kojima se raspravlja o nekoj stručnoj temi. J.D.

**SIMULTANIZAM** (lat. *simul* – zajedno, istodobno) – Jedan od centralnih umjetničkih postupaka u slikarstvu i književnosti 20. st. Postekao je iz otpora prema postulatima starije estetske teorije, koja likovni izraz shvaća pretežno statički a dominantno obilježje književne kompozicije vidi u sukcesivnosti (Lesing, *Laokon*). Oblik simultanosti u predočavanju zbivanja javlja se u srednjovekovnim dramskim igrama (simultana pozornica), u razdoblju koje je poznavalo samo oskudne tehničke mogućnosti, a nije ni težilo za iluzionističkom scenom. Svjesno izgrađeno stilsko načelo s. nastaje tek od → **futurizma** i → **ekspresionizma**; u vremenu poslije 1910. sve se češće ističe kao programski zahtjev moderne umjetnosti. Futurističko ga slikarstvo (Bočioni, Bala, Severini) pokušava ostvariti kao nužnu

posljedicu »dinamičnosti« života u eri tehnike. U isti se mah Apoliner u Francuskoj i pjesnici oko časopisa *Die Aktion* u Njemačkoj zalažu za poeziju koja će prividnom svojom nesuvislošću dočarati složenost suvremene realnosti. U nas je o simultanizmu pisao A. B. Šimić (*Simultano pjesništvo*, 1923); Micićev časopis *Zenit* proglasio je s. temeljnim načelom suvremenog izraza (→ **zenitizam**). Simultanizmu je temelj novo doživljavanje prostora u tehničkoj civilizaciji: sredstvima moderne komunikacije prostor je savladan u toj mjeri da se neizbježna nameće predodžba o istodobnosti zbivanja. Jake je umjetničke i tehničke poticaje s.-u dao razvitak filma, napose postupak filmske → **montaže**, koji naglom izmjenom različitih prizora, bez obzira na prostorne ili uzročne veze, prisposobljava simultanost posve nezavisnih događaja i radnji. Dramaturgija filma stoga je najdosljednije ostvarenje davne težnje (u predromantičkom antiklasicizmu i romantizmu) da se dramska kompozicija oslobodi načela prostornog jedinstva. Djelovanje se filma i radija očitivalo napose u strukturi romana 20-tih i 30-tih god.: teoretski u Hakslija (→ **roman ideja**) i Deblina, veoma očigledno u Dos Pasosa (trilogija *U.S.A.*), s najvećom jezičkom i strukturalnom inventivnošću u Džojso (*Uliks*), zatim u Kriče (završetak romana *Na rubu pameti*), Sartra (*Le sursis – Odogoda*). Ostale su, ipak, načelne opreke: za razliku od slikarstva (koje je u istom razdoblju realiziralo svoje mogućnosti u različitim stilskim orijentacijama: u dadaističkim eksperimentima, u djelima Šagala, Grosa, u Hartfeldovim fotomontažama) pripovjedni tekst ne može simultanost ostvariti u široko objektivnom smislu, on je može rasporedom odlomka, tehnikom pisanja (→ **roman toka svesti**) ili postavljanjem određenih znakova (otkucavanje sata u romanu V. Vulf *Gda Dalovej*) samo sugerirati. Primjere prave simultanosti, optičke i akustičke, pružaju neka novija dramska djela (npr. Bruknerova *Elisabeth von England – Elizabeta engleska*, 1930). Vidi i → **vreme u književnosti**, → **roman toka svesti**.

Lit.: R. Grimm, *Strukturen*, 1963; V. Žmegač, »Alfred Döblins Poetik des Romans«, *Deutsche Romantheorien*, 1968; A. J. Bisanz, *Linearität versus Simultaneität*, 1976; → **roman ideja**; → **roman toka svesti**. V.Ž.

**SINAFIJA** (gr. συνάφεια – spajanje) – U gr. metriki tesna povezanost dvaju uzastopnih stihova tako da na njihovoj granici nije dozvoljen ni → **hijat** ni → **anceps**. Štaviše,

granica stiha može da seče reč na tome mestu, te *s.* spada u → **opkoračenje**. Obična je npr. u → **glukoneju**.

Lit.: → **Metrika, antička**.

Ž.R.

**SINAKSAR** (gr. συναξήριον – sabornik, prazničnik, od συναξίς – sabor, praznik) – 1. Zbornik hagiografskih tekstova, isto što i → **minologij**. – 2. Kratak žitijni tekst u → **mineju** (prološko žitije) i → **triodu**. – 3. Raspored čitanja iz jevanđelja i apostola, ili pevanja → **tropara** i → **kondaka** u toku godišnjeg odn. pashalnog liturgijskog ciklusa, najčešće kao dodatak → **jevanđeljima**, → **apostolima**, → **psaltirima**, → **služabnicima** i dr.

Lit.: H. G. Beck, *Kirche und theologische Literatur im byzantinischer Reich*, 1959, 251–252; V. Mošin, »Slavenska redakcija Prologa Konstanina Mokisijskog«, *Zbornik Hist. instituta JAZU 2* (1959). D.B.

**SINALEFA** (gr. συναλοιφή – spajanje) – U gr. metrici uklanjanje → **hijata** na granici reči (završni vokal prve i početni druge) spajanjem dvaju dugih vokala u jedan slog, pri čemu unekoliko zadržavaju svoje zvuke. U novije vreme neki je klasifikuju kao jedan od oblika → **elizije** u širem smislu, dok drugi, obrnuto, njome obuhvataju, pored ostalog, i eliziju u užem smislu. Većinom se smatra zastarelim gramatičkim terminom. U srphrv. metrici obuhvaćena je pojmom **elizije** i → **siniceze**.

Lit.: → **hijat**.

Ž.R.

**SINEGDOHA** (gr. συνεκδοχή – zajedničko uzimanje, međusobni odnos, korelacija) – Termin antičke → **retorike** za podvrstu → **metonimije**, koja se zasniva na zamenjivanju dveju reči po količini i obimu njihova značenja. *S.* je saznavanje jedne reči (pojma) posredstvom druge reči (pojma) na osnovu njihove uzajamne zavisnosti i logičke veze; ono što se navodi istog je roda kao i ono što se posredno saznaje. *S.* ima nekoliko oblika: pojmovi se zamenjuju po obimu tako da se uzima deo umesto celine (*pars pro toto*): »Zato kujem konja od mejdana, / Ne bi l' mogle *noge alatove*, / Dostignuti Zlatine svatove.« (Nedić, *Antologija jugoslovenske lirike*, 139); celina umesto dela (*totum pro parte*): »Oko nogu *kunom* postavljene.« (Karadžić, *Srpske narodne pjesme*, III, 22); zamenjivanje po količini: jednina umesto množine: »Po livadi *cvijet rasevatio*.« (Prodanović, *Antologija narodne poezije*, 269); množina umesto jednine: »Ona pade moru u *dubine*.« (Karadžić, *Srpske narodne pjesme*, II, 17); jedinka može da

označava vrstu: »*Soko* perjem leti, a ne mesom.« (Đurić, *Lirika*, 237). H.K.

**SINEREZA** (gr. συναίρεσις – sabiranje) – 1. U antičkoj metrici otklanjanje → **hijata** u istoj reči kontrakcijom dvaju vokala u jedan dug slog, pri čemu zadržavaju isti kvalitet (npr. lat. *deest*). – 2. Varijanta → **siniceze**, a u najnovije vreme i njezin sinonim koji ju je kao termin potisnuo, npr. u fr. metrici i poetici. U srphrv. praksi je obrnuto. Ipak se sa razlogom može izdvojiti *s.* kao potpuno sažimanje sa »slivanjem« dva vokala u jedan (jedinstven) glas u istoj reči (*plavooka* < *plavoka*), npr. u narodnoj pesmi: *Do junaka plavo'ka* (s Vukovim apostrofom, koji pogrešno upućuje na → **sinkopu**). Primeri kao *stra* (< *strau* < *straha*), *kô* ili *kâ* (< *kao*) jesu obične kontrakcije karakteristične za govorni jezik pevača. U umetničkoj poeziji oni su često u upotrebi kao »pesnička sloboda«, npr. kod Zmaja: *I dosad sam volô sunce; Onomad opet otô j' svetô čas* (čak i u naslovu pesme »*On se radovô*«).

Lit.: → **hijat**.

Ž.R.

**SINESTEZIJA** (gr. σύν, ἄισθησις) – 1. U psihologiji: sa-oset ili sekundarni oset koji nastaje draženjem jednog čula, pri čemu se ne izaziva samo odgovarajući oset, već i oset neke druge oblasti. Ovaj fenomen je od značaja i za estetiku, za psihologiju umetnosti i, posebno, za književno stvaranje. – 2. Vrsta metaforičnog zamenjivanja pojmova, u kojoj dolazi do stapanja dvaju ili više kulnih oblasti tako što se oseti jednog čula kvalifikuju rečima koje označavaju osobine oseta nekog drugog čula. Primere *s.* nalazimo i u svakodnevnom govoru (svetli i tamni tonovi, tople i hladne boje i sl.). Metaforička živopisnost takvog izražavanja leži i u osnovi umetničke upotrebe *s.*; njena osnovna stilska vrednost sastoji se u slikovitom izražavanju nekog kvaliteta ili nijanse čulne percepcije. Primere *s.* nalazimo već kod Homera (»medni glas« sirena); u *Bibliji* (»I obazreh se da *vidim glas* koji govoraše sa mnoćem«), u renesansnoj poeziji (Dž. Don.: »glasni miris«). U romantičarskoj poeziji *s.* dobija izrazitiji stilski značaj kao izraz romantičarskog napora da se zamene standardni klasicistički epiteti slikovitijim predodžbama: Brentano govori o milovanju i sjaju zvukova, Šeli o svežini zumbula kao o muzici, Hajne o rečima »slatkim kao mesčcina i nežnim kao miris ruže.« Kod francuskih simbolista *s.* postaje elemenat njihove poetike; tako u Bodlerovim »*Suglasjima*« *s.* leži u osnovi doživljaja prirode i izraza tog doživljaja: tu su



mirisi »ko polja zeleni«, »slatki ko oboe«, a sklad počiva na s. (»slivaju se boje, mirisi i zvucio«). Na ovakvom materijalu francuske simbolističke poezije Mije razmatra s. pod karakterističnim naslovom *Slušanje u bojama (Audition colorée)*. Primere s. nalazimo i kod mnogih novijih pesnika: Rembo govori o »mirisnoj«, D'Anuncio o »plavoj«, E. Sitvel o »ledenoj« tišini; a u pesmi »Glazba umirućeg dana« Krleža opisuje »tihi i zeleni bol« koji »kaplje na brdo i dol«. Iako u nekim vitalističkim teorijama ponekad osporavana kao znak patološkog i dekadentnog (Niče), s. je široko rasprostranjen oblik metaforičkog izražavanja koji spregom oseta iz različitih čulnih oblasti često postiže veliku slikovitost i iznimansiranost izraza, a ponekad — kod romantičara i, naročito, simbolista — predstavlja i karakteristično obeležje jednog doživljaja sveta i njegove književne stilizacije. V. i → **univerzalna analogija**.

Lit.: J. Millet, *Audition colorée*, 1892; S. Hartmann, »In Perfume Land«, *Forum*, August, 1913; E. R. von Erhardt-Siebold, »Harmony of the Senses in Romanticism«, *PMLA*, June, 1932; W. B. Stanford, *Greek Metaphor*, 1936; L. Schrader, *Sinne und Sinnesverknüpfungen*, 1969; Petrě-Škreb, *Uvod u književnost*, 1969. M.D. — S.K.

**SINHRONIJA** (gr. σύν, χρόνος — savremen) — Istovremenost; posmatranje predmeta istraživanja (u lingv.: jezika, dijalekta, ili nekog specifičnog jezičkog sistema ili pojave) u jednom vremenskom preseku bez obzira na istorijski razvoj i njime izazvane promene; sup. → **dijahronija**. R.B.

**SINICEZA** (gr. συνίχησις — sleganje) — U antičkoj metriki uklanjanje → **hijata** u jednoj reči jednosložnim izgovorom dvaju vokala, od kojih je jedan obavezno dug. Tako je nazvano i gr. izbegavanje hijata na granici dveju reči (→ **sinalefa**), te se termin s. u tom smislu odomacio i kod srphrv. metričara. Ako dug i kratak vokal pri jednosložnom izgovoru zadržavaju isti kvalitet, onda je reč o sažimanju ili → **sinerezi** (npr. u lat. *deest*). U slučaju različitog kvaliteta, dug vokal preovladava, kratak slabi *fluviolum* > *fluyjorum*; *aurea*). U novije vreme u raznim jezicima s. se različito kvalifikuje. Negde ide pod imenom *sinereze*. — U srphrv. stihu s. je povezivanje dvaju vokala u jedan slog kako u jednoj reči tako i na granici reči, s tim što u dikciji oba relativno ispoljavaju svoje glasovne vrednosti. Nesumnjiv oblik (i grafički) veoma je redak u Vukovim zbornicima narodnih pesama, npr. u trohejskom

desetercu: »Da je mirna jedna I druga banda«; sedmercu: *KravU I tele da prodam*; trinaestercu: *U Jme Boga, u čas dobar sunce isteče*; ili zbirci koja je nedavno objavljena iz Vukovih rukopisa: *Za te dosta vodE U jažu*. Još je reda u istoj reči: *POIgraj, konju, živ ti ja*. Obična je s. na granici reči u dubr. i novoj hrv. poeziji. Većinom se povezuju različiti vokali, ali i isti, npr. kod Gundulića: *KoLO Od sreće uokoli*; *DugE J, Obilne gozbe čine* (tri se vokala izgovaraju jednosložno!). Spajaju se čak i vokali odvojeni interpunkcijom i → **cezurom**, npr. u jampskom jedanaestrcu I. Vojnovića sa 14 napisanih slogova: *I šetnja, I šala, // I plandovanjA, I lasti*. Ili u trohejskom 11-ercu kod Matoša: *Sve je mračno, hladno*; *// U prvom sutonu... U jednoj reči s. je veoma retka, npr. kod Mažuranića: PolU Izbjegli vraća dušu*. U Sterije: »Sad i na Uka // luč zabliska«. Neki pesnici, u skladu sa svojom poetikom, ponekad uklanjaju suglasnički umesto vokalski elemenat, izazivajući hijat sa viškom slogova, koje zatim sinicezom redukuju, npr. Mažuranić: *Čije E ovo zlačano oružje?* — *To E oružje age Čengjića*. Iz razloga stila pesnik je u svojoj redakciji dao prednost s. nad → **elizijom** (*čije j ovo... to j oružje...*). Sličan tip s., ali grafički drukčije obeležene, nalazimo u jednom Njegoševom stihu: *Čije ovo pleće te ga gledam?* (*čije je > čije'e > čije*). Čistu s. imamo i u Kostićevom jampskom 11-ercu: *Oh, ZAO mi te je, iskreno te ljubim*, ili u trohejskom osmercu: *Kolika li beše str'ota*, grafički datu kao elizija. Tako i u Zmajevom trohejskom desetercu: *Kad'jónica mladosti im kadí (kadiónica > kadijónica)*. Apostrof je izlišan jer nije reč o → **sinkopi**. U sledećim primerima kod Jakšića i Zmaja interpunkcijom se »pokriva« s.: *P' onda zbogom, tamburašu*; *P' onda ode, p' onda ode*. Te stihove recitatori obično izgovaraju kao s. (*pa\_onda*). Lit.: → **hijat**. Ž.R.

**SINKOPA** (gr. συκοπή — kresanje, skraćivanje) — 1. U gramatici ispadanje jednog zvuka ili više njih unutar reči. — 2. U antičkoj prozodiji ispadanje vokala između dva suglasnika. — 3. Svako ispadanje slogova unutar reči u stihu, metrički ili stilski uslovljeno, a u govoru pevača (pesnika) neuobičajeno: *Te ošinem car'va delibašu* (narodna pesma); *Skamen'lo se carsko cveće* (L. Kostić). U srphrv. stihu najčešće ispada vokal i, naročito zbog skraćivanja dvosložnog refleksa glasa *jat* (ǰ): *Idi, sine, preko b'jela sv'jeta*. To je obična pojava. Pa ipak funkcionalno upotrebljena sinkopa može da se nađe i u rečima koje su u

običnom govoru uobičajene: *Kol'ko s' silni ognjeni čauši | Koliko su silni od silnijeh*. Oblik *kol'ko* postaje funkcionalan u odnosu prema književnom obliku *koliko*. U istom primeru nalazi se i → **apokopa** (*s'* prema *su*). — U sinkopu se ubrajaju i drugi oblici neuobičajenog ispadanja slogova unutar reči: *Deli Musa na Kraljića Marka; Evo 'vako gl'aj* (Zmaj); *Poše sluge večer večerati* (Mažuranić). Otuda ovamo ne idu oblici *haj'te, bež'te* i sl. Ponekad se pogrešno navode kao *s.* uobičajeni oblici → **kontraksije** (*pevo, pev'o < pevao*) i → **sinereze** (*crnoka < crnooka*). — 4. Po analogiji sa muzičkim terminom, *s.* znači »sećenje« ritma u fr. stihu pomeranjem uobičajenog akcenta za jedan slog prema početku reči, sa izazivanjem momenta prevarenog očekivanja. U rus. metrici *s.* je redi sinonim za »sdvig« (pomeranje) akcenta ili »ritmička inverzija«.

Lit.: → **hijat**. Ž.R.

**SINKRETIZAM** (prema gr. συνκρητισμός) — Nekritičko prihvatanje pojedinih postavki uzetih izdvojeno iz dva ili više različitih pravaca ili škola, pri čemu autor ne zapaža da one, dosljedno razvijene, međusobno protivreče. Kod nas su najčešće sljedeće sinkretističke kombinacije, gotovo isključivo s marksizmom: Marks + pozitivizam; Marks + egzistencijalizam (posebno Sartr); Marks + filozofija egzistencije (naročito Hajdeger i Jaspers); Marks + Hegel (najmasovniji sinkretistički pokret); Marks + Toma Akvinski; Marks + Ždanov; Marks + Frojd. U književnim teorijama marksizam se najčešće spaja sa strukturalizmom, teorijom odraza i teorijom izraza. Vanjski znak po kojem se *s.* odmah prepoznaje je lakoća s kojom se »rješavaju« svi problemi, unutarnji se sastoji u neznanju ili neshvatanju bar jedne strane s kojom se kombinira.

I.F.

**SINODIK** (gr. συνοδικόν) — Žanr srednjovekovne antijeretičke književnosti, naročita vrsta → **zbornika** u kome se nalaze tekstovi i prokletstva (anateme) protiv jeretika.

Lit.: V. Mošin, »Rukopis pljevaljskog Sinodika pravoslavlja«, *Slovo* 6–8, 1957, 154–177; isti, »Сербская редакция Синодика в неделю православия«, *Византийский временник* 16, 1959, 317–394, 17, 1960, 278–353, 18, 1961, 359–360.

D.B.

**SINONIM** (gr. συνώνυμος — istog imena) — Termin gr. gramatike za riječi gotovo jednaka značenja koje se ipak razlikuju semantičkim ili drugim nijansama. U antiknoj → **retorici** spajanje je ili gomilanje *s.* tvorilo figuru *synonimije*, zapravo podvrstu figure → **ponav-**

**ljanja** s istim stilskim efektima kao kod svih takvih figura. Zbog toga je često nalazimo u poeziji: »Jer ima l' goreg *srama* i *stida* | Neg svome čedu ne dati vida!« (Zmaj, »Dižimo škole«, 3–4). U narodnoj poeziji postoji već ustaljena sinonimija: *um i pamet, rod i koljeno, rod i pleme, mlad i zelen, kažu i govore* itd. Npr.: »On ostavi spomen rodu srpskom, | da se *priča* i *pripovijeda*, | dok je ljudi i dok je Kosova.« (»Car Lazar i carica Milica«, 196–198). Usp. → **tautologija**, → **metaboła**. Supr. → **antonim**. Z.Š.

**SINOPSIS** (gr. σύνοψις — skupni pogled, pregled) — 1. U crkvenoj literaturi, zbornik odlomaka uporedo izloženih, odnosno skraćene propovedi i spisi jednog ili više crkvenih pisaca (»Kijevski sinopsis«, Kijev, 1674. g.). — 2. U kinematografiji, prva faza pisanog teksta u realizaciji jednog filma. Na osnovu tzv. »ideje filma«, u *s.* su dati obrisi osnovnih tokova radnje, karakteristike likova itd. Unošenjem dijaloga i detaljnog opisa radnje, od *s.* nastaje → **scenario** kao književno oblikovan tekst filmske priče.

Lit.: E. P. Sanders, *The Tendencies of the Synoptic Tradition*, 1969. → **Scenario**. N.K.

**SINTAGMA** (gr. σύνταγμα — sastav, zbirka) — 1. Naziv pravnih zbornika u kojima su crkvenopravni tekstovi (sami kanoni i tumačenja pravne nauke) dati u određenom poretku, prema izvesnoj klasifikaciji. Uobičajen je tip »alfavitne« sintagme, u kojoj je materija raspoređena prema alfabetu. Primer ovakve je sintagma Matije Vlastara iz 1335, prevedena ubrzo i na srpskoslovenski jezik. — 2. Grupa elemenata u tekstu koja ima svoj smisao. Odnosi među njima zovu se *sintagmatski odnosi* za razliku od → **paradigmatskih odnosa**, kada je reč o povezanostima elemenata u serijama, gde ovi elementi (znaci) imaju neke zajedničke osobine, pa se iz svakog ovakvog elementa mogu asociirati drugi elementi.

Lit.: S. Troicki, »Crkveno-politička ideologija Svetosavske krmčije i Vlastareve Sintagme«, *Glas SAN* 212, 1953; J. Link, *Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe*, 1974. D.B. — Z.K.

**SINTAGMATIKA** → **Semiotika**

**SINTAKSIČKO-INTONACIONA STRUKTURA STIHA** — Rečenično i intonaciono ustrojstvo → **stih**. Stih je specifično organizovan ne samo ritmički i zvučno nego i sintaksički i intonaciono. Za razliku od slobodnog raščlanjavanja teksta u prozi, u

stihu se sintaksa i → **intonacija** prilagodavaju metričko-ritmičkoj strukturi. Kao ritmička jedinica, stih teži da bude i sintaksička jedinica. Otuda obično sadrži bilo celu rečenicu bilo sintagmu. Tako npr. u svakom od prvih pet stihova narodne epske pesme »Stari Vujadin« nalazimo rečeničnu celinu, a u trećem i dve (»Devojka je svoje oči klela: // Čarne oči, da bi ne gledale! // Sve gledaste, danas ne videste, // De prodoše Turci Lijevnjani, // Provedoše iz gore hajduke«). U sledećem primeru iz usmene lirike:

Vezak vezle / tri lepe devojke  
U gradini / pod slatkim bademom

prvi stih sadrži uži deo rečenice (subjekatsku sintagmu i predikat sa objektom), a drugi razvijenu prilošku odredbu. Zasluga je O. Brika što je ukazao na sistem veza između sintakse i → **ritma**, a Ejhenbauma što je utvrdio da se sa ovima sistemski povezuje intonacija. Nju će uskoro iza toga posmatrati iz fonološkog aspekta S. Karcevski, čime će omogućiti njeno fonološko tumačenje i u stihu. Polazeći od toga da je intonacija jedan od postupaka aktualizacije jezičkih elemenata u govoru, on je utvrdio dva njezina opšta tipa: zategnuta intonacija ili → **antikadencija** i opuštena intonacija ili → **kadencija**. Obe, međutim, nastaju iz dvojstvene prirode → **polukadencija**, koja se manifestuje u trenutku kad se intonacioni tok koleba između zaustavljanja i nastavljanja iskaza. Insistiranje na opuštanju vodi *kadenci*, a na zategnutosti (uz povišenje tona) — *antikadenci*. Svaki intelektualni iskaz (»phrase«) »ne suviše kratak« raščlanjava se intonaciono na uzlazni i silazni deo. To je J. Mukaržovski odmah prihvatio kao osnovu za fonološko tumačenje intonacije u stihu. R. Jakobson je uskoro primenio iste termine u proučavanju stihova srpskohrvatske usmene epike, a K. Taranovski je to kasnije znatno razvio. Neki su zapažanja Karcevskog primenjivali drukčije. U našem navedenom primeru na kraju prvog stiha intonacija raste (antikadencija), stimulišući pojavu narednog stiha, dok na kraju drugog stiha, sa završetkom rečenice, ona pada (kadencija). Osim sintaksičko-intonacione granice na kraju stihova, u okviru oba stiha nalazimo na istom mestu — iza četvrtog sloga — → **cezuru** kao stalnu → **granicu reči**. Ona seče stih na dva → **polustiha**, tj., na dva metričko-ritmička segmenta. Sa tom granicom se takođe podudara sintaksičko-intonaciono raščlanjavanje. obeleženo intonacionim sig-

nalom tipa polukadencije, koji je slabiji od signala na krajevima stihova, jer je i veza tešnja između polustihova. Sa metričko-ritmičkom i *s.-i. s. s.* i polustihova povezuje se i pojam → **pauze** u stihu, koja je takođe drukčija u stihu nego u prozi i čije ostvarenje, bilo na kraju stiha bilo na cezuri, zavisi i od → **dikcije**. Razume se, *s.-i. s. s.* nije istovetna u svim tipovima → **versifikacije**. Različita je i u pojedinim vrstama stiha na jednom istom jeziku (npr. u srphrv. *trohejskom* i *simetričnom* → **desetercu** usmene poezije, ili u jambu i troheju pisane poezije). Ni navedeni stihovi ne reprezentuju svaki trohejski deseterac. U njemu cezura kao stalni ritmički signal ponekad seče tesne sintagmatske veze povlačeći sa sobom i polukadenciju, npr.: »U maenoj / Banjskoj kraj Kosova« ili: »Kod gotove / sovre zasjedoše«. Sintaksičko → **opkoračenje** cezure može da bude i izrazitije: »Kad ujaku: / neću, / da kome ću«. I ovde se cezura nameće kao granica iza četvrtoga sloga, ali zbog jakog sintaksičkog opkoračenja polukadencija se podudara sa krajem sintaksičke jedinice (iza šestog sloga). Reč je, dakle, o sintaksičko-intonacionom »prebacivanju« cezure. Razilaženje metričko-ritmičke strukture sa sintaksičko-intonacionom, koje naročito dolazi do izražaja pri opkoračenju *stihova*, izaziva kod čitaoca umetnički valentno → **prevareno očekivanje** i semantički istiže razdvojene delove. Istovremeno to je jedan od puteva u → **slobodni stih**, koji često i nastaje na bazi odstupanja od tradicionalne *s.-i. s. s.* — Oslanjajući se na Brikovo zapažanje o »ritmičko-sintaksičkim figurama«, Ejhenbaum je utvrdio da se javlja i poseban sistem intoniranja (→ **melodija stiha**), koji je svojstven lirici. U njoj je on našao tri intonaciona tipa stiha: *napevni*, *govorni* i *oratorski* ili *deklamativni*. Zatvorenost strofične organizacije podesna je za sistem intoniranja. Međutim, sintaksičko-intonaciona korelacija stihova u obliku paralelizama ili simetrije obična je i u astrofičnom pesničkom delu. Izvanredan primer nalazi se u Njegoševih 15 stihova koji prate stih »Sv'jet je ovaj tiran tiraninu«:

... U nj ratuje duša sa tijelom,  
U nj ratuje more s bregovima,  
U nj ratuje zima i toplina ...  
T'jele stenje pod silom duševnom,  
Koleba se duša u tijelu;  
More stenje pod silom nebesnom,  
Koleblju se u moru nebesa;  
Volna volnu užasno popire,  
O brijeg se lome obadvice.

Tri prva stiha (i šest nenavedenih) počinju anaforom, a završavaju se sintaksičkim paralelizmima praćenim antikadencom, osim poslednjeg sa završnom intonacijom. U šest narednih stihova alterniraju paralelizmi, a prate ih odgovarajući intonacioni signali, takođe u alterniranju: neparni stihovi se završavaju antikadencom, a parni kadencom. To je primer oratorskog stiha. Na pitanje šta uslovljava intonacione tipove stiha, može se prihvatiti odgovor da su u osnovi uslovljeni semantikom teksta, ali da se u sistemu intoniranja razlije ispoljavaju. Razume se, moguće su različite govorne interpretacije (→ **recitacija**, → **deklamacija**).

Lit.: F. Maretic, »Metrika narodnih naših pjesama«, *Rad JAZU*, knj. 168 (1907), 62–76; E. Sievers, *Rhythmisch-melodische Studien*, 1912; A. Heusler, »E. Sievers und die Sprachmelodie«, *Deutsche Literaturzeitung*, 1912, No. 24, 1477–1486; В. М. Жирмунский, *Композиция лирических стихотворений*, 1921 (i u knj. *Теория стиха*, 1975); Б. Эйхенбаум, *Мелодика русского лирического стиха*, 1922 (i u knj. *О поэзии*, 1969, str. 327–511); Б. В. Томашевский, *Русское стихосложение. Метрика*, 1923; E.-L. Martin, *Les symétries du français littéraire*, 1924; В. М. Жирмунский, *Введение к метрику*, 1926 (isto: Nachdruck der Ausgabe, hg. D. Tschizewskij u.a., W. Fink Verlag, 1971); О. М. Брих »Ритм и синтаксис«, *Новый Леп*, 1927, No. 3–4 (i u: »Two Essays on Poetic Language«, red. R. Jakobson, *Michigan Slavic Materials*, 1964, No. 5, 49–76); С. И. Бернштейн, »Стих и декламация« (u zb.): *Русская речь*, н. с. I, 1927, 7–41, isti: Эстетические предпосылки теории декламации«, *Поэтика*, сб. III, 1927, 25–44; В. М. Жирмунский, »Мелодика стиха« *Мысль*, 1922, No. 3, 109–139 (u knj.): *Вопросы теории литературы*, 1928 (isto: Photomechanic Reprint by C. H. Van Schooneveld, 1962), (u knj.): *Теория литературы. Поэтика. Стилистика*, 1977; С. Матих, »Принципы уметничке версификације српске«, *Годишница Николе Чукића*, бр. 39 (1930), pos. str. 138–42; бр. 40 (1931), бр. 41 (1932), pos. 155–57 i 166); S. Karcevskij, »Sur la phonologie de la phrase«, *Travaux du Cercle Linguistique de Prague*, 1931, No. 4, 188–227; J. Mykařovský, »La phonologie et la poétique«, *Travaux du Cercle Linguistique de Prague*, 1931, No. 4, 270–288; isti: »L'intonation comme facteur du rythme poétique«, *Archives néerlandaises de Phonétique expérimentale*, 1933, VIII–IX, 153–165; R. Jakobson, »Über den Versbau der serbokroatischen Volksepen«, *Archives néerlandaises de Phonétique expérimentale*, 1933, VIII–IX, 135–144 (na srphrv. u knj. *Lingvistika i poetika*, 1966, 146–156); С. И. Бернштейн, »Материалы для библиографии по вопросам фразовой интонации (u knj.): *Экспериментальная фонетика и психология в обучении иностранным языкам*, 1940; W. Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk...*, 1948 (srphrv. *Jezičko umetničko delo*, 1973, pos. 152–

157); Б. Милетич, *Основи фонетике српског језика*, 1952; С. Винавер, *Језик наш насупини*, 1952; »Језичне могућности«, *Чардак ни на небу ни на земљи*, 1938; В. Е. Холшевников, »Типы интонации русского классического стиха« (u zb.): *Слово и образ*, 1964, 125–163 (o tome i u knj.: *Основи стиховедения. Русское стихосложение*, 1972); Л. И. Тимофеев, *Очерки теории и истории русского стиха*, 1958; R. Kingdon, *English Intonation Practice*, 1958; *Poetics. Poetyka. Поэтика* I, 1961, 201–292; A. Martinet, *A Functional View of Language*, 1962 (na fr. 1969, na srphrv. *Језик i funkcija*, 1973); J. Levy, *Umění překlada*, 1963 (srphrv. *Umjetnost prevodenja*, 1982); K. Taranovski, »О улози цезуре у српско-хрватском стиху«, *Zbornik u čast Stjepana Ivšića*, red. M. Hraste i dr., 1963, 363–374; K. Taranovski, »Some Problems of Enjambement in Slavic and Western European Verse«, *IJSLP*, 1963, 80–87; V. Žganec, »Metrika i ritmika u versifikaciji narodnog deseterca«, *Narodna umjetnost*, 1963, knj. 2, 3–37; P. R. Leon et Ph. Martin, *Prolegomènes à l'étude des structures intonatives*, 1970; Ю. М. Лотман, *Структура художественного текста*, 1970 (srphrv. 1976); Ж. Ружих, »Симетрија и мелодија у јединој Костићевој станици«, *Књижевност*, 1971, бр. 3, 186–199; Е. В. Невзядлова, »Интонација у жанрима музикалног фолклора и мелодија литеративног лиричког стиха«, *Рускиј фолклор* XIV, 1974, 238–262; М. Тошић, »Граница стихова у српскохрватским десетерачким песмама«, *Прилози КЛФ*, 42, 1976, 224–30; Т. М. Николаева, *Фразовая интонация славянских языков*, 1977; Е. Г. Сафронова, »Интонация и стиль стиха«, (u zb.): *Исследования по теории стиха*, odg. red. В. Е. Холшевников, 85–91; Е. Эткинд, »От словесной имитации к симфонизму (Принципы музыкальной композиции в поэзии)« (u knj.): *Материя стиха*, Paris (Institut d'études slaves), 1978, 367–491; P. P. Byers, »A Formula for Poetic Intonation«, *Poetics*, v. 8, No. 4, 1979, 367–80; S. Petrović, »Опкорачење у српскохрватском стиху: Postojana podloga«, *Godišnjak Instituta za jezik i književnost u Sarajevu*, Sarajevo, 1982, 9–20. → **Ritam**; → **Versifikacija**; → **Prozodija**; → **Recitacija**. Z.R.

## SINTAKTIKA → Semiotika

**SINTOMON** (gr. σύντομον) — Posebna vrsta → **stihire**, koja se sastoji od četiri do devet strofa; nastala je verovatno u 8. v. i vezuje se za ime Kiprijana Meloda.

Lit.: G. Schirò, *Lineamenti storici sulla genesi e lo sviluppo del sintomon. Cipriano il melode*, Boll. Grott. 3 (1949), 132–152, 195–217; H. G. Beck, *Kirche und theologische Literatur im byzantinischen Reich*, 1959. D.B.

**SIRVENTES** (od prov. *sirven* — sluga, dvoranin) — Vrsta prov. lirske pesme, popularne naročito u 12. i 13. v., prigodnog

karaktera, u kojoj dvorski pesnik (*sirven*) peva o junačkim delima svog gospodara. S. vrlo brzo dobija satirički ili politički karakter, komentariše aktuelne događaje, a ponekad se pretvara i u → **invektivu**. Kasnije (u 14. v.) prihvata i didaktične i religiozne sadržaje. Najistaknutiji pesnici s. bili su Markabru i Bertran de Born. U Italiji je s. prerastao u svojevrstu pesničku vrstu, *serventese*, koja je teme uzimala iz aktuelnog političkog života. Iz jedne vrste ital. s., takozvanog *serventese incatenato*, proistekla je → **tercina**.

Lit.: C. Corradino, *I Canti dei Goliardi*, 1928; A. Jeanroy, *La poésie lyrique des Troubadours*, 1934; N. Sapegno, »La lirica dei trovatori«, *La Nuova Italia*, V. 1934. M.Di.

**SISTEMA** (gr. σύστημα – sistem) – U antičkoj metrici nizovi stihova sa istovrsnim metrima, obično u obliku → **dimetara**, posebno anapestičkih. Ti nizovi su duži od → **strofe** (antičke). Ž.R.

**SISTOLA** (gr. συστολή – stezanje, sažimanje) – U antičkoj metrici sažimanje dugog sloga u kratak slog. (npr. gen. od ἥρωσ daće daktil ἥρωος). Suprotno → **dijastola**. Ž.R.

**SITUACIJA** (lat. *situatio* – položaj) – Okolnosti koje određuju smisao onoga što se saopštava u književnom delu. Kako skup tih okolnosti može biti neki elemenat grade ili njegovo umetničko uobličenje, kako te okolnosti mogu određivati smisao neke epizode ili dela u celini, termin s. upotrebljava se u vezi s književnošću u nekoliko različitih značenja. 1. Karakterističan sticaj životnih okolnosti koje pisac obrađuje: npr. realistički roman često opisuje prozaične s. iz svakodnevnog života. 2. Nekoliko događaja povezanih u epizodičnom ili anegdotalnom obliku koji sačinjavaju jedinicu dramske radnje (dramska s.). Katkad, naročito u komediji, spoljašnji sklop tih događaja određuje velikim delom i prirodu umetničkog efekta: u Držičevoj komediji, kaže Matković, »sporedne scene zagušuju svaku liniju glavne radnje«, te predstava postaje »kaleidoskop dosjetki« i »situacione komike« koja se pojačava na taj način što su naši ljudi često smešteni »kao slučajni prolaznici u renesansni Rim« (*Dramaturški eseji*, 1949). 3. Sticaj okolnosti čije ponavljanje ili variranje u epskoj poeziji dobija izvesnu kompozicionu funkciju. Pri svakom epskom ponavljanju, kažu Vratović i Zorić, »ponovo se doziva u sjećanje ona ista s. u kojoj su riječi bile prvi put izgovorene«, te se tako »prvotna s.

neprestano obnavlja u novom kontekstu, zadobivajući u njemu nove vrednote« (*Uvod u književnost*, ur. Petre i Škreb, 1969). 4. Osnovni tematski okvir koji određuje stil, strukturu i kompoziciju književnog dela. U ovom smislu govorimo o temeljnoj ili osnovnoj s. neke pesme, drame, romana i sl. Tako je De Sanktis razmatrao osnovne s. u Petrarkinim sonetima razvrstavajući ih prema njihovoj tematici i podrazumevajući da je s. dominantna forme dela: »Građa, u konkretnom i određenom položaju, dobija izvestan karakter, postaje 's.« U ovom značenju s. nije više sticaj spoljašnjih okolnosti u nekoj epizodi nego → **organska forma** dela: »Pesme koje ne dolaze iz duše, iznutra, nego su mehanički i veštački proizvod nemaju 'situacije' te stoga nemaju ni forme u uzvišenom smislu ove reči« (E. Bonora, *Saggio critico sul Petrarca*, 1954).

Lit.: G. Polti, *Les Situations dramatiques*, 1924; F. Čale, »Dramske situacije«, *Uvod u književnost* (ur. Petre i Škreb), 1969, str. 455–458. S.K.

**SIŽE** (fr. *sujet* – predmet, sadržaj) – 1. U narodnoj književnosti shema sastavljena od više motiva (pripovednih jedinica). Ovakvo značenje dao je terminu A. N. Veselovski (1913). U ovom značenju termin je zatim usvojen u ruskoj i sovjetskoj nauci. (→ **Bajka**, → **narodna pripovetka**). – 2. U teoriji književnosti s. obično označava → **sadržinu**, → **predmet**, → **temu** dela; kod nekih teoretičara s. je sinonim za → **fabulu**, kod drugih – označava umetničku obradu fabularnog materijala. → **Ruski formalisti** strogo dvoje fabulu i s.; fabula je »ukupnost događaja u njihovoj unutrašnjoj vezi«; s. je »umetnički sagrađen raspored događaja u delu« (B. V. Tomaševski, *Teorija književnosti*, prev., 1972). Drugim rečima, fabulu (tj. skup događaja koji su se odigrali u vremenskom sledu) čitalac saznaje preko s. (tj. preko umetnički organizovanog prikaza tih događaja). U svakom slučaju termin s. treba upotrebljavati za oznaku fabularnog materijala u → **epici** i → **drami**; za → **liriku** je adekvatniji termin → **tema**, → **tematika**, sem ukoliko se ne radi o lirsko-epskim žanrovima (→ **balada**, → **romansa**), kod kojih se takođe može govoriti o s.-u.

Lit.: A. H. Веселовский, *Историческая поэтика*, 1940; A. Flaker, *Der russische Formalismus – Theorie und Wirkung*, 1973. V.N. – D.Ž.

**SJEDALEN** (crkvs. *сѣдальенъ*) → **Sedalan**, → **Katizma**.

**SKALD** – Norveški i islandski epski pevač. Živeo je u družini skandinavskog kneza, kao

savetnik vladarev za vreme mira i kao učesnik bitaka za vreme rata. U *drapi* (»ubojnoj pesmi«) slavio je podvige kneza i družine u ratnim događajima. Nije ostao pri jednostavnosti narodne epike, već je unosio složene novine. Aliteraciji je dodavao unutarnji slik, a krugu stilskih obrta jednu posebnu vrstu metaforičkih slika — tzv. *Keninge* (mač je, npr., nazivao »buktinja borbe«, »sunce sukoba«, »oganj štita«). Pesništvo koje su negovali s.-i cvetalo je u 9. i 10. v. Iz ovog vremena poznati su poimence Bragi Bodason, Torbjorn Hornklofi, Egil Skalagrimson, Kormak Ogmundarson i dr. U 12. i 13. v. umetnost skalda počela je opadati.

Lit.: *Istorija zapadno-evropskih književnosti*, u redakciji B. M. Žirmunskog, 1956 (prev.); E. O. G. Turville-Petre, *Scaldic Poetry*, 1976. V.N.

**SKAMANDER** — Avangardni literarni pokret poljskih pesnika okupljenih oko časopisa *Skamander*. Pokret je nastao posle prvog svetskog rata, oko 1920. g., ujedinivši različito orijentisane pesnike, ali sa zajedničkim naklonostima ka novim, neformalnim umetničkim ostvarenjima (improvizovane pesne, stihovi slobodnog ritma, neubičajena metafora). Odlikuje ih politička tendencioznost, zahtev za novim ciljevima života, patetični realizam sa psihološkim prodiranjem u ličnosti i svet. Glavni predstavnici su: J. Tuvin, J. Lehoj, M. L. Slonimski, J. Ivaskjevič i dr.

Lit.: J. Zacharska, *Skamander*, 1977; J. Stradecki, *W kregu Skamandra*, 1977; »Skamander«, Studia, 1978. SL.P.

**SKANDIRANJE** (lat. *scando* — penjem se; čitam razmereno) — Način izgovaranja stihova uz ostvarenje svih → **iktusa** (→ **arzi**) glasovnim → **udarom** bez obzira na to da li je ovaj u obliku leksičkog akcenta ili veštačkog isticanja i onih slogova na koje ne pada jezički akcentat. U antičkom stihu skandirani udar je često padao na nenaglašeni slog reči. Skandiranjem trohejskog (nesimetričnog, epskog) deseterca *Pòranlo Kraljevĭcu Mārko* ostvaruje se svih pet iktusa (na neparnim slogovima), od kojih 3 prirodnim akcentom reči (na 1, 5, 9. slogu), a 2 veštačkim isticanjem (3. i 7. sloga). Otprilike tako izgovaraju stihove u pevanju mnogi narodni guslari. Pri tome ponekad reči ostaju bez akcenta na slogu koji je njegov nosilac: *Oj Milošu, naS rodEmi braĭe*. Jezički akcentovani slogovi (*Mi* i *ro*) ostaće u skandiranju pevača bez akcenta jer su se našli na slabom mestu (vremenu) stiha, tj. na parnim slogovima (2. i 6.). U guslarskom pevanju to je uslovno pa ne smeta, ali je u

govorenju stiha takvo premeštanje akcenta nedopustivo. Neki istraživači i danas smatraju da jaka mesta stiha (iktusi, arze) unekoliko podstiču metričke udare čak i na jezički neakcentovanim slogovima. Dečje čitanje ima elemenata s. Tzv. pesničko govorenje stiha (→ **dikcija**) takođe podvlači metričko-ritmičku strukturu stiha, ali isto tako i isticke prirodni jezički akcentat i intonaciju. Danas se s. preporučuje kao auditivna metoda za raspoznavanje → **metra**.

Lit.: Б. Томашевски, *Теорија књижевности*, 1972 (prev.). Ž.R.

**SKAPILJATURA** (ital. *scapigliatura* — razbarušenost, boemija) — Ital. književni pokret koji se razvio u Lombardiji u drugoj polovini 19. v., pod uticajem fr. dekadentizma i naturalizma. Kao reakcija na sentimentalizam kasne romantike, s. je značio vraćanje na realističko prikazivanje svih vidova stvarnosti. pisci koji pripadaju ovom pokretu nemaju neku zajedničku poetiku. Zajednički su im samo neki moralno-politički stavovi, antiburžoaska shvatanja, a ponajviše otvorena želja da bilo svojim boemskim načinom života, bilo bizarnim i vulgarnim temama svoje poezije zapanje mirnu građansku sredinu. Iako ovaj pokret nije dao velika književna ostvarenja i nije otišao dalje od želja i pokušaja, on je, istorijski posmatrano, veoma značajan, jer je pripremio teren za velike realističke i verističke pripovedače (→ **verizam**).

Lit.: P. Madini, *La scapigliatura milanese*, 1929; G. Contini, *Introduzione a Racconti della scapigliatura piemontese*, 1953; G. Mariani, *Storia della scapigliatura*, 1967; G. Catalano, *Momenti e tensioni della scapigliatura*, 1969. M.Di.

**SKASKA** (rus. *сказка*) — Veoma rasprostranjen termin u našoj folkloristici, upotrebljavan uglavnom u smislu → **predanja**, kao obuhvatne kategorije narodne proze (P. Popović, V. Čajkanović, M. Majzner, M. Knežević, J. Prodanović); ili kao sinonim za → **etiološku priču** (V. Latković). U Karadžićevom *Rječniku* termina *skaska* nema, a u Stulijevom se nalazi u značenju *fabula*.

Lit.: → **Predanje**.

N.M.

**SKAZ** (rus. *сказ* — priča) — I. Rus. narodna priča o stvarnom događaju, savremenom ili skorašnjem: prvenstveno uspomena o ličnom doživljaju, po pravilu dopunjena pojednostima iz mašte. Blizak je → **predanju**, onome prethodnom obliku koji je Sidov nazvao *memorat*. Nije dovoljno proučen kao vrsta, jer postoji mali broj vernih, neprerađenih zapisa.

– 2. Pripovedna stilizacija u rus. prozi, kada pripovedač u obliku monologa posebnog pričaoca, pripadnika i predstavnika neke društvene ili etničke grupe (seljak, trgovac i sl.), stilizuje pričanje kao neposrednu improvizaciju pričaoca. Jezik pričaoca je obično zasićen → **dijalektizmima**. Postupkom *s.-a* poslužio se Gogolj u »Večerima na salasu kraj Dikanjke«, a njim su se služili i N. S. Ljeskov, L. Leonov i drugi. U srpskoj književnosti pripovedači pripovedaka sa scoskom tematikom u 19. v. (→ **srpska seoska pripovetka**), ugledajući se na Gogolja, služili su se tehnikom *s.-a* (J. Grčić Milenko, M. Glišić, L. Lazarević, J. Veselinović i dr.).

Lit.: Н. Михайлова, »Сказ о братьях Венгровых«. Фольклор как искусство слова, 1966; Русское народное поэтическое творчество, ред. Н. И. Кравцов, 1971; Д. Живкович, Европски оквири српске књижевности, I–III, 1970, 1977, 1982; Н. М. Ведерникова, Русская народная сказка, 1975; В. Н. Морозов, Русская народная сказка в современном бытовании, 1975; В. П. Анкин, Русская народная сказка, 1977. V.N. – D.Ž.

**SKAZANIJE** (stsl. *сказание*) – Najčešće sinonim za → **povest**, mada se upotrebljava i šire, da označi kazivanje i pripovedanje pa čak i objašnjavanje, tumačenje. U odnosu na *Sveto pismo*, izraz treba shvatiti prvenstveno kao tumačenje u egzegetsko-hermeneutičkom smislu. D.B.

**SKAZANJA** → Crkvena prikazanja

**SKAZITELJ** (rus. *сказитель*) – Pevač ruskih epskih narodnih pesama, → **biljina**. Najpoznatijim se smatra Trofim Grigorijevič Rjabinjin, sa Onjege, od koga su šezdesetih i sedamdesetih godina 19. v. zapisivali pesme P. N. Ribnjikov i A. F. Giljferding. → **pevač**. V.N.

**SKAZON** → Holijamb

**SKEČ** (eng. *sketch* – skica, nacrt, shema) – Scensko delo u jednom činu, koncipirano da izazove jak komičan ili dramski efekat. Težište dela je na događaju, obično anegdota, a likovi se javljaju isključivo kao nosioci radnje bez pretenzija da izrastu u karaktere. Po žanru *s.* može da bude komedija, drama, pa čak i tragedija, npr. M. Meterlenk, *Suština života*. Ovaj oblik drame, kao i sam termin *skeč*, pojavili su se u Engleskoj 50-tih godina 19. v. Najpoznatiji pisci *skečeva* su: B. Šo, Dž. B. Pristi, V. B. Jejts, V. Sarojan i A. P. Čehov.

Kod nas je uspele *skečeve* pisao popularni glumac B. Cvetković.

Lit.: N. Logasa, *An Index to One-act Plays for Stage, Radio and Television*, 1958. P.L.

**SKERCO** (ital. *scherzo* – šala) – Termin koji je prvi upotrebio K. Monteverdi (17. v.), nazivajući *scherzi musicali* (*muzička skerca*) svoje vokalne kompozicije veselog, profanog karaktera. Kasnije je *s.* počeo da označava samo instrumentalne sastave, delove većih kompozicija ili autonomne muz. kompozicije. M.Đi.

**SKICA** (ital. *schizzo* – prskanje, pljuskanje) – U svome višestrukome značenju može biti: 1. – Mala prozna forma – sažet književni sastav koji podseća na → **kratku priču** (delimično na → **criticu** i → **vinjetu**), ali manje izrazit i formalan, obično namerno pojednostavljen u postupku, prisnog tona i stila. Najčešće *s.* je bez razvijene fabule, bez opsežnije i komplikovane radnje i posebne → **karakterizacije**, sastoji se od jednog (glavnog) događaja i jednog → **karaktera**, pretežno subjektivne inspiracije, donoseći uz to fragmentarne ispovesti, prizore iz životinjskog sveta i prirode i dr. Takve beletrističke strukture nepretencioznih, jednostavnih proporcija, u kojima se u nekoliko poteza daje osnovna osobenost neke ličnosti ili pejzaža zovu se i *s.* karakteri i opisne *s.*, a pisali su ih, pored ostalih, V. Irving, Č. Dikens, B. Hart, I. Cankar. 2. – U pozorištu se *s.* naziva → **skeč** (eng. *sketch* – skica, nacrt, kratka književna, likovna, muzička kompozicija). To je scensko delo u jednom činu ili prizoru, vrlo kratka jednočinka, uglavnom komičnog, burleskno-vodviljskog tona, razvijena oko neke nepravilne ili nesporazuma, kojom se ironizuje neki događaj, ličnost ili tendencija, sa malim brojem glumaca ili čak samo sa jednim izvođačem. 3. – *S.* je zatim prva umetnikova misao, koncept, plan: to su u glavnim potezima naznačene osnovne ideje i linije jednog književnog (ili naučnog, filozofskog) dela koje kasnije služe kao osnova za definitivno izvođenje, po kojima delo treba da se izradi i dovrši ili opširnije, detaljnije razradi i razvije. 4. – U muzičkoj i likovnoj umetnosti *s.* je letimičan, grublji crtež, improvizacija, sumarno, provizorno zabeležen oblik ili kontura buduće likovne (ili muzičke) kompozicije koji se često pravi kao priprema za *studiju*, koja vodi ka konačnom uobličanju dela. Svojom neposrednošću u fiksiranju primarnih doživljaja i zamisli takva *s.* daje uvid u proces stvaranja, a i sama je ponekad umetničko

delo. 5. — To je upravo *s.* stvorena posebnom tehnikom kao završno delo, sa detaljima koji se samo ovlašno nagoveštavaju a ne obrađuju do tančina i koji na taj način, u likovnoj ili proznoj *s.*, treba simbolično da deluju na maštu gledaoca ili čitaoca.

Lit.: G. Seifert, *Sim und Gestalt der literarischen Skizze*, 1961. M.I.B.

**SKITI** — Književna grupa koja je delovala u Rusiji neposredno pred oktobarsku revoluciju i prvih godina posle nje. *S.* su okupili pesnike-simboliste (V. Brjusov, A. Belog, A. Bloka), tzv. »seljačke pesnike« (N. Kljujeva, S. Jesenjina, P. Orešina) i pisce koji nisu pripadali književnim školama (A. Remizova, J. Zamjatina, M. Prišvina i dr.). Teorijske osnove *s.* dao je kritičar R. V. Ivanov-Razumnik; grupa je bila u tesnoj vezi sa ideološkom platformom levih esera, izdala dva zbornika *Skiti* (1917, 1918) i zbornik *Crveni bruj* (1918), a njeni pripadnici su saradivali u levoeserskim publikacijama — listu *Zastava rada* i časopisima *Naš put* i *Zastava*. Program *s.* je bio obeležen neonarodnjačkim tendencijama, orijentacijom na selo, a protiv grada; u književno-filosofsku koncepciju grupe spadali su neohrišćanstvo kao sinteza hrišćanstva i socijalizma, isticanje mesijanske uloge Rusije u revoluciji, internacionalizam kao izraz večite borbe »Skita« i »Malogradanina«, panmongolizam. Ideologija i filosofija *s.* dala je ruskoj književnosti nekoliko značajnih dela (*Dvanaest* i *Skiti* A. Bloka, *Hristos voskresе* A. Belog, *Inoniju S. Jesenjina*, *Ostrvljane* J. Zamjatina); njeni tragovi se zapažaju i u nizu prozanih dela 20-ih godina u kojima je revolucija slikana kao pokret stihije (npr. u romanima B. Piljnaka). Početkom 20-ih godina došlo je do raspadanja grupe, ali su neke njene ideje oživljene u poznijim pokretima smenovehovstva i evrazijstva.

Lit.: *Очерки истории русской советской журналистики*, 1917—1932, 1966; Л. М. Фарбер, *Советская литература первых лет революции*, 1917—1920, 1966; А. Г. Соколов, *История русской литературы конца 19 — начала 20 века*, 1979. M.J.

**SKOLION** (gr. σκολιον) — Pesma, često improvizacija, koja se pevala na gozbama (→ **simposion**), ne po redu, nego je preuzimaju bolji pevači, uzimajući grančicu mirte kad započnu. Ovakva slika je sačuvana u → **sholionu** za Platonovog *Gorgiju* (451e). Etimologija *s.* nije utvrđena: to je ili pesma koja se pevala »u cik-cak liniji«, ili pesma koja zbog vina krivuda. Najčešće *s.* ima jednu strofu, od

dva ili četiri stiha (*enkomiologikos*). Kod **Atenaja** (15. 694e) sačuvana je zbirka od 25 tzv. »Atičkih *S.*« Ona daje predstavu o kratkim anonimnim pesmama, koje su verovatno imale tradiciju u narodu, a svakako su veoma karakteristične za gr. okupljanje muškaraca. Čest je u njima politički element. I imena poznatih pesnika vezana su za *s.*, npr. Simonid, Timokreon, koji je pisao polemičke *s.* protiv Temistokla. *S.* nema uobičajene odlike gozbene, vinske pesme (→ **anakreon-tika**) niti mu je izraz, i pored kratke forme, poetiran: *s.* je realističan i iskren u dometu ideja u kojima se kreće — praktičnog morala jednog društvenog sloja.

Lit.: R. Reitzenstein, *Epigram und Skolion*, 1893; C. M. Bowra, *Greek Lyric Poetry*<sup>2</sup>, 1961; A. Lesky, *Geschichte der griechischen Literatur*, 1966<sup>3</sup>.

S.S.

**SKOMOROH** (rus. *skomорох* — zabavljač) — U staroj Rusiji (11—12. v.) neka vrsta putujućega glumca koji je pevao svoje šaljive pesme uz pratnju muzike, plesao po taktu melodije, izvodio akrobatske veštine. Njihove pesme bile su šaljive, satirične, pa i skaredne. Delovali su od 11. do 17. v. i u 15. i 16. v.; okupljeni u putujuće družine, izvodili su na javnim mestima predstave u dane božićnih i uskršnjih praznika. Igrajući tradicionalne muzičke komade, sve su manje bivali pesnici-improvizatori, a sve više postojali profesionalni glumci. Premda rado viđeni od naroda i pojedinih feudalaca, *s.* i njihova umetnost često su dolazili pod udar crkvenih vlasti. *S.* je bio veoma sličan fr. → **žongleru**.

Lit.: И. Беляев, »О скоморохах«, *Временник Московского общества истории и древностей российских*, 1854; Н. Финдейзен, *Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века*, 1928; А. А. Белкин, *Русские скоморохи*, 1975. N.M. — S.K-Š.

**SKOP** (nem. *Skob*, zapgerm. *Skop*) — Vrsta starogerm. profesionalnog pevača epskih pesama, vrlo slično kasnijem → **špilmanu**. S.S.

**SLABO VREME STIHA** → **Teza**

**SLATKI NOVI STIL** (ital. *dolce stil nuovo*) — Pesnička škola koja je svojim imenom trebalo da označi rađanje »nove« italijanske poezije. Javila se u 13. v., a naziv je dobila po čuvenim Danteovim stihovima iz XXIV pevanja *Čisti-lišta*, u kojima autor samog sebe predstavlja kao pesnika koji piše »nove rime«, onako kako mu nalaže ljubav. Posle Sicilijanske škole, *s. n. s.* predstavlja drugi važan momenat u istoriji ital. književnosti i u formiranju ital.



književnog ukusa. Njegov uticaj, iako nešto izmenjen i deformisan, trajeće sve do prve polovine 15. v. Ova pesnička škola nije zasnovana na nekoj jedinstvenoj filosofiji ili stilu. Ostvarenja njenih predstavnika razlikuju se međusobno po formi i osećanjima i odlikuju se snažnom individualnošću. Pod *s. n. s.* valja podrazumevati određenu kulturnu klimu, književni ukus, kao i jezičke i stilske norme. Začetnikom ove škole smatra se G. Gviničeli, pesnik i profesor književnosti iz Bolonje (umro oko 1276. g.), čije pesme, psihološki obojene, i pored provansalskih uticaja i uticaja doktrinalne poezije Gvitona iz Areca, sadrže sve elemente koji će suštinski obeležiti novi književni pokret. U tom smislu, kao programska, uzima se njegova pesma *U plemenitom srcu nahodi se uvek ljubav*. Osnovna ideja koju će prihvatiti i ostali pesnici ove škole jeste ljubav, koja se poistovećuje sa plemenitošću duše. »Ljubav i plemenito srce ista su tvar«. Ljubav se, prema tome, shvata kao izvor moralnog savršenstva i put ka Bogu, uz pomoć žene-andela. U odnosu na svoje neposredne prethodnike, pesnici *s. n. s.* postavili su se kao nosioci originalnih ideja, rafiniranih osećanja i psihologije, izraženih elegantnim jezikom i stilom, mada njihove teme nimalo nisu nove i umnogome se nadovezuju na ital. kasnotrubadursku tradiciju. Oni smatraju da bolje od ranijih pesnika shvataju i predstavljaju ljubavni i psihološki život. Okrenuti sebi i sopstvenim osećanjima, proučavaju sve što se u njima pod uticajem ljubavi dešava. Tako nastaje karakteristična ljubavno-refleksivna poezija, u čijoj osnovi nije osećanje, već kontemplacija tog osećanja. Poezija *s. n. s.* nije uspela da se afirmiše u gradu svog pokretača i da potisne veoma snažan uticaj epigona kasnotrubadurske tradicije. Idealne uslove za dalji razvoj ona je našla u Toskani, posebno u Firenci, gde se rodio i stvarao njen najveći pesnik, G. Kavalkanti (umro oko 1300 g.). Ostali istaknuti pesnici nove poezije su Đ. Alfani, L. Dani, D. Freskobaldi, a posebno Čino iz Pistoje, Petrarkin učitelj, koji je umro negde krajem 1336, ili početkom 1337. g. Ovoj školi pripadao je i Dante Aligijeri, mada njegov pesnički genije prevazilazi okvire određene škole i stvara poeziju okrenutu budućnosti, poeziju koja nagoveštava jedno novo razdoblje u istoriji ital. i evropske kulture.

Lit.: F. Figurelli, *Il dolce stil nuovo*, 1933; G. Salvadori, *Il problema storico dello »stil nuovo«*, in *Liriche e saggi*, 1933; M. Ruffini, *I poeti del dolce stil nuovo*, 1937; C. Bonnes, *Il dolce stil nuovo*,

1939; V. Branca, *Rimatori del dolce stil nuovo*, 1941; G. Petrocchi, *Il dolce stil nuovo*, 1960. M.Di.

**SLAVA** — 1. Skraćena oznaka doksologije (»Slava Ocu i Sinu i Svetome Duhu«), koja se nalazi u mnogobrojnim liturgijskim knjigama i u → **tipiku**. — 2. Onaj deo → **katizme** posle koga se čita »Slava«, da bi se posle kraće molitvene formule prešlo na sledeći deo (→ **antifon**, → **statija**). D.B.

**SLAVOSLOVIJE** (prema gr. δοξολογία) — 1. Naziv čitavog niza završnih molitvenih formula vizantijskog bogoslužjenja, u kojima se proslavlja Bog u tri lica, odn. Sveta Trojica (Otac, Sin i Sveti Duh). Uobičajeno i najčešće je slavoslovije *Slava Otcu i Synu u Svojtomu Doxou, u njih u prisno u vь vьku vьkovь*. — 2. *S. malo* — pored završnih molitvenih formula ovako se naziva posebna molitva na jutrenju koja počinje rečima *Slava teбъ показавъшему намъ свѣтъ*, a nije praćena pevanjem određenog → **hvalitnog psalma**. — 3. *S. veliko* — skoro potpuno isti tekst molitve kao i *S. malo*, ali se hvalitni psalm peva.

Lit.: L. Mirković, *Pravoslavna liturgika*, I, 1965, 196–198, II, 1966, 28. D.B.

**SLENG** (eng. *slang* — šatrovački govor) → **Argo**.

**SLEPAČKE PESME** — Stvarali su slepi pesnici, uglavnom o praznicima, saborima ili prateći vojsku u ratovima. V. Karadžić navodi *pretkućnice*, što se pevaju pred kućama, i → **klanjalice**, gde molbu prati klanjanje. *S. p.* su sastavljene od delova koji se najčešće ponavljaju od pesme do pesme. Slepí pesnik opevao je svoju tragičnu sudbinu i stradanje: »Što su vama beli dani, / to su meni tavne noći, / tavne noći bez meseca!« (V. Nedić, *Antologija narodnih lirskih pesama*, br. 130). Osobnost lirskog izraza *s. p.*, bez obzira na njihovu poglavito epsku formu, čine brojni deminutivi: očiće, ručice, srećica itd. Budući da se *s. p.* najviše pevaju o blagdanima, uz crkve, njihov jezik primio je neke elemente crkvenog jezika, pa ih stoga nazivaju *verskim* ili *pobožnim* pesmama (Upor. → **Religiozne pesme**).

Lit.: V. Nedić, *Antologija narodnih lirskih pesama*, 1969<sup>2</sup>. H.K.

**SLIK** → **Rima**

**SLIK ZA OČI** → **Rima**

**SLIKA, PESNIČKA** – Može se brojiti u najmnogoznačnije i najneodređenije termine → **nauke o književnosti**. Termin se može odnositi na stilsku sredstva → **slikovitosti**, tj. → **na trope**, → **metafore**, → **metonimije** i → **sinekdohe**, naročito na → **personifikaciju**, a može se odnositi i na → **kompoziciju** književnoga djela, u kojemu označava zaobljen prikaz isječka pojavnoga ili psihičkoga svijeta. Pongsovo djelo prikazuje očito neodređenost termina *s. I* → **simboličko** se prikazivanje može nazvati *s.-om*. U starijoj književnosti u književnim su se djelima isticala opisivanja gradjevina, vrtova, lijepih prirodnih krajeva, kao još u romanu *San Emila Zole*. Predstavnik je njemačkoga prosvjetiteljstva G. E. Lessing u svom djelu *Laokon ili o granicama između književnosti i slikarstva* (1766) načelno osudio tu vrst književnoga stvaranja, ističući da književnost po svojoj prirodi kao umjetnost riječi u vremenskom slijedu može prikazati samo radnje, a ne *s.-e*. Time je osudio čuvenu Horacijevu uzrečicu → »**ut pictura poesis**«. → **Simbol**, → **alegorija**.

Lit.: H. Pongs, *Das Bild in der Dichtung*, 2. sv., 1926, 1963; M. Hardt, *Studien zu Funktionsweisen von Bild und Bildreihen in der Literatur*, 1966.

Z.Š.

**SLIKOVITOST** – Odomaćen termin za metaforičnost, tj. za osobinu onakva → **stila** koji se osobito služi stilskim sredstvima → **tropa**, → **metafore**, → **metonimije**, → **sinekdohe** ili → **personifikacijom**. *S.* naročito je oznaka → **lirskoga pjesništva**, jer je ona najznačajnije stilsko sredstvo da istakne afektivnu snagu riječi i govora. *S.* logičkoga izražavanja tvori stilsku osebnost → **poslovice**. *S.* proznoga stila pridaje prozi lirski značaj.

Lit.: P. Requadt, *Bildlichkeit der Dichtung*, 1974.

Z.Š.

**SLIKOVNICA** – Bogato ilustrovana pripovetka sa veoma sažetim tekstom (ispod slike ili ubačenim u obliku mehura u sliku), u većini slučajeva nizovi slika koji su povezani sadržajem, uz kratku legendu, za publiku koja ne postavlja visoke zahteve. U tom smislu slikovnicu nalazimo već počev od 13. i 14. stoljeća, sa tekstom koji je još pisan rukom, a potom kao kolorisani letak (drvorez) sa senzacijama koje treba da zagolicaju radoznalost publike, sa važnim vestima, polemikama, poučnim i razveseljavajućim kraćim pripovetkama, sa religioznim i političkim razmatranjima, a posebno sa stereotipnim temama (ples mrtvača, izokrenuti svet, mlina mladosti itd.). Ovakve slikovnice prodavale su se u srednjem

veku na sajmovima i na narodnim veseljima, one su u vezi se *bankelzangom* (*vašarskom pesmom*), potom sa zbirkami ilustracija koje su želele da prikažu stanje morala (Sittenbilder) ili razne kuriozitetate. U ovom smislu poznata je publikacija *Münchner Bilderbogen*, koja je izlazila od 1850. do 1898, i otuda se razvio žanr *komiks* (comic strips). V. i → **strip**.

Lit.: H. Fehr, *Massenkunst im 16. Jh.*, 1924; H. Rosenfeld, *Das deutsche Bildgedicht*, 1935; isti, »Der mittelalterliche Bilderbogen«, *Zs. für deutsches Altertum* 85, 1954; *Reallexikon der deutschen Kunstgeschichte* II, 1948; P. Toschi, *Stampe popolari italiane*, 1965. Z.K.

**SLOBODNI RITMOVI** – Izvorno nemački stihovi (*freie Rhythmen*) iz druge polovine 18. i s početka 19. v., nerimovani, grupisani u slobodnim nizovima (strofoidno), u živom ritmu, proizvoljne dužine i broja akcenata. Uzore je dao Klopštok, *Biblija* i tradicija narodnog pesništva. Veoma su poznati iz Geteovih himni, iz Hajneovih »Pesama o Severnom moru« (»Nordseebilder«), kod Rilkea, Eliota i dr. Principijski napuštaju metričke veze → **silabičko-tonske versifikacije**, ali se u jednom delu pesama ne odstupa znatno od klasičnog stiha. Zato je tražen metar i ponegde su nadene pesme sa raznostopnim stihovima (→ **mešoviti stihovi**), građeni na metričkoj osnovi, ali sa proizvoljnim brojem »stopa«, tj. sa različitim → **razmerom**. Nađeni su i oblici → **tonske versifikacije**. Kod Getea se javljaju stihovi sa približno jednakim brojem akcenata (3–4) ili se u okviru strofe pravilno smenjuju četvoroakcenatski stihovi sa troakcenatskim. Međuakcenatski intervali su neujednačeni (od 0 do 4 sloga), a znatne su razlike i u dužini stihova. Kod Hajnea se u stihovima nalazi 1–6 akcenata (najfrekvenciji sa 2–4 akc.). Međuiktusni intervali su obično jednosložni i dvosložni, ali ima i višesložnih. Sredinom 19. v. izvanredno ih je na ruski preveo pesnik i prevodilac M. L. Mihajlov. Njegov prevod jedni zovu »voljnim« → **deonim stihom** (*doljnik*), drugi → **slobodnim stihom**, nešto regulisanijim nego što je Hajneov stih. Oni koji u *s. r.* nalaze rađanje slobodnog stiha odbacuju ne samo »varirajuću stopu« kao varljiv pojam nego i »proizvoljan« → **takt**, makar bio tu i tamo »estetски organizovan«. Ujedno odbacuju i → **izotonizam** i »izosintaksizam«, jer nijedan od njih se ne javlja kao sveopšta i *obavezna* mera ponavljanja, koja se zapravo menja. U svakom slučaju *s. r.* predstavljaju prodor u oblast

slobodnog stiha. Otuda se termin često upotrebljava sinonimno.

Lit.: L. Benoist Hanappier, *Die freien Rhythmen in der deutschen Lyrik*, 1905; R. M. Meyer, »Das Gesetz der freien Rhythmen«, *Euphorion*, 18, 1911, 273–295; G. Fittbogen, *Die sprachliche und metrische Form der Hymnen Goethes*, 1909; E. Busch, *Stilypen der deutschen Freirhythmischen Hymne*, 1934; A. Closs, *Die freien Rhythmen in der deutschen Lyrik*, 1947; F. G. Jünger, *Rhythmus und Sprache im deutschen Gedicht*, 1952; M. Kommerell, *Gedanken über Gedichte*, 1956<sup>2</sup>; H. Enders, *Stil und Rhythmus. Studium zur freien Rhythmen bei Goethe*, 1962; A. Л. Жовтис, »Немецкие 'freie Rhythmen' в ранних русских интерпретациях«, *Русское языкознание*, 1970, 1, 2, 89–105; »О критериях типологической характеристики свободного стиха«, *Вопросы языкознания*, 1970, 2, 63–77; В. С. Баевский и др., »К истории русского свободного стиха«, *Русская литература*, 1975, 3, 89–102; → **Tonska versifikacija**; → **Slobodni stih**. Ž.R.

**SLOBODNI STIH** → **Stih** koji se slabljenjem metričkih veza suprotstavlja tradicionalno regulisanom (»vezanom«, »metričkom«) stihu. To znači da oblici stiha koji su prethodili metričkom stihu ne spadaju u *s. s.* Ako isključimo slučajeve → **polimetrije**, svi stihovi u pesmi sa vezanim stihom samerljivi su na osnovu jedinstvenog ritmičkog faktora samerljivosti: u → **silabičko-tonskoj versifikaciji** — po odnosu naglašenih i nenaglašenih slogova (u onima sa → **cezurom** — i po odnosu polustihova); u → **tonskoj versifikaciji** (npr. → **deoni** i → **akcenatski stih**) — po broju akcenata (odn. akcenatskih celina). U pesmi sa *s. s.*, međutim, nema → **metra**, jer se ritmički faktori samerljivosti menjaju iz fragmenta u fragmenat: jedan niz stihova samerljiv je prema jednom, drugi niz prema drugom faktoru. Obično jedan od njih dominira. Ponekad se pojedini stihovi izdvajaju iz tih samerljivosti. Odbojnost nekih tradicionalnih stihologa, pa i pesnika, prema *s. s.* i dolazi otuda što u njemu ne nalaze jedinstveno regulisanu strukturu na kakvu su se navikli u metričkom stihu. Otuda i nesporazumi o → **slobodnim ritmovima**, koji delom predstavljaju → **mešovite stihove**, delom oblike tonske versifikacije, a delom *s. s.* Razume se, u pesmi može da se javi raznovrsna polimetrija: jedne strofe ili fragmenti pesme građeni su po jednom principu (npr. mešoviti jambi), a druge strofe, fragmenti ili veći delovi po drugom principu (npr. neki oblik *s. s.* ili oblici tonske versifikacije). — U nesporazumima o *s. s.* pojam → **ritma** je posebno sporan. Jedni

autori traže u njemu ritmičku organizaciju koja se jasno manifestuje. Drugi odstupaju od tradicionalnog poimanja regulisanosti ritma. Pozivaju se na ritam emocija, lični ritam, na njegovu »slobodnu liniju«, dakle na neodređene pojmove. Za jedne je grafičko sečenje jedino sveopšte obeležje ritmičke samerljivosti stihova. Drugi ističu da je to sečenje rezultat posebnog raščlanjavanja pesničkog teksta. Razume se, da bismo *s. s.* osećali kao stih, on treba da sadrži neki faktor ritmičke samerljivosti, neki oblik ritmičke organizacije na osnovu koga ćemo steći utisak o ritmu (premda je taj utisak subjektivan). — *S. s.* često nastaje iz mešavine ili modifikacije tradicionalnih stihova. Međutim, postoje mešavine → **razmera** istog metra i mešavine različitih metara. Jasno je da pomenuti mešoviti stihovi, u koje spadaju francuski *vers libres classiques* (irréguliers), ruski *вольный стих*, naši »slobodni« jambi i troheji (prevod Taranovskog termina *вольный*) nisu slobodni, već vezani stihovi istog metra, a različiti razmera (dužine). Oni se slobodno, proizvoljno mešaju, ali se njihova unutrašnja organizacija zasniva na samerljivosti silabičkih ili silabičko-tonskih faktora, bez obzira na dužinu (od jednog sloga do petnaestak slogova, odnosno od jednog do nekoliko → **iktusa** ili »stopa«). Ipak se dešava da pesme ispevane ne samo u oblicima tonske versifikacije nego i u mešovitim trohejima ili jambima neki uključuju u pesme sa *s. s.* Pri tome se meša tehnika ritma sa fenomenima pesničkog jezika i senzibiliteta. Različita leksika i sintaksa mogu da stvore različite utiske o istovetnoj tehnici stiha. Nov pesnički jezik i senzibilitet mogu da zamagle tradicionalne strukture stiha, naročito one koje u tradiciji nisu dovoljno frekventne ili se u *s. s.* ne nižu uzastopno. Međutim, bitno je to što u mešovitim stihovima ritam nastaje regulisanim smenjivanjem silabičko-tonskih signala, koje je sprovedeno u svim stihovima, na osnovu čega su oni samerljivi i na osnovu čega se i doživljava ritam, bez obzira na različitu dužinu stihova. Drukčije stvar stoji kada se mešaju različiti metri: tada izostaje opšta unutrašnja samerljivost i može da se javi *s. s.* ili neki oblik tonske versifikacije. Pesnici slobodnog stiha često se svesno oslanjaju na tradiciju. M. Crnjanski u programskoj pesmi »Prolog« (1919. g.) peva: »Sudbina nam je stara, / A stihovi malo novi«. Evo prve strofe iz te pesme sa ukupno 25 stihova u rasponu od 5 do 10 slogova (dva sa 11 i jedan sa 13), sa slobodnom strofom (5–7 stihova) i slobodnom ritmom:

	Br. slog.	Br. akc.
(1) Ja vidoh Troju, i vidoh	sve. 9	4
(2) More, i obale gde lotos	zre, 10	4
(3) i vratih se, bled, i sam.	7	3
(4) Na Itaki i ja bih da	ubijam, 11	3
(5) al kad se ne sme,	5	2
(6) bar da zapevam	5	2
(7) malo nove pesme	6	3

Od sedam stihova dva (2. i 4) nisu uobičajeni u tradiciji (ali su mogući kao varijante jamba), dok su ostali obični u različitim metrima: katalektički oblik *simetričnog* → **deseterca** (1), *trohejski* → **sedmerac** sa muškom klauzulom (3), *trohejski* i *jampski* → **peterac** (5. i 6) i *trohejski* → **šesterac** (7). U celini uzdev, oni čine polovinu pesme, ali su gotovo neprepoznatljivi, izuzev u poslednjoj strofi, u kojoj dva uzastopna *trohejska* → **dvanaesterca** između dva netradicionalna trinaesterca jasno podsećaju na tradiciju. U takvoj mešavini metara i »nepravilnih« stihova ne nalazimo njihovu opštu samerljivost na silabičko-tonskoj ili tonskoj osnovi. Ipak regulisani raspored akcenata u polovini stihova doprinosi njihovoj ritmičnosti. Ako je versifikacija tehnika organizovanja stiha (i ritma), onda i u *s. s.* jampski odnosno *trohejski* raspored akcenata pojedinih stihova predstavlja tehnički faktor koji ih čini ritmičnijim. Pojedine srpskohrvatske stihove često prepoznajemo po karakterističnom ritmu čak i kad su usamljeni (van nizova), naročito one u kojima smo navikli da osećamo mesto granica reči i određene sisteme akcenatskih celina. U »Prologu« se samo 2–3 puta uzastopno javljaju po dva stiha istog metra. Izotonični stihovi se nalaze uzastopno nekolicina puta (po dva troiktusna ili četvoroiktusna, a u prvoj strofi i dva dvoiktusna stiha). Silabičko-tonske i tonske samerljivosti su, dakle, samo fragmentarne. U »Prologu«, međutim, postoje i drugi faktori samerljivosti. Iako slobodna, rima je gotovo dosledno sprovedena. U strofičnoj organizaciji stihova ona još više dolazi do izražaja kao činilac koji podvlači samerljivost stihova. Osim toga, bezmalo svi stihovi čine rečenice, i to najčešće nezavisnog tipa. Retka su sečenja sintaksičkih jedinica. Reč je, dakle, o rimovanom sintaksičkom tipu *s. s.*, u kome ritmičku ulogu imaju u fragmentima silabičko-tonske i tonske samerljivosti. Očigledno je da *s. s.* Crnjanskog nije slobodan u uprošćenom poimanju pojma, nije oslobođen od svake tehnike organizova-

nja ritma. Poznato je da je pesnik zahtevao »zakone« i za *s. s.* On je čak nalazio i ekvivalenat metru. U vezi s tim razumljiva je Kolridžova misao da je metar pravi oblik poezije, kao i suprotstavljanje T. S. Eliota onima koji *s. s.* dočekuju kao oslobođenje od forme. Na primedbu da je *s. s.* antinomičan pojam može se odgovoriti da je taj stih zaista slobodan u odnosu na tradicionalni stih. — Postoje i drugi tipovi *s. s.* U jednome od njih nalazimo asintaksičko sečenje teksta, te se kao faktori ritma nameću intonacione jedinice. Nalazimo ga već na početku 20. veka (1902. g.) u astrofičnoj i nerimovanoj pesmi M. Čurčina »Na lidu« (25 stihova u rasponu od 2 do 10 slogova). Evo prvih sedam stihova:

Na morskome pesku,  
pred belim i tamnozelenim  
valima morskim,  
isprasio se pesnik.  
Zamućen i zamišljen pogled  
bludi  
sa kraja na kraj.

Grafičko sečenje ne podudara se sa sintaksičkim raščlanjavanjem. Tesno povezani sintaksički delovi razdvajaju se u zasebne stihove iz kojih se ponekad izdvajaju čak i pojedine reči (»bludi«) ili akcenatske celine (npr. pri kraju pesme). Polovina stihova nema tradicije, a oni koji je imaju rasuti su i gotovo neprepoznatljivi. Kao faktori ritma nameću se intonacione jedinice, koje postaju samerljive i s → **antikadencama** na kraju stihova protiču usmerene → **kadenci** kao završnom sintaksičko-intonacionom signalu. Analognu strukturu nalazimo i u ostalim delovima pesme, osim u središnjem, gde svaki od šest stihova čini sintaksičko-intonacionu jedinicu u obliku kraće rečenice. Ipak svih šest stihova — rečenica slivaju se u složenu rečenicu sa kadencom na kraju. Uz sve to, stihovi pesme sadrže približan broj akcenatskih celina (1–3). Izotonizam se javlja fragmentarno, kao u navedenom odlomku, u kome četiri prva stiha sadrže po dve akcenatske celine. Dalje se uzastopno javljaju samo dva puta stihovi sa po tri akcenta, a na jednom mestu alterniraju jednoakcenatski stihovi sa dvoakcenatskim. Razume se, to su takođe ritmički faktori, ali dominira asintaksičko sečenje stiha sa intonacionim jedinicama. — Javljaju se i tipovi *s. s.* gotovo bez tradicionalnih stihova, npr. u pesmi R. Petrovića »Preinačenja«, koju je Crnjanski najviše cenio, verovatno i zbog toga što u njoj ima specifičnog novog rimovanja i »geometrijskih oblika«, koje je pesnik »Prologu« (isključujući

»banalne četvorougaoņike«) tražio od *s. s.* Evo prve strofe iz poduđih »Preinačenja« (sa stihovima od tri sloga do dvadesetak slogova), sa slobodnom strofom (ugl. od četiri do šest stihova) i slobodnim oblicima rimovanja:

	Slog.	Akc.
Tako opori mornar		
pada u more	12	5
Strmoglav,	3	1
Otčepljujućeg naglo		
primio ga život,	14	4
A nagrižace ga do zore	9	2
Tajanstva, i sva ta		
ljubav zamiriše na jod.	14	5

Nema nijednog stiha sa tradicionalnom strukturom. Izostaju silabičko-tonske i tonske samerljivosti (ove druge se javljaju u nekim drugim delovima pesme). Osetljivo je asintaksičko sećenje na kraju prvog i četvrtog stiha, tako da samo treći stih čini zaokruženu nezavisnu rečenicu. Samerljivost stihova u osnovi nastaje na sintagmatskom segmentiranju unutar stiha: prvi i treći stih su dvodelni; drugi i četvrti — jednodelni; peti je zbog opkoraćenja — trodelan. Rima povezuje stihove sa različitim brojem segmenata: prvi dvodelni sa četvrtim jednodelnim i treći dvodelni sa petim trodelnim stihom, doprinoseći njihovoj samerljivosti. Nije bez značaja prozodijsko korespondiranje završetka prvog »polustihaa« (*mornār*) sa drugim stihom (*strmoglav*), kao i ponavljanje glasa *r* u prvom i drugom stihu. Niz leksema iz prve strofe ponavlja se ili varira u trećoj strofi — katrenu sa ukrštenom i leksički istovetnom rimom kao u prvoj strofi. U njemu je segmentiranje u tri stiha trodelno, a samo u prvom stihu dvodelno:

Stari mornar / strmoglavljuje se u more —  
 Čep majke, / s glavom naniže / kao u život,  
 Otčepljena boca / krvavo vino / toči u zore  
 Tajanstva, / i rasputanost, gle, / miriše na  
 jod.

Bezmalu u svakom segmentu nalazimo po dve akcenatske celine. Takve ritmičke samerljivosti, koje rima podvlači, dominiraju i u ostalim strofama. — Oblici *s. s.* su raznovrsni. U pokušaju njihove tipologije jedni istraživači u prvom redu tragaju za opštom formulom, drugi za pojedinačnim oblicima. Istaknuto mesto u radu na otkrivanju prirode *s. s.* i njegovoj tipologiji pripada Z. Černiju i A. Žovtisu. Ovaj drugi je prema pojmu obavezna, »provodna mera ponavljanja« (»квотная мера повтора«), na osnovu koje su u vezanom

stihu samerljivi svi stihovi jedne pesme, uveo pojam »smena mēra ponavljanja« (»смена мер повтора«) koja se ostvaruje u *s. s.* — Kao prvi pesnik *s. s.* navodi se V. Vitman, čije je dve pesme na francuski preveo Ž. Laforg. Prve pesme u *s. s.* objavila je Marie Krynska 1882. Izraz *vers libre* lansirao je G. Kan, koga smatraju i animatorom verlibrističkog pokreta (od 1886. g.) i koji je, nakon niza pesama u *s. s.* (1886), prvi objavio knjigu pesama u *s. s.* (*Les palais nomades*, 1887). Podstrek za pojavu *s. s.* istraživači nalaze u biblijskom versetu; u ital. → **madrigalu**; u fr. poeziji neposredno u *vers libéré*, a posredno u *vers libres classiques (irréguliers)* od 1664, odnosno 1668, i pre, u Kornejevim operskim versetima (1650), nešto ranije u madrigalima (1634) i u prevodu Ezopovih basni (1542); u pesmama u prozi i u ritmičkoj prozi; u nemačkim »slobodnim ritmovima« 18. veka. U ostalim evropskim sredinama *s. s.* se javlja uglavnom u prvim decenijama 20. veka. Sporo se razvija u ruskoj poeziji. Iako mu prve obrascе nalaze sredinom 19. veka, u 20. veku je redak (Blok, Kuzmin, Hlebnikov, a sporan je kod Majakovskog), tako da je vladalo uverenje kako nije svojstven ruskoj poeziji. Od 1955. g. oživljava (V. Solouhin, E. Vinokurov i dr.). Među ruskim stiholozima postoje znatna neslaganja i nedoumice u opisu i tipologiji toga stiha. — U srpskoj i hrvatskoj poeziji *s. s.* se rađa u drugoj polovini 19. veka, a jasnije se ispoljava kod manje poznatih pesnika u prvoj deceniji 20. veka. Početkom druge decenije probija se posredstvom D. Mitrinovića i njegovih nemačkih uzora kod jedne generacije bosansko-hercegovačkih pesnika, među njima i kod I. Andrića. Posle prvog svetskog rata postaje običan stih i kod najpoznatijih pesnika (Crnjanski, Krleža, A. B. Šimić, R. Petrović). Od početka 20. veka *s. s.* se postavlja i kao program. M. Čurčin pedira za taj stih u pesmi »Pustite me kako ja hoću«. M. Vidaković populariše *s. s.* 1913. tumačeći futurizam Marinetića i francuske verlibrističke prethodnike futurizma. Posle prvog svetskog rata javljaju se i manifesti o *s. s.* (npr. Crnjanski). U drugoj polovini ovog veka *s. s.* dominira i u srpskoj i u hrvatskoj poeziji. Što se tiče istraživanja njegove prirode, ono je još uvek u početnoj fazi, u kojoj se javljaju nesporazumi i sporovi.

Lit.: M. Црњански, »За слободни стих«, *Мисао* 4/1922, 49/56, 282—87; A. B. Šimić, »Техника песме«, *Савременик*, 1923, br. 3, 161—63; G. Duhamel et Ch. Vildrac, *Notes sur la technique poétique*, 1910; Ю. Тынянов, *Проблема стихотворного языка*, 1924, i 1960<sup>2</sup>; H. Morier, *Le rythme du*

vers libre symboliste, I—III, 1943—44. i 1977<sup>2</sup> (Nouvelle édition revue, corrigée et augmentée); G. Hough, »Free Verse«, *Proceedings of the British Academy*, 1957, 157—77; B. Hrushovski, »On Free Rhythmus in Modern Poetry« (u: *Style in Language*, ed. by Th. A. Sebeok, 1960, 173—190); Z. Czerny, »Le vers libre français et son art structural« (u zb.: *Poetics, Poetyka, Поэтика*), 1961, 249—279; A. П. Квятковский, »Русский свободный стих«, *Вопросы литературы*, 1963, No. 12, 60—76; J. Slammig, *Disciplina mašte*, 1965, str. 95—96 i 110—119; J. Erskine, *The Kinds of Poetry and other Essays*, 1966; A. Л. Жовтис, »Границы свободного стиха«, *Вопросы литературы*, 1966, No. 5, 105—122; M. Parent (red.), *Le vers français au 20e siècle*, 1967; Z. Ružič, »Organizacija ritma u poeziji Vaska Popca«, *Godišnjak Filozofskog fakulteta u Novom Sadu*, knj. X, 1967, 335—349; G. S. Frazer, *Metre, Rhyme and Free Verse*, *The Critical Idiom*, 1970; Ю. М. Лотман, *Структура художественного текста*, 1970; A. Л. Жовтис, »О критериях типологической характеристики свободного стиха«, *Вопросы языкознания*, 1970, No. 2, 63—77 (sa lit.); A. Петров, *Поэзия Црњанског и српско песништво*, 1971, str. 105—6, 159—60, 175—77; Grupa autora: »От чего не свободен свободный стих?« *Вопросы литературы*, 1972, No. 2, 124—160; В. С. Баевский и др., »К истории русского свободного стиха«, *Русская литература*, 1975, No. 3, 89—102; P. Pavličić, »Slobodni i vezani stih u hrvatskoj poeziji«, *Teka*, 1975, 403—417; S. Petrović, »Stih A. B. Šimica i pitanje o komparativnoj tipologiji slobodnog stiha«, *Croatia*, 1976, sv. 7—8, 303—320; P. Palavestra, *Dogma i utopija Dimitrija Mirinovića*, 1972, 237—42; I. Slammig, »Hrvatski stih 20. stoljeća« (u knj.: *Hrvatska književnost u evropskom kontekstu*, ur. A. Flaker, 1978, 689—695 (i u: I. Slammig, *Hrvatska versifikacija*, 1981); R. Konstantinović, *Biće i jezik. U iskustvu pesnika srpske kulture dvadesetog veka*, 1983; knj. 1, str. 77, 111—12, 457—69; knj. 3, str. 231—32; knj. 5, str. 484—94; S. Petrović, »Slobodni stih« (u zb.: *Uvod u književnost*, ur. Z. Škreb, A. Stamač, 1983<sup>3</sup>, 413—416); O. Овчаренко, *Русский свободный стих*, 1984; → **Slobodni ritmovi**. Z.R.

**SLOJEVITOST** — Fenomenološki estetičar R. Ingarden uveo je u svome delu *Das literarische Kunstwerk* → **teoriju slojeva** književnog umetničkog dela. Književno delo saznajemo u *vremenskim fazama*: dok ne pročitamo roman, ili pripovetku, ili pesmu, ili dok ne vidimo svršetak drame na pozornici, mi ne možemo donositi nikakav definitivan sud o delu. To postepeno, vremensko saznavanje književnog dela čini da ga mi saznajemo u dve dimenzije: *vertikalnoj* (vremenskoj) i *horizontalnoj* (po slojevima). Sloj *glasova* (zvučanja), sloj *reči* i *rečenica*, sloj *prikazanih predmeta*, i sloj *aspekata* iz kojih se ti predmeti prikazuju menjaju se i dopunjuju iz trenutka u trenutak.

Na taj način dobijamo složenu → **strukturu** slojeva književnog dela sa faznom prirodom toga dela. Ti spojevi vrše se najpre u dvojnomoj sloju jezika (zvučanje i značenje) i u dvojnomoj sloju prikazanih predmeta (predmet i vid ili aspekt iz koga je prikazan), a zatim se međusobno prepliću kako u svakoj fazi dela ponaosob, tako i u višefaznoj celini dela. Na taj način dobija se jedna *dinamička struktura*, koja je stalno živa i pokretna i koja se u svakom trenutku oblikuje u novu strukturu, sa novim projekcijama značenja (→ **teorija slojeva**).

Lit.: R. Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, 1931; N. Hartman, *Estetika*, 1968 (prev.); Z. Konstantinović, *Phänomenologie und Literaturwissenschaft*, 1973. D.Ž.

**SLOVENSKA ANTITEZA** — Posebna vrsta → **poređenja**, *omiljena* u slovenskom usmenom pesništvu, a poznata i drugim narodima. Tročlanog je sastava, po shemi: A — nije A — nego B. U njoj se u obliku pitanja ili neposredne konstatacije nabraja nekoliko predmeta ili pojava od kojih svaka ima nešto slično s predmetom koji se poredi; zatim se svi ti predmeti i pojave ponovo nabrajaju istim redom, ali u obliku negativnog odgovora, da bi se na kraju izričito iskazala pojava koja se poredi. *S. a.* stoji uvek na početku pesama. Primer: »Šta se b'jelo u gori zelenoj? / Al' je snijeg, al' su labudovi? / Da je snijeg, već bi okopnio, / labudovi već bi poljetjeli; / nit' je snijeg, nit' su labudovi, / nego šator age Hasan-age.« (»Hasanaginica«), ili: »Dva su bora naporedo rasla, / među njima tankovrha jela; / to ne bila dva bora zelena, / ni među njima tankovrha jela, / već to bila dva brata rođena: / jedno Pavle, a drugo Radule, / među njima sestra Jelica.« (»Bog nikom dužan ne ostaje«). U srphrv. usmenom pesništvu razvila se *s. a.* najkasnije sredinom 17. v., otkad postoji primer iz jedne → **bugaršnice**. Tokom narednog stoleća nije više retka, već obična pojava. Ovu posebnu vrstu poređenja prvi je uočio Jakob Grim prikazujući 1823. Karadžićevu zbirku i navodeći početke pesama »Hasanaginica« i »Perović Bačičke«. U novogrčkoj usmenoj epici našao ju je N. Gnjedić 1825. Kao jedan od najranijih prevodilaca »Hasanaginice«, Gete se *s. a.* služio i u izvornim delima; pod uticajem njegovog prepjeva to isto su činili i drugi nemački pisci.

Lit.: A. H. Веселовский, *Историческая поэтика*, 1940; V. Đurić, *Antologija narodnih epskih pesama*, I, 1958; J. Milović, »Odjeci srpskohrvatske narodne poezije u njemačkoj književnosti«, *Prilozi*

za književnost, jezik, istoriju i folklor, 1958; П. Т. Богатырев, «Некоторые задачи сравнительного изучения эпоса славянских народов», *Исследования по славянскому литературоведению и фольклористике*, 1960; B. Glavičić, »Jedna vrsta tzv. slavenske antiteze u Homera«, *Prilozi za književnost, jezik, istoriju i folklor*, 1961; I. Jovanović, »O slovenskoj antitezi u srpskom narodnim pesmama«, *Godišnjak Filozofskog fakulteta u Novom Sadu*, 1968, XI/1; M. B. Pavlović, »Još o 'slovenskoj antitezi' kod Viktora Igoa i uopšte«, *Filološki pregled*, 1969, VII, 1–4; M. Maticki, »Poetika epskog narodnog pesništva, Slovenska antiteza«, *Književna istorija*, 1970, 9; S. Koljević, *Ka poetici narodnog pesništva*, 1982. V.N.

**SLOVO** (prema gr. λόγος — reč, govor) — Retorski žanr vizantijske i srednjovekovne slovenske književnosti. — 1. Govor ili propoved na određenu temu iz *Biblije*, crkvenog predanja ili crkvenog kalendara. Pretežno bogoslovske i moralističke sadržine, slova svetih otaca skupljana su u raznovrsne → **zbornike** sa ustaljenom ili promenljivom strukturom, kao retorski opus jednoga crkvenoga oca (»Slova svetog Grigorija Bogoslova«) ili kao antologija iz dela većeg broja otaca (→ **panagirik**). — 2. Naziv pojedinog poglavlja ili odeljka u traktatu učene ili moralističke sadržine. D.B.

### SLOŽENA RIMA → Rima

**SLUŽABNIK** (stsl. *службѣнникъ* prema gr. λειτουργία) — Jedna od glavnih liturgijskih knjiga pravoslavne crkve, koja sadrži → **liturgije** i druge tekstove svakodnevnog svešteničkog rituala. D.B.

**SLUŽBA** (sinonim u gr. ἀκολουθία — posledovanje) — U srednjem veku naziv književno-liturgijske celine koja predstavlja složeni pesnički žanr, u kome se nalazi veći broj liturgijskih pesama, molitava i obrednih struktura u strogo utvrđenom poretku (→ **tipik**). U vizantijskoj s. je zastupljen bezmalo sav repertoar žanrova liturgijskog pesništva. Prema svojoj liturgijskoj funkciji s. može pripadati dnevnom, godišnjem ili pashalnom ciklusu, a može biti i prigodna. Tako se u → **časlovcu** nalaze sledeće dnevne službe: polunoćnica, jutrenja, prvi, treći i šesti čas, obednica, večernja, deveti čas, pavecernica. U → **služabniku** su tri → **liturgije**. U → **trebniku** su »trebe« ili činovi svetih tajni. Sve ove obredne strukture popunjavaju se tekstovima iz → **mineja**, → **oktoiha** ili → **trioda**, i tako popunjene za jedan dan, odn. praznik, predstavljaju službu tog dana ili praznika u

doslovnom smislu reči (npr. »Služba sv. kralju Milutinu« od Danila Šeckog ili druge službe Srbijaka).

Lit.: D. Bogdanović, *Vizantijski književni kanon u srpskim službama srednjeg veka*, O Srbijaku, 1970, 95–125. D.B.

### SMEŠNO → Komično

**SOCIJALISTIČKI REALIZAM** — Normativna književna doktrina i stilaska formacija koja se konstituirala u 30-tim god. ovoga vijeka, prvenstveno u sovjetskoj književnosti, a poslije II svjetskog rata njene su se norme priznavale i u književnostima drugih socijalističkih zemalja. Kao doktrina bila je utjecajna i na »književnoj ljevici« u svijetu. prije svega u zemljama s utjecajnim komunističkim radničkim pokretom (*Aragon, Pour un réalisme socialiste — Za socijalistički realizam*, 1935). Termin je u sovjetskoj književnosti prihvaćen između 1932. i 1934. u vrijeme stvaranja jedinstvenog normativnog književnog modela, pripisivan je Staljinu i njegovim razgovorima s Gorkim, a normativnost s. r. za sovjetsku književnost ozakonjena je na I Kongresu Saveza sovjetskih pisaca 1934. (Ždanovljevičev govor, referati Gorkoga, Radeka, Buharina i dr.), kada je klauzula o obaveznosti s. r. ušla i u statut Saveza. Naknadno je doktrina dobila i svoje filozofsko opravdanje (radovi Lukača, Lifšica, T. Pavlova i dr.). Prije uvođenja ovoga termina postojeće tendencije u književnoj kritici izražavane su zahtjevom za »monumentalnim« ili »sintetičkim« realizmom, a pokušaji izgrađivanja normativne doktrine razvijali su se pod parolom »dijalektičko-materijalističke metode u književnosti« (→ **RAPP**). U Jugoslaviji je, zbog cenzure, sve do 1945. primjenjivan termin »novi realizam« (Đ. Jovanović, *Književnost i novi realizam*, 1936; Žihrel, *O realizmu u literaturi*, 1941. i dr.), ali je ovom terminu suprotstavljan i pojam »dijalektičkog realizma«, koji bi odgovarao tradicijama i položaju književnosti u kapitalističkim zemljama Zapada (Ristić, *Predgovor za nekoliko nenapisanih romana*, 1935). Termin nije upotrebljavao ni najznačajniji predstavnik književne ljevice u Jugoslaviji — Krleža. — God. 1934. s. r. definiran je kao »osnovna metoda sovjetske umjetničke književnosti i književne kritike«, koja »traži od umjetnika da istinito, historijski-konkretno prikazuje zbilju u njezinu revolucionarnom razvitku. Kod toga se istinitost i historijska konkretnost umjetničkoga prikazivanja zbilje mora spajati sa zadaćom idejne preobrazbe i odgoja trudbe-

nika u duhu socijalizma» (*Statut Saveza sovjetskih pisaca*). Doktrina metoda *s. r.* (*književni metod*) u biti znači zahtjev za odgojnom, socijalno-pedagoškom društvenom funkcijom književnosti i umjetnosti. Ovaj temeljni zahtjev povlači za sobom i normu pristupačnosti književnog i umjetničkog djela širokom krugu čitalaca, pa prema tome i oslanjanje na tradicionalne stilske oblike (odatle stalna borba teoretičara *s. r.* protiv »formalizma«), a to je u Rusiji značilo prihvaćanje realističkih stilskih tradicija. Isticanje socijalno-pedagoške funkcije vodilo je i prema zahtjevima za stvaranjem likova dostojnih oponašanja (odatle česte diskusije o »pozitivnom« i »negativnom junaku«) i reprezentativnih za određene društveno-političke pojave (odatle shvaćanje → **tipičnog** kao društveno-političke kategorije) i za povijesnim *optimizmom književnoga djela* (odatle teorija o »romantizmu« kao svojstvu *s. r.* kao metode). Doktrina *s. r.*, proglašavajući načelo stilske tolerancije, svojom je prvotnom normativnošću i stalnom borbom protiv → **modernizma** i tekovina sovjetske avangarde (→ **avangarda**, → **LEF**), izuzev kada su odgovarale osnovnim koncepcijama odgojne književnosti (Staljinova kanonizacija Majakovskog, 1935), znatno utjecala na stvaranje jedinstvene stilske formacije. — Kao → **stilska formacija** *s. r.* ima svoje priznate pretče, prije svega u djelima Gorkoga (posebno: *Mati*, 1906), a pojavljuje se u paradigmatском obliku u Fadejevljevu romanu *Poraz*, 1927, da bi se u 30-tim do 50-tih god. razvila u svim sovjetskim književnostima i pojavila se u podudarnim oblicima i izvan granica SSSR. Priznajući obaveznost realističke tradicije i normativnost, ona je integrirala različite nacionalne književnosti, premda su teoretičari *s. r.* isticali kako književnost i umjetnost treba da budu »nacionalne po formi, a socijalističke po sadržaju«. Od → **realizma** preuzima *s. r.* kao temeljni oblik → **roman** sa socijalno-psihološkim motivacijama postupaka karaktera (ali te motivacije često shematizira), napose razvijajući tip tzv. »proizvodnog romana« s tematikom industrijalizacije i kolektivizacije (Gladkov, *Cement*, 1925; Šolohov, *Uzorana ledina*, 1932–1960. i dr.), zatim narativnu poeziju (Njekrasovljeva tradicija) i socijalno-pedagošku ali također na realističkoj stilskoj tradiciji (Ostrovski) utemeljenu dramu. Realističke porijeklom strukture, gubeći svoju društveno-analitičku funkciju, modificiraju se u *s. r.* u skladu s izrazitom hijerarhizacijom ne samo moralnih i etičkih, nego i socijalnih i političkih

vrijednosti pojedinih likova i njihovih postupaka, što je vodilo prema često shematizaciji djela, a načelo povijesnoga optimizma i prema izrazito apologetskom odnosu prema sovjetskoj društvenoj zbilji (tzv. лакировка действительности — lakiranje zbilje). Normativnost modela *s. r.* slabi u sovjetskoj književnosti za vrijeme rata 1941–1945, ali se zatim ponovo na njoj insistira (Odluka CK SKP (b) o časopisima *Zvezda* i *Lenjingrad*, 1946), pa tada doživljuje svoj vrhunac, da bi od 1953. prema našim danima doktrina gubila normativni karakter, a pojam doživljavao različite nove interpretacije, od pokušaja sužavanja njegova na vodeći književni pravac sovjetske književnosti do njegova širenja i poistovećivanja sa socijalističkom književnošću uopće ili primjene kao znaka za osnovnu idejno-političku orijentaciju sovjetske književnosti. Izvan SSSR-a do napuštanja *s. r.* kao doktrine došlo je najprije u Jugoslaviji (Šegedinov referat na zagrebačkom Kongresu književnika, 1949, Krležin referat na Kongresu pisaca Jugoslavije u Ljubljani 1952. god.).

Lit.: *Первый всесоюзный съезд советских писателей*, Стенографический отчет, 1934; L. Aragon, *Pour un réalisme socialiste*, 1936; A. Fadejev, *Собрание сочинений*, IV, 1960; M. Ristić, *Predgovor za nekoliko nenapisanih romana i dnevnik tog predgovora* (1935), 1953; M. Gorki, *O literaturi*, 1949; L. Timofejev, *Teorija književnosti*, 1949; *Hrvatska književna kritika* X, 1960; *Vreme i savest*, 1960; *Suvremeni ruski pisci* III, 1962; *Разлеги в книжественности*, 1963; *Актуальные проблемы социалистического реализма*, 1969; S. Lukić, *Savremena jugoslavenska literatura*, 1945–1965, 1968; A. Овчаренко, *Социалистический реализм и современный лит. процесс*, 1968; Д. Ф. Марков, *Генезис соц. реализма*, 1970; *Проблемы художественной формы соц. реализма* (зборник), 1–II, 1971; S. Lasić, *Sukob na književnoj ljevici* (1928–1952), 1970; Д. Ф. Марков, *Проблемы теории социалистического реализма*, 1978; А. Дремов, *'Партийность' литературы и современность*, 1980. A.F.

**SOCIJALNA KNJIŽEVNOST** — Po svom društvenom poreklu i suštini sva je književnost socijalna. U užem, književno-teorijskom i istorijskom, značenju pojma *s. k.* je literarna pojava u svetskoj književnosti od početka 20. v. do drugog svetskog rata, a kod nas u periodu između dva rata. Tada su stvarana dela sa aktuelnom društvenom tematikom i socijalno angažovanim stavom pisca. Početkom 20. v. dolazi do izraza naglašena socijalna nota u delima mnogih pisaca kao što su Džek London, Maksim Gorki, Erich Kestner,



Hajnrh Man, Johannes R. Beher, Ernst Toler, Bertold Brecht i drugi. Niz dela naše i ranije književnosti sadrže značajnu socijalnu komponentu, najizrazitija su: Jakšičevićeve pesme »Ratar« i »Švalja«, Zmajeva satirična poezija, Kranjčevićeva pesma »Gospodskom Kastoru«, Fličevi stihovi »Maskenbal na Rudniku«, Šantićeva pesma »O klasje moje« i druge, Domanovićeve satirične priče i, posebno, posle prvog svetskog rata, pesme Dušana Vasiljeva »Čovek peva posle rata« i »Plač matere čovekove«. Socijalni elementi u navedenim delima, i mnogim sličnim, proizilaze iz kritike, bunta i revolta na životne okolnosti u vremenu u kome su ta dela stvarana. U navedenim primerima iz svetske i jugoslovenske književnosti pisci nisu propovedali neki novi društveni sistem sa realnim ili mogućim osnovama. Tek u novije doba, u 20. veku, javljaju se književna dela u kojima su prikazani socijalni problemi sa revolucionarnim ciljem, sa idejnih pozicija koje nagoveštavaju nužnu promenu društvenog sistema kao osnove za rešenje mnogih socijalnih pitanja i za poboljšanje čovekovih životnih prilika. — U našem podncblju, svesno isticanje nužnosti promene ljudskih odnosa ispoljilo se najvidnije početkom treće decenije ovoga veka u delima Augusta Cesareca i Miroslava Krleža. Oni su iznosili i kritikovali pojave koje sputavaju i razaraju čovekovu ličnost u buržoaskom društvu. Kritika se radala iz ljubavi prema čoveku i iz žudnje za dostojnijim življenjem. Oni su svoje želje pretvarali u poruke za rušenje staroga i vizije stvaranja novoga društva. Oni su predstavnici i nosioci jednog vida razvoja jugoslovenske književnosti između 1920. i 1930, kome su socijalni elementi davali bitno obeležje. Osim njih, pisci iz dva književna pokreta — ekspresionisti (modernisti) i, naročito, nadrealisti u delima i manifestima naglašavali su društvenu uslovljenost i revolucionarni značaj svojih negiranja utvrđenih normi i konvencija građanskoga društva i svoje neprihvatanje »svakodnevnne logike i istorijskog predstavljanja sveta«. Socijalna strana njihovih dela ne sadrži kvalitete koji bi kompleksnije odražavali tokove savremenosti i uticali na društveni preobražaj. Nisu se bliže određivali prema konkretnim životnim pojavama, a zadržavali su se na duhovnom stanju čoveka, ne zahvatajući uslove iz kojih je ono proizašlo niti ukazujući na neposredne posledice koje ono sobom donosi. U stvari, uočavali su pitanja koje im je postavljalo njihovo doba, ali nisu nalazili odgovore koji bi pomogli da se čovek u aktuelnim životnim

problemima orijentiše i pokrene na akciju. Mimo ovih književnih pokreta bilo je pojedinačno, pa čak i grupa, u čijim je delima socijalni elemenat bio primaran, bilo da su stvaraoi izražavali svoje nezadovoljstvo životom ili da su se povodili za literarnom modom. Jedan pokušaj okupljanja mladih pisaca čija je poezija nosila u sebi društveni bunt i nezadovoljstvo bilo je stvaranje almanaha *Knjiga drugova* (Jovan Popović i dr). U policijskom progonu njenih urednika i saradnika i sudskom procesu tvorcima Almanaha (1929—1930) najbolje se otkrila snaga i značaj socijalnog aspekta stihova mladih autora. Posebnu grupu su činili pisci koji su u svojoj poeziji govorili o ljudskoj bedi iz koje nisu sagledali izlaza, već su rešenja tražili u bežanju iz života i samoubistvu. Neki su u nizu dela ostvarili visoke poetske vrednosti i izvršili značajan uticaj. Najizrazitiji nosilac takve poezije bio je Rade Drainac (Radojko Jovanović). O. Keršovani je rekao za društvenu stranu njegove poezije: »Po inspiraciji to je poezija lumpenproletarijata, poezija samoubice koji se razočarao u ovom 'materijalnom dobu', poezija elementa nesposobnog za borbu, još manje za nove socijalne konstrukcije.« — U kritici lumpenproleterskih elemenata poezije sa socijalnim motivima iskristalisan je i prvi određeniji stav o odlikama *s. k.*, koju su još nazivali »proleterska književnost«. Suprotno dešperatnosti, malodušnosti i samoubilačkom nihilizmu, *s. k.* treba da sadrži ornost za borbu i sposobnost za iniciranje i kreiranje novih društvenih odnosa — treba da bude angažovana. Na toj osnovnoj misli, koja je u svojoj suštini već bila sadržana u delima Cesareca i Krleža, i kod niza pisaca u svetskoj književnosti, u Jugoslaviji se počeo formirati pokret pisaca i kulturnih radnika koji su teoretski razradivali ove ideje, propagirali ih i nastojali da ih ostvare u svojim delima, kao što su ih uzimali kao merila pri oceni književnih dela. Časopis »Nova literatura« i izdavačko preduzeće *Nolit* braće Pavla i Ota Bihaljija predstavljaju začetak organizovanoga rada na približavanju i prenošenju u mas literarnih ostvarenja sa izrazitom socijalnom osnovom i revolucionarnim duhom, koja bi postala fond ljudskog znanja i bila podsticaj za društvene akcije i dela. Naša kultura je dobila niz prevedenih književnih dela u kojima se socijalnoj problematici prilazi sa strane angažovanosti na otklanjanju nepravdi koje su uslovljene društvenim poretkom. Aktivnost u prevodenju i izdavanju dela takvoga karaktera bila je posebno značajna kao prilog stvaranju

čitalačke publike, vaspitanju određenog književnog ukusa i razvijanju društvene svesti. Ona je pomogla da se izgrade napredni kritičarski kriterijumi, podstakla je domaće pisce da stvaraju u tom duhu i pružila im primere. Takav rad je bio složen, sa dalekosežnim ciljem. Prevedeni su E. Glezer, H. Man, E. Toler, L. Sinkler, B. Traven, Dž. London, M. Gorki, J. Beher i drugi. Na sličnim ili gotovo istovetnim principima i stremljenjima kao oko *Nolita* bili su okupljeni pisci u Zagrebu oko časopisa *Kritike, Književnika i Literature*, a u Ljubljani oko *Mladine* i kasnije *Književnosti*. I Sarajevo postaje jedan od književnih centara u kome je u to vreme izlazilo nekoliko naprednih časopisa. Stvaranje književne atmosfere u kojoj su socijalna pitanja dominirala kao inspiracije i teme pisaca doprinelo je da nova shvatanja o društvenoj ulozi književnosti ubrzo prihvatiti veliki broj stvaralaca, naročito mladih, iz svih jugoslovenskih krajeva. Svojom širinom i razmerama taj stav je prelazio granice literature i javljao se kao buđenje i intenziviranje sličnog interesovanja u drugim umetničkim oblastima -- u pozorišnoj umetnosti, u slikarstvu i u muzici. -- Godine 1930. održan je prvi kongres sovjetskih pisaca. Diskusija i zaključci kongresa teško su neposredno prodirali u Jugoslaviju zbog zabrana i loših veza. Međutim, preko štampe raznih zemalja, naročito preko nemačkih publikacija, moglo se obavestiti o glavnim idejama koje je Kongres prihvatio i koje su bile veliki podstrek i podrška naprednim piscima u svetu, pa i jugoslovenskim piscima. Životna i duhovna klima, koja je uslovljavala i u kojoj se razvijala umetnost, uticala je na raspoloženja i interesovanja umetnika za aktuelnu društvenu problematiku, doprinosila je da nađu svoje mesto na strani progressa i da njihov stav u delima zrači borbenošću. Stvaraocima koji su u svojoj poeziji i prozi ispoljavali nezadovoljstvo životom otvarane su perspektive. Napredni politički pokreti nastojali su da se kod pisaca podstakne kritički odnos prema društvenim pojavama. To je i put kojim su se umetnička dela, naročito književna, približila čoveku o čijim su ugroženim interesima govorila, a time su ona imala i svoj udeo u izgrađivanju stava ljudi prema savremenim problemima. Ljudi koji su u ovom smislu delovali nisu bili izolovani od idejnih kretanja u svetu. Oni su u umetnosti imali zajedničke ciljeve sa najnaprednijim radnicima na idejnom, političkom i društvenom polju, pa je zato začetak socijalnog pokreta u književnosti

i kulturi bio odjek i deo radničkog pokreta. Organizaciona strana pokreta *s. k.* u Jugoslaviji ogleda se u nastojanjima jedne grupe naprednih pisaca da se izbere za svoje glasilo kako bi putem lista ili časopisa efikasnije delovali na književna kretanja u celini. Posle *Nove literature* u Beogradu se javljaju časopis *Stožer*, listovi *NIN* i *Stvaranje*, časopisi *Naša stvarnost, Mlada kultura, Umetnost i kritika*. U Zagrebu izlaze časopisi i listovi *Socijalna misao, Kritika, Literatura, Umetnost, Izraz* i drugi. U Novom Sadu je izlazio *Naš život*, u Slavenskom brodu *Novi pogledi*, u Sarajevu *Pregled* i *Snaga*, u Ljubljani *Mladina, Književnost*. Tako se radala i razvijala misao koja se nije prekinula ni onda kada se njeni protagonisti, kao Križič, nisu složili sa stavovima koje su zastupali članovi pokreta *s. k.* Diskusije pisaca koji su nosili pokret *s. k.* i pisaca socijalne literature van pokreta, takozvanih »pečatovaca«, u suštini su doprinele raščišćavanju estetskih pogleda.

Lit.: Jovan Popović, »Razvojni put jednog pesnika«, *Naša stvarnost*, 1938, 15 -- 16, 181; Đorđe Jovanović, »Književnost i novi realizam«, *Protiv obmana*, 226; S. Ž. Marković, *Društveni i literarni aspekti pokreta socijalne književnosti*, 1964; S. Lasić, *Sukob na književnoj ljevici 1928 -- 1952*, 1970. S.Ž.M.

**SOCIJALNA PESMA** -- Socijalni elementi u poeziji javljaju se sa nastankom društvene nejednakosti, a izrazito socijalno obojene pesme nalaze se u svim vrstama lirске poezije nastale u klasnom društvu. Odnos bogatih i siromašnih, i posledice njihove nejednakosti, zavisnost čovekovog društvenog mesta od socijalnog porekla i ljudske mogućnosti da se suprotstavi socijalnim nepravdama, bili su inspiracija i predmet *s. p.* Socijalni odnosi su uslovljavali karakter svih ljudskih odnosa, delovali na ostvarivanje ljubavnih osećanja i životne sreće (što se izražavalo u nesrećnoj ili tragičnoj ljubavi, u neostvarenoj ženidbi i sl.), pa je socijalna nota prisutna oduvek gotovo u svakoj poeziji, ali se *s. p.* vrlo rano javlja i kao posebna lirska vrsta kojom se izražavala zla ljudska sudba pripadnika podređenih i ugnjetenih društvenih slojeva. Izrazito naglašeno socijalno raspoloženje ostalo je i do danas prisutno u mnogim lirskim vrstama, naročito u → **satiri**. U ranijoj *s. p.* raspoloženje je često izrazito pesimističko, a slike života su tamne; tako je *s. p.* pozivala na otpor i budila želju za izmenom socijalnih prilika. U novije doba, u kome se formirala klasna svest ugnjetenih, prvenstveno radničke klase, izrazitije su *s. p.* sa borbenim tonom, sa neposredno izraženom

verom da će vinovnici čovekove zle sudbine biti savladani i da će čovek moći živeti dostojnim i srećnijim životom. — Naša narodna poezija u svim svojim vrstama ima i socijalnih pesama, a mnogi veliki svetski i naši pesnici bili su inspirisani socijalnim problemima svoga vremena, bez obzira na to kome su društvenom sloju sami pripadali. Primera radi mogu se, među mnogima, navesti Šeli, H. Hajne, R. Tagore, V. Majakovski, B. Brecht, Đ. Jakšić, J. J. Zmaj, S. S. Kranjčević, A. Šantić, M. Krleža, D. Cesarić, J. Popović, R. Zogović, T. Seliškar, K. Racin, O. Davičo.

Lit.: → *Socijalna književnost*. S.Ž.M.

**SOCIOLOGIJA KNJIŽEVNOSTI** — Prve poticaje u novijoj povijesti bavljenja književnošću pružio je historizam kasnoga 18. st. (npr. u Herdera). Sociocentrično razmatranje produbljeno je stotinjak godina poslije, kada je povijest književnosti i likovnih umjetnosti dovedena u prisniju vezu s općom poviješću društva, s namjerom da se i razmjerno specifični estetski postupci protumače ili osvijetle na temelju procesa u društvenoj historiji (Brandes, Mering, Bar, Plehanov i dr.). Danas se s. k. shvaća različito, uglavnom dvojako: pozitivistički usmjerene sociologije, s težištem u (statističkom) ispitivanju društvenog položaja pisaca, distribucije književnih djela, sastava publike itd.; u drugom slučaju kao usmjerenje opće povijesti književnosti, na temelju spajanja dijakronijskih i sinkronijskih aspekata, napose s obzirom na uzajamno djelovanje svih faktora u komunikacijskom sustavu — autora, teksta, posrednika (i tehničkih medija), javnosti u liku publike. U tom drugom značenju (kojemu odgovaraju metodički projekti koji danas sve više privlače pažnju) s. k. zapravo je temeljni pristup suvremeno shvaćenoj povijesti književnosti. Pođe li se od uvjerenja da je književnoznanstvena, pa prema tome i književnosociološka, analiza prvenstveno usmjerena na književno djelo u njegovoj pojavnosti raznolikosti i njegovim mnogostrukim mogućnostima djelovanja, postat će jasniji i problem metodičke kategorizacije. Pored područja kojih je sociološka značajnost neosporna (sociologija medija i sociologija publike) mora se afirmirati i sociologija oblika i stilova. Zadatak joj je da istraži društvenopovijesnu relevantnost književnih umjetničkih sredstava, normi i konvencija te da na temelju tih spoznaja »immanentno« strukturnoj analizi pruži toliko neophodne povijesne elemente. Društvenopovijesni aspekt može produbiti razumijevanje poeto-

loških sistema i pokazati relativnu uvjetovanost tih sistema društvenim zbivanjima, te, naposljetku, osvijetliti najkrupniji proces u književnoj povijesti: preobrazbe u shvaćanju socijalne tvorevine nazvane »književnost«, promjene koje društvena dinamika unosi u ideološke postulate, u funkcije i oblike književnosti. Mjerilom za specifično književnosociološku problematiku morala bi postati očigledna relacija između obilježja književne proizvodnje i statusa društva. Taj se kriterij temelji na spoznaji da je književnost u cijelosti poseban oblik društvene prakse. Razumije se, međutim, da sa gledišta posebnosti književne prakse nisu sve vrste književnih djela u jednakoj mjeri karakteristične za osnovnu funkciju književnosti ili umjetnosti u određenoj društvenoj strukturi. Iako se samo iznimno može govoriti o nultoj sociološkoj vrijednosti neke književne kategorije, književnoj su sociologiji potrebne točnije distinkcije; potrebni su joj pojmovi sposobni da zamijene uvriježene formule, poput »odraza« ili »izraza društvenih zbivanja«. U svakom pojedinom slučaju valja provjeriti da li se određen — manje ili više zamjetljiv — društveno simptomatičan odnos zasniva na uzročnosti, uzajamnoj zavisnosti, paralelizmu, analogiji ili homologiji. Potrebno je temeljito revidirati običaj — koji, usput rečeno, uvelike umanjuje upotrebnu vrijednost bibliografskih pregleda — da se kategorija »sociologija književnosti« upotrebljava nekritički, odoka, kad god je riječ o društveno obilježenim motivima ili temama književnih djela. Radovi toga tipa, npr. rasprave o frekvenciji nekih socijalnokritičkih motiva, neke građe itd., ne moraju biti nužno sociološki, pogotovo ako idu utrim putovima akademske klasifikacije. Načetnu kritiku zahtijeva i raširena praksa književnih historičara uvjerenih da teže za sociološkim pristupom ili materijalističkim spoznajama kada književnost i društvene formacije počto-poto povezuju, eksplicirajući na taj način svoja uvjerenja više dobronamjerno nego logično. U takvu se postupku iskazi o društvu i iskazi o književnosti raspadaju u dva zapravo nepovezana »niza«, pa bi se svaki od njih bez nekih naročitih posljedica mogao promatrati posve odvojeno jedan od drugoga. Čak i tako značajno djelo kao što je *Socijalna povijest umjetnosti i književnosti* Arnolda Hauzera katkad ostavlja dojam da put razumijevanju kulturnih ostvarenja tek slučajno vodi i preko nekih okolnosti materijalne zbilje. Umjesto da govorimo o »skok« iz materijalne u duhovnu sferu, kako to čini Hauzer, istini smo bliži ako

neksus između književnih i društvenih oblika organizacije shvatimo kao rezultat djelovanja brojnih ali ne uvijek lako uočljivih transmisija. Uvjerenje da se »prave«, bitne značajke književnosti spoznavaju isključivo poniranjem u strukturu pojedinoga teksta dugo je vremena prisiljavalo teoriju književnosti da pribjegne dihotomijama koje se – usprkos terminološkim modifikacijama – mogu svesti na »estetsko-strukturnu« i »društveno-povijesnu« poziciju. Potreba da se ta podvojenost prevlada, da se dokaže kako je osebnost književne tradicije pojmljiva jedino u sklopu društvenoga totaliteta, pruža sociologiji književnosti široko polje rada. Nasljeđe se pozitivizma, u neopozitivističkom modelu, negativno ispoljava napose u tematskoj klasifikaciji književne sociologije. Ne moramo biti fanatiki promatranja u totalitetu da bismo se uvjerali kako je mehanička podjela na sociologiju autora, sociologiju medija (posrednika) i sociologiju publike kao stvorena da zamagli virtualne odnose između pojava. Stoga je stvaranje po posebnim rubrikama opravdano samo do izvjesne mjere, do stupnja koji ne dopušta da se heurističko načelo pretvori u mehanički primijenjenu doktrinu. Čemu, npr. inzistirati na posebice provedenoj sociološkoj analizi pisaca, tj. položaja autora u društvu, a da ih ne shvatimo u isti mah kao proizvođače posve određenih književnih tvorevina? Jednako je promašeno proučavati reakcije u publike prilikom recepcije nekoga djela, a ignorirati okolnost da je susret čitalaca s djelom rijetko kada spontan čin. Reagirajući na književno djelo, čitaoci, naime, često prihvaćaju nešto što je već koncipirano s obzirom na očekivanja publike (pa je posrijedi preparirana reakcija) ili s obzirom na zahtjeve izvanknjiženih instancija. Uostalom, i naziv »izvanknjiževni« problematičan je. Djelotvornost društvenih faktora, ili točnije: proizvodnih odnosa na određenim stupnjevima razvitka, i u književnoj je produkciji tako očita da se nameće pitanje koliko je uopće logike a koliko puke ideologije u podjeli na »vanjski« i na »imanentni« pristup. Društvena norma – etička, pravna ili koja druga – i nivo opće proizvodnje (tehnički npr.) mogu piscu sugerirati izbor određene forme. Povijest odnosa između pisca i društva pruža sociologiji književnosti vjerojatno najobilniju građu. Na različitim aktualizacijama strukture koja se naziva društvo može se očitovati dinamika prilika u kojima se književna djela potiču, stvaraju i šire. Društvo se može očitovati, primjerice, kao neposredna, materijalno i

ideološki presudna instancija u liku feudalnog vladara ili dvorskih krugova, pa zavisnost od gospodara ili merkantilne institucije određuju, često na jedva zamjetljiv način, granice onoga što je moguće, dopušteno, poželjno – čak i onda kad se autor, pošto je postigao relativnu samostalnost kao slobodan umjetnik, zanosi iluzijom kakvu je u teoriji formulirao F. Šlegel zastupajući mišljenje »da se pjesnikovoj volji ne smiju nametnuti nikakvi zakoni«. Načelna razlika između porijekla, odnosno klasne pripadnosti, i društvenoga stava potiče zanimanje za konkretan materijalni položaj pisca, za njegovu ekonomsku egzistenciju. Jedan je fr. nakladnik prije dvadesetak godina objavio niz monografija u kojima je život čuvenih autora prikazan s ekonomskoga gledišta, s obzirom na izvore prihoda, mogućnosti zarade itd. Kulturno-povijesna vrijednost takvih prikaza neosporna je, ali za s. k. oni postaju zaista relevantni tek ako nas uvjere da prikazani momenti imaju udjela u stvarnoj književnoj produkciji, ako pokažu put koji vodi iz privatne sfere u umjetničku. Pitanje *De quoi vivait Balzac?* npr. uistinu je bogato implikacijama ako se ne odnosi samo na poznate novčane afere piščeve nego u prvom redu na uvjete pod kojima je pisao, dakle na organizaciju stvaralaštva. Balzak, suvremenik mlađih romantičara, pisao je uvelike za književno tržište već kapitalistički organizirano, čime je – stvarajući tekstove nejednake umjetničke vrijednosti – anticipirao proizvodne oblike i načine (npr. serijsku produkciju strogo terminiranu) koji će nedugo zatim trajno zavladatai na području potrošne književne robe, naručene pripovjedne proze za novinski podlistak. U razdoblju tehničke revolucije u tisku za romanopisce se, bez obzira na njihovu značajnost, mijenja odnos između produkcije i reprodukcije; a ta mijena, koju su iskusili i najveći autori stoljeća, nije mogla ostati bez posljedica po stvaralačka načela, pripovjednu tehniku i poetološke predodžbe. Balzakov romantički kult ugođaja za koji se pisac rado zaklanjao, šireći dojam da stvaralaštvo izvire iz neponovljiva trenutka nadahnuća, uspoređen sa stvarnim procesom pisanja, srodan industrijskoj proizvodnji, doimlje se čudno anakronistički. Biljeg epohe nose, dijalektički, i ona reprezentativna djela koja se po svom umjetničkom smislu otimlju nivelaciji. Flober, čija je odbojnost prema suvremenom društvu obilježila i njegovu poetiku, zastupao je u epohi, sve više zaokupljenoj razvijanjem ekonomike prema načelu razmjenske vrijednosti robe, stav fanatičkoga

estetskog individualizma, ekskluzivan stav koji podsjeća na — majstorskom titulom potkrijepljen — ponos individualnog obrtnika rukotvorca. — Svijetu književnih oblika sociološka je analiza dosad prilazila većinom plaho. Usprkos vrlo značajnim pokušajima da se horizont sociologije proširi (u Benjaminu, Adorna, Auerbaha, pa i Lukača) glavni su tokovi ostali rezistentni prema svemu što remeti rutinu. Tako je sociologija zaokupljena uglavnom proizvođačem i čitaocem, donekle i posredničkim instancijama, a jedva mari za objekte književne komunikacije. Karakteristično je da u Eskarpiovu uvodu nema ni jednoga poglavlja o sociološkim implikacijama tekstova. Jedino se u proučavanju tzv. trivijalne književnosti od početka očitovale zanimanje za sociološku problematiku tekstu-re. Revidirajući svoja načela, s. k. morat će svoje klasične teme dopuniti, a zapravo i naknadno osmisliti i legitimirati, sustavnim proučavanjem specifično književnih kategorija. Na najvišoj razini općenitosti treba odrediti društvene determinante predodžbi o tome što se smatra poetičnim, književnim, estetskim itd. s obzirom na različita shvaćanja umjetnosti: kao kulta, igre, objavljenja, kritike, spoznaje, ispovijesti, zabave, luksuza; zatim determinante promjenljivih mjerila klasifikacije unutar književne (i dramaturške) prakse, tj. kriterija poetike tzv. rodova i vrsta u njihovim društveno-funkcionalnim i tehničkim preobrazbama; te naposljetku uvjetovanost motivičke distribucije i stilskih normi i pojedinih epoha. Razmatranje odnosa između društvenoga supstrata i književnih normi zahtijeva kompleksne zahvate i pogled na cjelinu. Što se u određenom slučaju može smatrati cjelinom, tj. književnom pojavom u društvenom kontekstu, pokazuje npr. — još nenapisana — povijest književnih tabua ili, točnije, povijest krivudanja tolerancije prema onome što se smatra ili se smatralo ružnim, sablažnjivim, opscenim, žigosanim — povijest slobodoumnosti i tolerancije ili pak zabrana pod promjenljivim društvenim okolnostima. Nemoguće je razmrsiti splet problema nastalih uslijed uspostavljanja ili povrede tabua a da se istodobno ne razmotre faktori uzajamno povezani: veća ili manja tolerantnost u vladajuće ideologije, stvarni interesi posrednika (distribucije), ali i poseban karakter književnih tekstova, posebice fikcionalnih, koji zbog svoga specifičnog modaliteta problematiku čine još složenijom. — Dijalektička s. k. mora umjeti društveni značaj tekstova dešifrirati pomoću strukturne analize. Ta analiza ne

smije slijepo primijeniti načelo sinkronoga pristupa — kao što ni igrač šaha ne smije zaboraviti da njegova igra sadrži neke dijakrone elemente: bez podataka npr. o tome da li se u toku igre kralj pomicao ili nije, o čemu zavisi mogućnost rohiranja, ne može se u načelu točno ocijeniti situacija. Treba imati na umu da književnost nije autonoman »niz« kulturnih vrednota, koji bi se mogao promatrati neovisno o općim proizvodnim odnosima, ali da nije ni neposredan odraz tih odnosa jer sadrži kako elemente predaje, koji se mogu na različite načine aktualizirati, tako i elemente negacije postojećega stanja. Složenost svih tih relacija očituje se na primjeru koji pokazuje kako i književnost koncipirana kao utopija ili protest plaća danak društvu bez kojega ne može postojati. Riječ je o dijalektici novih izražajnih tendencija, permanentnih »modernizama«, u umjetnosti od pojave građanskog individualizma. Neponovljiv, osebujan estetski izričaj koji je prekinuo sa stereotipnim vokabularom književne tradicije zastupao je u epohi prijelomnih zbivanja u društvu (i književnosti) dignitet emancipirane ličnosti. Ali duhovna je autonomija pojedinaca (stvarna ili fiktivna) u isti mah začela razvitak usporediv s funkcioniranjem ekonomskoga suparništva: umjetnički proizvod snabdjeven tako reći markom originalnosti našao se uskoro u objektivno antagonističkom odnosu prema drugim, istorodnim proizvodima. U dosljednoj reakciji književno se tržište vremenom priviklo na pojam estetske inovacije i preobrazilo novinu u procesu robne ponude u potencijalno djelotvorno sredstvo; djelotvornost se reklamom nudila — i danas se nudi — poput zakonom zaštićene robe. Otad se to shvaćanje uvriježilo u ponudi književnoga djela pod kapitalističkim uvjetima. Stoga je donekle naivno smatrati da je umjetnička novina uvijek izraz nove sposobnosti zapažanja i svježje senzibilitnosti. »Novo« je nerijetko tek produkt modne manipulacije, usmjerenoga, komercijalno iskoristivog procesa koji jedva ima šta zajedničko s prvotnom pobudom da se pruži otpor šabloni. Pred takvim se pojavama sociologija ne može odreći kritičkoga stava: inače će kategorizirati bez razlike, paušalno, i smatrati umjetničkim svjedočanstvom i ono što je samo sredstvo komercijalne stimulacije. Kritici također ne smije izmaći činjenica da je asimilaciona moć »robne estetike« danas tako prodorna da je baza izraza koji se opire manipulaciji postala zastrašujući uska. Estetika ružnoće odgovor je na tehniku povećanja potrošnje, tehniku koja

za svoje potrebe plijeni sve što je »lijepo«. Sociologija je nakladnika i druge institucije koje utječu na produkciju dosada promatrala pretežno s obzirom na njihovu funkciju svojstvenu naručiocu, posjedniku nakladnih prava itd. Podaci o visini honorara u pojedinih razdobljima i za pojedine autore, podaci dakle o odnosu između radnog učinka i nagrade, dragocjeni su za kulturnu i ekonomsku povijest. Njihova posebna spoznajna vrijednost i opet zavisi od toga što kazuju o specifičnom životu književnosti. Da nakladnici izrabljuju pisce, u tom je slučaju isuviše općenita tvrdnja. Bolje bi bilo zapitati ostavlja li zavisnost od nakladnika vidnih tragova u stvaralaštvu, u njegovoj kvaliteti i njegovim oblicima. Isto vrijedi za pravne norme koje tangiraju književnu komunikaciju. Primjer naveden u Eskarpia pokazuje kakve posljedice mogu imati »izvanknjiževne« okolnosti. Početkom devetnaestoga stoljeća am. su nakladnici pretiskivali tada pravno još nezaštićena djela eng. pisaca uštedujući tako plaćanje honorara; a kako se prema domaćim autorima nije moglo postupiti na isti način, reducirane su zbog honorara naklade domaćih djela. Am. su pisci stoga bili prisiljeni surađivati u časopisima prilagodavajući tekstove opsegu predviđenom u takvim publikacijama: am. *short story* (u Poa i njegovih suvremenika) razvila se upravo pod tim okolnostima. Mogli bismo to, parafrazirajući Ničea, nazvati rođenjem književnoga žanra iz duha ekonomike. Standardno zanimanje književne sociologije, zanimanje za publiku, u zadnje je vrijeme ponovno steklo punu aktualnost. Sociološkoj kategoriji publike posvećeni su posljednjih decenija brojni radovi, pretežno empirijske orijentacije. No napredak, ako to tako možemo nazvati, više je kvantitativan negoli kvalitativan: s metodološkoga stajališta svakako zabrinjava činjenica što – nekoć zaslužna – Šikingova rasprava *Soziologie der literarischen Geschmacksbildung* gotovo pedeset godina pošto je prvi put objavljena još uvijek uživa međunarodni ugled. U potrebu da se budi nepovjerenje prema rutini većine dosadašnjih radova uvjerit će nas vjerojatno R. Bart, koji je, baveći se fr. klasicističkom tragedijom, postavio pitanja podobna da izazovu plodan nemir. »O Rasinovoj publici (...) ima mnogo uzgrednih primedaba, nesumnjivo dragocjenih brojki (posebno u Pikara), ali nema nijedne nove sinteze, tako da suština pitanja ostaje nerazsvjetljena. Ko je išao na predstave? Rasinova kritika pominje Korneja (skrivenog u loži) i Gospođu De Sevinje. Ali ko još? Ko je predstavljao

dvor i građanstvo? I još više od socijalnog sastava publike, zanimalo bi nas da znamo kakvu je funkciju pozorište imalo u njenim očima: rasonoda? zaborav? poistovećivanje?« – Publika je, zaključujemo, određiva kao sociološka i ujedno književno-estetska kategorija: u književnom procesu čitalac je ekonomski a dijelom i selektivni faktor, ali on je i jedan od neznanih junaka književnosti, anonimni ali prisutan, neuhvatljiv lik kojemu pisac ili popušta i godi ili upućuje izazov. Jednu općenitu spoznaju suvremene teorije recepcije Jurij M. Lotman formulirao je ovako: »Pre-lazeći od pisca čitaocu, sve više raste neodređenost (...) a uslijed toga raste i količina informacija u tekstu.« Ono što Lotman naziva informacija, sadržaj je recepcije, čitačeva doživljaja i tumačenja. Za književnu sociologiju relevantno je pitanje zašto se, usprkos nužnoj difuziji, u određenom povijesnom trenutku pažnja koncentrirana na izvjesno djelo (ili skupini djela) poprimajući ponekad obilježje kolektivne fascinacije – pri čemu se raspon informacije, odnosno interpretacije, opet sužava jer se pažnja usredotočuje većinom samo na jednu dimenziju teksta. Povijest recepcije na taj način postaje povijest teksta pod aspektom povijesti publike, javnosti. Historija zaboravljenih ili u svoje vrijeme slabo zapaženih djela poučan je primjer. Sva su Kafkina najvažnija djela bila pristupačna već dvadesetih godina, ako izuzmemo romane, dakle, već prije pola stoljeća. Pa ipak su, očito, tek potresi najnovije povijesti i iskustva njihovih sudionika stvorili sluh za riječi tekstova koji su sloveli kao ezoterični. I naposljetku: na razini se recepcije zbivaju oni – još nedovoljno proučeni – procesi koji se obično spominju pod natuknicom »utjecaj književnosti na život«. Historičari književnosti, zaokupljeni mimetičkom problematikom i njezinim raznovrsnim aktualizacijama, propustili su da pominju proučavanje djelovanje književnosti na kolektivnu svijest u pojedinim razdobljima, na opće predodžbe, norme, jezične navike; drugim riječima: propustili su da udare temelj povijesti koja ne polazi od života ka književnosti, nego od književnosti ka životu. Činjenica da neke krajolike ili neke situacije u osjećajnoj sferi neizbježno prati atribut »romantično«, tj. da senzibilitet, ali i stereotipi kasnijih generacija nose biljeg književnoga romantizma i njegovih autentičnih otkrića i tekovina, samo je jedan od rasprostranjenih primjera. Kakvo je značenje i kakva je frekvencija kategorija nekoć izraslih iz određenih situacija životne zbilje, kategorija

literariziranih u medijima književnih vrsta ili postupaka? Nisu li zbiljske pojave u kojima vidimo, odnosno prepoznajemo npr. tragediju, idilu, grotesku zapravo odrazi književnih obrazaca, u tom smislu što zbivanja koja već odavna imaju drugačije društveno značenje ponekad još uvijek tumačimo i vrednujemo prema književnim strukturama što će reći predeterminirano kulturnim, posebno književno tradiranim obrascima koji ne bi tako dugo odoljevali preobrazbama što ih donosi životna praksa da ne postoji stalna reprodukcija predaje u ljudskoj svijesti. Mitovi časti i »viteškoga« ponašanja takvi su razmjerno postojani relikti nekadašnjih normi, sačuvani dobrim dijelom posredstvom trivijalne književnosti. Povijest djelovanja književnosti na društvo još nije napisana. Sustavno proučavanje potrebno za takav pothvat jedna je od zadaća književne sociologije, koja bi time dala značajan doprinos općoj povijesti društva.

Lit.: G. Lukács, *Schriften zur Literatursoziologie*, 1961; A. Hauser, *Socijalna istorija umetnosti i književnosti*, 1962 (prev.); *Sociologija*, ur. G. Gurvitch, 1966; L. Goldman, *Za sociologiju romana*, 1967 (prev.); R. Escarpit, *Sociologija književnosti*, 1970 (prev.); W. Benjamin, *Uz kritiku sile*, 1971 (prev.); R. Bart, *Književnost. Mitologija. Semiologija*, 1971 (prev.); *Sociology of Literature and Drama*, ur. E. i T. Burns, 1973; *Zur Kritik literaturwissenschaftlicher Methodologie*, ur. V. Žmegač i Z. Škreb, 1973; W. Benjamin, *Eseji*, 1974; P. Bürger, *Theorie der Avantgarde*, 1974; A. Hauser, *Soziologie der Kunst*, 1974; V. Žmegač, *Književno stvaralaštvo i povijest društva*, 1976; T. W. Adorno, *Estetička teorija*, 1979; P. V. Zima, *Textsoziologie*, 1980; V. Žmegač, *Književnost i zbilja*, 1982. V.Ž.

**SOCIOLOŠKA KRITIKA** — Polazi od saznanja socijalne suštine umetnosti, od saznanja da je celokupni umetnički proces društveno uslovljen i da je umetničko delo bitno društvene prirode: proizvođenje dela, samo delo i način primanja dela su faktori koji se uzajamno tumače u jednom društvenom procesu komunikacije. Prema tome, nije u pitanju nekritička primena sociološke metode na umetnost kao na društvenu činjenicu, već se specifičnost estetske forme i autonomnost umetničke vrednosti shvata kao da je društvena po svojoj suštini, tako da i sama estetika postaje sociologija *sui generis*. Marksističko shvatanje umetnosti pridaje *s. k.* odlučno značenje, ali je u nekih autora, npr. u Plehanova, dobila jednostrane interpretatore. Plehanov je u svojoj teoriji »socijalnog ekvivalenta« svake umetnosti pošao od kauzalno-determinističkog shvatanja, po kome se kao krajnji uzrok sveg istorijskog zbivanja uzima

stanje tehničkih proizvodnih snaga u jednom vremenu koje određuju društvene odnose, a ovi određuju sve druge odnose, što znači celokupan kulturni život te epohe. To je bila jednostrana primena učenja o bazi i nadgradnji, koja se izrodila u metodički singularizam, poznat pod imenom »sociologizam«. Prema tome, *s. k.* je kao metoda vrlo opravdana i danas neophodna u teoriji umetnosti i umetničkoj kritici, pa se ona povezuje sa svešću o specifično estetskom i autonomnom umetničkom izrazu. V. i → **sociologija književnosti**.

Lit.: G. V. Plehanov, *Umetnost i društveni život*, 1912/13 (prev.), 1949; H. Mayer, *Von Lessing bis Thomas Mann. Wandlungen der bürgerlichen Literatur in Deutschland*, 1959; K. Marks i F. Engels, *O umetnosti i književnosti*. Izbor iz njihovih spisa M. Lišić (prev.), 1960; R. Escarpit, *Sociologie de la littérature*, 1964; L. Goldman, *Za sociologiju romana* (prev.), 1969. M.D.

**SOFIZAM** (gr. σοφισμα — prividno uvjerljiv, a pogrešan zaključak) — U Aristotela zaključak samo prividno pravilan, nehotična ili namjerna pogreška u zaključivanju. Nekoji antikni teoretičari dijele *s.-e* kao svjesno lukavstvo od paralogizama kao nehotičnih zabluda. Aristotel je sofizme dijelio u dvije grupe: σοφισματα παρὰ τὴν ἀέξιν i σοφισματα ἐξω τῆς ἀέξεως, *s.* koji se vežu za riječ i oni koji se vežu za smisao, a svaku od tih grupa podijelio je na podgrupe; od njega je to preuzela srednjovjekovna *skolastika*, a njezini su se lat. nazivi *s.* u filozofskoj terminologiji sačuvali do danas. U prvu grupu broji Aristotel i → **stilske figure**, koje se vežu uz riječ, σχήματα τῆς ἀέξεως, u drugu npr. tzv. »petito principii«, *s.* koji nastaje ako se kao pretpostavka dokazivanja uzme nešto što treba tek dokazati.

Lit.: R. Eisler, *Wörterbuch der philosophischen Begriffe III*, 1910<sup>3</sup>; *Enciclopedia filosofica IV*, 1957. Z.Š.

**SOLECIZAM** (gr. σολοικισμός — pogreška u jeziku; termin nastao prema imenu gr. grada Σόλοι, u Kilikiji, čiji su stanovnici kvarili svoj atički maternji jezik u dodiru sa barbarским plemenima) — Termin antičke → **retorike** za izneveravanje zakona gramatike i sintakse. Kvintilijan *s.* naziva gramatičkom figurom tvrdeći da bi svi takvi oblici bili pogreške ako bi bili slučajni, a ne namerni. *S.* je omiljen u našoj narodnoj poeziji jer odgovara više duhu narodnog govora nego književnog jezika. *S.* podrazumeva nekoliko vrsta odstupanja: 1. zamena lica (*soloeicimus per personas*) nastaje kada se u stihu pojavljuje neko drugo lice

umesto onoga koje se očekuje: »*Ovo nije Strahiniću bane, / Već ja jesam carevi delija.*« (Karadžić, *Srpske narodne pjesme*, II, 44); 2. zamena glagolskog vremena (*soloecismus per tempora*) nastaje kada se u nezavisnim rečenicama, ređe u zavisnim, zamenjuju oblici vremena: »Ajde, vranče, živ te bog ubio, / Vidiš da sam izgubio glavu.« (isto, 77); 3. zamena glagolskog načina (*soloecismus per modos verborum*) nastaje kada umesto jednog glagolskog načina stoji drugi, ili se zamenjuju oblici vremena, infinitiva i participia. U našem jeziku svi glagolski načini zasnivaju se na zameni, osim indikativa. Tako se imperativom izražava optativ jer je to njegovo staro značenje koje se sačuvalo do danas: »*Karaj je, majko, ne karaj; / Udri je, majko, ne udri; / Ona je moja te moja.*« (isto, I, 601) — umesto: *karala je ti ili ne...* itd.; značenje optativa ima i kondicional prema svom nekadašnjem značenju: »*Bog bi dao, da bi dobro bilo.*« (isti, I, 345); infinitiv se javlja umesto indikativa sa rečcom *da* u finalnim rečenicama: »*Dobro nije, moj brate Alile, / Dočekati: izginiti listom, / Ne dočekat: zazor i sramota.*« (isti, III, 24); 4. zamena u glagolskom stanju i vrsti (*soloecismus per qualitates verborum*) nastaje kada se aktiv zamenjuje pasivom i obrnuto, ili se glag. zamenjuju po trajnosti i prelaznosti. Aktivni glagol ima pasivno značenje kao da je povratna zamenica *se* izostavljena: »*Viju li mu svileni barjaci.*« (isti, I, 112); neprelazni glagoli stoje kao prelazni u uzročnom značenju sa objektom u akuzativu: »*Izgorje ti majku oganj živi.*« (isti, II, 8) itd. Konstrukcije sa ovakvim zamenama česte su u našem jeziku, naročito u govornom, i u usmenoj tradiciji. S obzirom na izvorno značenje, *s.* se uzima kao sinonim za → **varvarizam** i → **arhaizam**; u širem značenju *s.* je svaka neispravna upotreba reči i svako izneveravanje pravila sintakse i gramatike. H.K.

**SOLEDAD** (šp. *soledad*; andal. *solear* — samoća, usamljenost) — Popularna šp.-andal. nar. pesma, snažnog individualnog izraza i melanholičnog tona. Kasnije je *s.* (oblik množine) postao omiljen naziv za zbirke um. lirskih pesama. Najpoznatija je Gongorina zbirka *Soledades*, 1613. U mod. šp. poeziji upotrebio je taj naslov M. Altolagire.

Lit.: K. Vossler, *Poesie der Einsamkeit in Spanien*, 1950<sup>2</sup>; B. Ciplijauskaitė, *La soledad y la poesía española contemporánea*, 1962. S.K.-Š.

**SOLILOKVIJ** (lat. *solus* — sam; *loquor* — govoriti) — Govor sa samim sobom; iskaz

dramskog lika koji je tako stilizovan da izgleda kao da se ne obraća ni drugim licima, ni publici i koji se po tome razlikuje od → **dijaloga** (reči neposredno upućenih sagovorniku), → **monologa** (dužeg samostalnog i obično zaokruženog razmišljanja koje može biti upućeno sagovorniku ili publici), kao i od onoga što neko lice u drami postrance ili tiho govori obraćajući se publici »iza leđa« drugih lica koja se u isti mah nalaze na pozornici, što se obično označava → **didaskalijom**: (»u sebi«, »za sebe«). Takva dramska konvencija govora može se koristiti i u refleksivnoj prozi i u romanu: njeno osnovno obeležje je i tu razgovor ili raspravljanje nečega sa samim sobom: od → **unutrašnjeg monologa** razlikuje se *s.* logičkom i gramatičkom sredenošću toka misli i osećanja. *S.* je kovanica svetoga Avgustina, koja je prvobitno označavala raspravu pisca sa vlastitim Razumom; u suštinskoj tradiciji takve konvencije pisao je Kjerkegor (*Ili-ili*), kao i innogi pisci dnevnika od Paskala do Žida. Najpoznatije primere *s.* kao elemenata dramske strukture nalazimo u *Hamletu* (»Biti il' ne biti« i dr.); Malarme je nazvao *Hamletove s.* »dramom sa samim sobom«. Kao značajan element strukture romana *s.* se naročito sreće u → **romanu ideja** i → **romanu toka svesti**. (*Čudnovata međuigra* Judžinna O'Nila; *Proljeća Ivana Galeba* V. Desnice). *S.* je, dakle, vrsta monologa ili monološke strukture izraza koja podrazumeva odsustvo drugih lica i predstavlja iskazivanje skrivenih misli i osećanja književnog lika. *S.* se tradicionalno povezuje sa svim oblicima dramske, ispovedne i dnevničke književnosti, dok se u novije vreme javlja gotovo u svim vidovima modernog književnog izraza; (→ **monolog**, → **unutrašnji monolog**, → **doživljeni govor**, → **roman toka svesti**).

Lit.: → **monolog**, → **tok svesti**.

Lj.J.-S.K.

**SONET** (ital. *sonetto* — sitan zvuk, mala skupina glasova. v. *sonare* — zvučati) — Najpoznatiji, najznačajniji i najrašireniji metrički oblik iz italijanske književnosti, strog po *kompoziciji*, sastavljen od 14 stihova uglavnom sa 11 slogova (ital. *endecasillaba*, jedanaesterac), no i u mnogim drugim oblicima stiha, ali uvek jasno razdvojen na dva koherentna dela: prvi koji se sastoji od dva → **katrena** od po četiri stiha, sa svega dve rime u obrgljenom položaju: *abba, abba*, drugi — od dva → **terceta** od po tri stiha, koji su prvobitno također dopuštali samo dve rime u poziciji *cdc, dcd*, no koji već rano počinju mnogostruko da variraju: *cdc, edc, cdd, cdc*, a



počev od 14. veka dopuštaju i po tri rime: *cde, cde, ccd, eed; cde, edc; cde, dce; cde, ced*, s tim što se u francuskoj i nemačkoj poeziji nailazi i na upotrebu četiri rime, i to u katenima: *abba, cddc, efg, efg*. Varijacije su česte, na primer u slučaju »engleskog soneta«, koji se sastoji od tri katrena sa ukrštenom rimom i sa završnom parnom rimom: *abab, cdcd, efef, gg*; u slučaju *sonetto intrecciato* Italijana B. Baldija, gde se tri početna sloga pojedinih stihova rimuju između sebe i na kraju stiha; u slučaju još i drugih mnogobrojnih proširenja, na primer, *soneta s repom* (sonetto colla coda, caudato ili ritornellato), sa dodavanjem posebnog jedanaesterca, koji se rimuje sa završnim stihom poslednjeg terceta, ili, počev od 16. veka i većeg broja terceta, sa sedmosložnim stihom koji se rimom nadovezuje na poslednji stih sa novim parom sedmeraca (na nemačkom jeziku, na primer, kod Avgusta Vilhelma Šlegela), pa takozvanog *sonetto doppio* ili *rinterzato*, koji posle svakog nejednakog stiha u katrenu i svakog jednakog stiha u tercetu ubacuje sedmerac. Dž. M. Hopkins razvio je *curial sonnet*. U najnovije vreme – iz težnje za cikličkim ređanjem sonetâ, zamišljenih prvobitno kao oblika od samo jedne strofe, iz začetaka kakvi postoje već kod Petrarke, a zatim kod Šekspira, Sidneja, Grifijusa, Rikerta, Platena, E. Baret-Brauning, Dž. Britinga i Rilkea, kao sonetni ciklus – razvija se stroga forma → **sonetnog venca**. Svojom specifičnom strukturom, jasnom simetrijom pojedinačnih delova i tektonskom kompozicijom ujedno je određen i izražajni oblik *s.* u svojim osnovnim crtama, pa epohe manje tektonske po svom obeležju, na primer 16. i 17. vek, a zatim → **simbolizam**, samo usklađuju unutrašnju kompoziciju, i to u manjoj meri, sa rasporedom u strofama i u metrici; lebdeće osećanje koje sa sobom nosi *s.* postaje oblikovanjem forme odlučujuća misao, a jasna tektonska volja određuje svakom delu njegovu funkciju u odnosu na celinu: katreni služe ekspoziciji u nabranjanju istovetnih pojava ili iznošenju suprotnosti, koje se zatim u tercetima, sjeđinjene u punu skladnost, koncentrišu i privode odlučujućim i moćnim završnim zvucima. Pri tome varijacija razdvojenosti doseže od intelektualne epigramatske poente, do sume lične tragike, strasti i čežnje, koja u svom osnovnom kretanju biva zahvaćena, obuzdana, pretočena i produhovljena svojom formalnom vezanošću. Poreklo soneta delom je obavijeno mrakom; pretpostavlja se da je reč o provansalskim, a možda i o arapskim uticajima, no najverovatnije je sonet

nastao u 13. veku na Siciliji, kao kombinacija → **strambotoa** od osam stihova sa strambotom od šest stihova. Kao izumitelj navodi se Petrus de Vineja, kancelar Fridriha II, i biće da su ga već u 13. veku podražavali neki Italijani koji su pisali na provansalskom jeziku. Njegovo pravo literarno delovanje počinje u Italiji sa prvim majstorima soneta, Danteom (*Vita nuova*) i Petrarkom (*Canzoniere*, sa 327 soneta posvećenih Lauri). Sa širenjem petrarkizma nastaje u Italiji mnoštvo *s.*, koje su između ostalih ispevali Mikelandelo, Vitorio Kolona, Gaspar Stampa; u Španiji se nadovezuju Boskan, Garsilaso de la Vega, Mendosa i Lope de Vega (u dramama), u Portugaliji Kamoens (*Rimas*), u Francuskoj *s.* uvode S. Maro i pesnici → **Plejade**, zatim L. Labe, Voatir, Benserat, Debaro, Gotje, Bodler, Heredija, Valeri, Malarme, Rembo i drugi. u Engleskoj Vajat, a kao »engleski sonet« prisutan je kod Sirea, Sidnija (*Astrophel and Stella*), Drejtona, Spensera (*Armoretti*), u visokom umetničkom obliku kod Šekspira, a potom kao italijanski sonet kod Miltona, Vordsvorta, Kitsa, E. Baret-Brauning (*Sonnets from the Portuguese*), D. G. Rosetija (*The house of life*), V. H. Odnâ, D. Tomasa i drugih. U Nemačkoj se *s.* ponajpre javlja kod Fišarta, Šedeâ i Vekerlina, a zahvaljujući Opicu, kao *s.* u aleksandrincima po francuskom uzoru, postaje literarna moda 17. stoleća, kojoj se priključuju takođe Fleming i naročito Grifijus, no u veoma slobodnom obliku. U doba → **prosvetiteljstva** *s.* biva odbačen i zaboravljen; tek anakreontičari i pesnik Birger ponovo se prihvataju ove forme, a također i Gete, pošto je dugo odbijao da se služi *s.*, prihvata se ovog oblika, naročito u pesmama ispevanim 1807/8. godine. U doba → **romantizma**, strogo slede italijanski uzor, u petostopnim jambima sa ženskim završetkom, A. V. Šlegel, koji također razmatra i teoriju ove forme, Rikert, Platen, Ajhendorf, Uland, Šamiso, Kerner, Hajne, Lenau, kasnije Grillparcer, Hebel, Merike, Keler, Gajbl, P. Hajze, a u dvadesetom veku Štefan George, Rilke (Soneti Orfeju), Hajm, Verfl, Dojbler, Trakl. Kod nas se *s.* javlja u dubrovačkoj književnosti (u »Ranjninu zborniku« ima 7 soneta); zatim, u Barakovićevoj »Vili slovnskoj« (50 soneta). U slovenačkoj književnosti 19. veka u obliku *s.* napisana su neka od najboljih pesničkih dela (Prešern). U srpskoj i hrvatskoj književnosti 19. veka *s.* se javlja retko (u srpskoj književnosti posle B. Radičevića u poeziji J. Ilića, Zmajâ, a u hrvatskoj pesme u obliku soneta pišu: Vraz, Preradović, Šenoa).

Krajem 19. i početkom 20. veka s. doživljava procvat u srpskoj i hrvatskoj književnosti. Najpoznatiji autori s. u ovom periodu su: Dučić, Rakić, Šantić, A. Tresić Pavičić, M. Begović, V. Nazor, I. Vojnović, Matoš, Krileža. Sonet se javlja i u savremenoj poeziji (Davičo, B. Miljković, B. Radović, S. Raičković).

Lit.: H. Welti, *Geschichte des Sonetts in der deutschen Dichtung*, 1884; K. Lentzner, *Über das Sonett in der englischen Dichtung*, 1886; D. Ferrari, *La storia del Sonetto italiano*, 1887; L. Biadene, *Morfologia del sonetto nei secoli XIII e XIV*, 1895; H. Vaganay, *Le sonnet en Italie et en France au 16<sup>e</sup> siècle*, 1903, 1961<sup>2</sup>; T. W. H. Crosland, *The English Sonnet*, 1917; W. L. Bullock, »The Genesis of the English Sonnet Form«, *PMLA*, 38, 1923; G. L. Sterner, *The sonnet in American literature*, 1930; G. Bertoni, *Il Duecento*, 1930; E. Hamer, *The English Sonnet*, 1936; W. Mönch, *Das Sonett*, 1955; J. W. Lever, *The Elizabethan love sonnet*, 1966<sup>2</sup>; J.-U. Fechner (ed.), *Das deutsche Sonett*, 1969; H. J. Schütter u. a., *Das Sonett*, 1979; S. Petrović, »Problem soneta u starijoj hrvatskoj književnosti (Oblik i smisao)«, *Rad JAZU*, knj. 350, 1968; S. Petrović, »Stih«, *Uvod u književnost*, 1969<sup>2</sup>, 1983<sup>3</sup>; *Savremenik*, Beograd, 10, 1978 (tematski broj); G. v. Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*, 1969<sup>2</sup>. Z.K.

**SONETNI VENAC** — Okvirna forma soneta, sastoji se od 15 soneta, kod kojih, počev od 2. do 14, svaki redovno ponavlja završni stih prethodnog soneta kao svoj početni stih, dok početni stih prvog soneta čini završni stih 14. soneta; završni, 15. sonet ili »majstorski sonet« (*magistrale*) objedinjuje početne stihove svih 14 soneta po njihovom redosledu. Jedan od prvih hrvatskih s. v. u dvanaestercu piše A. Palmotić. S. v. u hrvatskoj književnosti pisali su i: F. Marković i Kranjčević, dok je u slovenačkoj poeziji najpoznatiji s. v. napisao Prešern.

Lit.: S. Petrović, »Stih«, *Uvod u književnost*, 1969<sup>2</sup>, 1983<sup>3</sup>. → **Sonet**. Z.K.

**SONG** (eng. *song* — pesma) — 1. U anglo-amer. knjiž., u najširem smislu, s. označava pesmu ili poeziju uopšte. — 2. U užem smislu, s. je kratka pesma u pravilnom metričkom obliku, namenjena pevanju. Mnoge umetničke lirске pesme bile su muzički komponovane, odnosno prilagođene postojećim melodijama. U Engleskoj najpopularniji su takvi s. romantičkog pesnika R. Bernsa (R. Burns). — 3. U dramt. posebno elizabetinskoj, s., kao pevana lirská pesma, prisutna je da istakne romantična ili melanholična raspoloženja (songovi u Šekspirovim komedijama *Kako vam drago*, *Bogojavljska noć*, *Mera za meru*, *Bura*) ili da

podvuče dramatične elemente u radnji (pesme Ofelije u *Hamletu* ili Desdemone u *Otelu*). — 4. U savremenoj muzičkoj komediji (→ **mjuziklu**) s. je politička pesma sa aktuelnom i tendencioznom sadržinom (songovi u Brehtovoj *Operi za tri groša* i u drugim njegovim komadima). S.K.-Š.

**SOTIJA** (fr. *sottie*, od reči »sot« — luda, budala) — 1. Komični rod fr. srednjovekovnog pozorišta koji se najčešće prikazivao kao predigra → **misterijama** i → **morahitetima**. Sastojao se iz niza lakrdijaških prizora koji su često imali karakter satirične kritike crkve i velikaša. Predstavljali su ih glumci obučeni u karakteristični kostim lude. Zasnovana na ideji da je ceo svet »carstvo luda«, s. se služi prividno zbrkanim govorom tobože umno poremećenih ljudi, čime se vešto prikriva zajedljiva kritika, katkad i na račun najviših dostojanstvenika. Tako, npr., jedna od najpoznatijih s. *Knez ludaka* od P. Grengoara ima karakter političke kritike pape Julija II. — 2. Naziv za ona prozna dela u kojima neobavezno ruho izmišljene priče ima alegorijski karakter kritike na teme iz filozofije, morala, društvenog, političkog ili umetničkog života. Takve su najpoznatije s. A. Žida, *Močvare*, *Podrumi Vatikana* itd. U nas je Đ. Jovanović s. nazvao svoju satiru *Plati pa nosi*, a u novije vreme isti naziv za svoja dramska dela upotrebljava i B. Pekić (*Na belom, ludom kamenu*).

Lit.: L. C. Porter, *La farce et la sottie*, 1959. S.V.

**SOULA**, provan. (*soula*) — Stara provan, pesma vedre, komične sadržine. S.K.-Š.

**SPASOVSKÉ PESME** — Vrsta → **obrednih pesama**, koje spadaju u krug prastarih letnjih svetkovina. Već u prvoj polovini prošloga v. one su kod nas naglo nestajale. V. Vrčević je Karadžiću poslao samo tri s. p. i opis uranka u Budvi. Jedna od ovih pesama peva o devojčici koju je ugrabio zmaj i zatvorio u pećinu, ali je na njenu molbu pušta da izade i da bere cveće. Pada u oči srodnost ove građe sa starogrčkim mitom o božanstvima žita, poznatim iz homerske himne Demetri. Persefonin odlazak u donje carstvo i kasnije njeno oslobodenje ostalo je vekovima kao tema brojnih priča i pesama o devojci koju ugrabi čudovište, a junak je oslobodi. U davnini ovo je nesumnjivo personificiralo zimski period u razvoju semena biljaka i zatim prolećno buđenje i bujanje. Trag ovoga nalazimo i u

našoj pesmi. Ostale dve pesme pevaju o mladom junaku na konju, što se takođe može shvatiti kao personifikacija sunca, odnosno uskrslog boga bilja. U dalmatinskom primorju (*Hrvatske narodne pjesme*, V, 1909, br. 11 i var.) ima zabeleženih nekoliko veoma srodnih pesama o zmaju i devojčici koje su se potpuno odvojile od običaja spasovskog uranka i dobile »karakter epsko-lirske pesme« (V. Latković). Zanimljivo je da se u većini pominje Đurđev-dan, što podseća na prolećno buđenje vegetacije.

Lit.: В. Карауџић, *Живот и обичаји народа српскога*, 1867; Ц. Фрезер, *Златна грана*, 1937 (prev.); В. Ђурић, *Постанак и развој народне књижевности*, 1956; В. Латковић, *Народна књижевност* 1, 1967. R.P.

**SPEL** (eng. *spell* — bajalica, čarobna reč) — Pisma, stih, rečenica ili reč koja se peva ili izgovara da bi se dozvala ili oterala natprirodna sila. *S.* je jedan od najranijih oblika pisane književnosti i prati sve magijske i ritualne obrede. Poznat je u svim književnostima indoevropske kulture. → **Bajalica**.

Sl.P.

**SPENSEROVA STROFA** (eng. *Spenserian stanza*) — Sastoji se od devet stihova, od kojih su prvih osam u obliku → **ottava rima** i u jampskom pentametu, a deveti, završni, u jampskom heksametu — šestostopnom (šestoihtusnom) jambu. Shema rimovanja je: *ababcbe*. Uveo ju je u eng. poeziju E. Spenser (po kome je strofa i dobila ime), upotrebivši je prvi put i najuspešnije u *Vilinskoj kraljici* (*The Faerie Queene*, 1590). Zapostavljena u 17. v., oživljena sredinom 18. v. (V. Šenston, Dž. Tomson), *S. s.* postala je jedno od najomiljenijih metričkih sredstava eng. romantičara, upravo zbog toga što je bila veoma pogodna za duža pesnička dela. U *S. s.* Bajron je napisao *Čajld Harolda*, Šeli *Adonisa* i *Pobunu Islama*, Kits *Uoči sv. Agneze*.

Lit.: E. Taboureux, »The *S. s.*«, *Revue de l'enseignement des langues vivantes*, 15, 1899 i 16, 1900; H. Reschke, »Die *S. s.* im 19. Jh.«, *Anglistische Forschungen*, 54, 1918; E. F. Pope, »The Critical Background of the *S. s.*«, *Modern Philology*, 24, 1926; L. Bradner, »Forerunners of the *S. s.*«, *Review of English Studies*, 4, 1928. S.K-Š.

**SPEV** → **Ep**

**SPLET** — Izbor mešovitenih pesama i (li) igara, u prvom redu narodnih (splet svatovskih pesama). U novije vreme upotrebljava se naročito u vezi sa scenskim izvođenjem. Poreklo u svom glagolskom obliku vodi iz srednjovekovne crkvene poezije: »Slovo slave

Savi splete Siluan«. Semantički se vezujući za pojam venca (u narodnoj lirici »splet devojački« znači pletenice u obliku venca oko glave), izraz je poprimio ekspresivno obeležje. Sinonimi → **rukovet**, **venac** (arh.) i **smesa** (*smesha*). Poslednji insistira na raznovrsnosti. Upotrebljen već kod Pajsija, koji sastavi »kanon smešan« (tj. smēšan) iz devet, odnosno osam pesama. U muzičkoj terminologiji kao »splet« se prevodi francuski termin *po-puri* (*pot-pourri*), preuzet sa pogršnim izgovorom »potpuri«. Izvorno znači književni ili muzički sastav uobičen zgodnom mešavinom raznovrsnih delova. **Ž.R.**

**SPLIN** (eng. *spleen* — slezina; loše raspoloženje) — Termin je uglavnom postao književno relevantan kad su ga počeli upotrebljavati fr. pisci, posebno Bodler. Značenje *s.*, melanholija bez razloga, osećanje praznine, neobjašnjiva neurastenija, reflektuje antičke medicinske teorije o povezanosti telesnih tečnosti i psihičkih odlika. Do stepena duhovnog opredeljenja *s.* je doveo Bodler (*Splin i ideal*, u *Cveću zla*, *Splin Pariza*), da bi se zatim pojavljivao u sasvim različitim književnim pokretima na prelomu 19. i 20. v.: → **simbolizam**, → **moderna**, → **ekspresionizam**, → **secesija** i dr. *S.* je potpuno odgovarao osećanju ispraznosti i usamljenosti jedinke izgubljene u dehumanizovanim i tehnologizovanim urbanim sredinama, gubljenju potrebe za religijom i relativizaciji tradicionalnih moralnih sistema. **S.S.**

**SPOLJAŠNJA FORMA** — 1. Skup formalnih obeležja koja se mogu objektivno određivati ili meriti i koja su često zajednička većem broju srodnih književnih dela. *S. f.* obuhvata, pre svega, osnovna obeležja pojedinih → **književnih rodova** i **vrsta**, kao i onih specifičnih podvrsta i oblika unutar njih koji se međusobno razlikuju po manje ili više jasno uočljivim spoljašnjim karakteristikama. Tako se po *s. f.* lako može razlikovati → **poezija**, → **proza**, → **drama**, iako pojedina književna dela, naročito u vreme → **romantizma**, često kombinuju pojedine elemente svih ovih vrsta. Unutar poezije po *s. f.* moguće je razlikovati, dalje, razne vrste stiha, strofe i pesničkih oblika; unutar proze: *velike* i *male epske forme*, → **novele**, → **pripovetke**, → **pripovesti**, → **romane** i dr.; unutar → **drame** razne oblike koji su često uslovljeni i tehničkim okolnostima prikazivanja (gr. srednjovekovna, renesansna, klasicistička, moderna drama i dr.), ili pak unutar jedne drame takve elemente *s. f.*

kao što su → **dijalog**, → **monolog**, → **prolog**, → **epilog**, → **didaskalije** i dr. — 2. Zvukovna organizacija, skup fonetskih realnosti jednog književnog iskaza, koji se može kvantitativno izučavati, za razliku od → **unutrašnje forme** kao svih osobnosti emotivnog bojenja, asocijativnog dejstva, slikovnog ili sinestetičkog nagoveštavanja (→ **sinestezija**) koje su teže precizno odredljive ali koje zajedno sa *s. f.* sačinjavaju ukupnu umetničku realnost književnog dela.

Lit.: G. Hough, *Style and Stylistics*, 1969; Z. Lešić, *Jezik i književno djelo*, 1971. S.K.

### SPOLJAŠNJI PRISTUP KNJIŽEVNOM

**DELU** — Tumačenje književnog dela koje se zasniva na razmatranju svih onih elemenata koji su izvan samog dela ali su u manje ili više tesnoj vezi s njegovim postankom, umetničkom genezom i značenjem. *S. p. k. d.* obično obuhvata izučavanje društvenog i istorijskog ambijenta u kojem je delo nastalo ili o kojem govori, zatim razmatranje sociokulturnih relacija i simbola koji određuju njegovo značenje za savremenike, literarne tradicije u kojoj je delo pisano, piščeve biografije i društvenih i filozofskih shvatanja koja delo odražava, psihologije pisca kao i psihologije likova, spoljašnjih poticaja koji su neposredno vezani za stvaranje dela, te rani prijem i istoriju književne recepcije, odnosno značenja koje je delo imalo u različitim vremenima i sredinama.

Lit.: R. Velek, O. Voren, »Spoljašnji pristup proučavanju književnosti«, *Teorija književnosti*, 1965 (prev.). S.K.

### SPOMENAR → Pesmarica

**SPONDEJ** (gr. σπονδειος) — Stopa sastavljena od dva duga sloga (— —). Ime je dobila po tome što se upotrebljavala u pesmama kod žrtava levanica na koje se pozivalo rečima σπονδή, σπονδή. Umesto daktila u daktilskom heksametru javlja se u prve četiri stope, a retko u petoj. V.Je.

**SPONDIJAK** (gr. σπονδειακός, od σπονδή — izlivanje žrtvenog, čistog vina) — Daktilski → **heksametar** koji u petoj stopi umesto → **daktila** ima → **spondej**. U takvom slučaju u četvrtj stopi uvek mora stajati daktil. Može se naći u Homera, a čest je kod njegovih aleksandrijskih podražavalaca, naročito u stihovima koji se završavaju četvorosložnom rečju. Primećeno je da se kod rimskih pesnika (Vergilije, Ovidije) javlja najčešće kod reči

preuzetih iz gr. *S.* gotovo sasvim iščezava posle Ovidija.

Lit.: → **Metrika**.

V.Je.

**SPONTANOST** — *S.* umetničkog i književnog izraza je isto što i → **neposrednost**, **izvornost** (→ **izvorno**) i **iskrenost** izraza. U umetnosti i književnosti, naročito u modernoj, utisak *s.* postiže se mnogim, često složnim, procedurama, i svojevrsnim umetničkim apstrakcijama, ali je pogrešno misliti da je prvobitna umetnost bila apsolutno spontana, već su u njoj vladale stroge norme i nepromenljiva konvencija. M.D.

**SRBLJAK** — Bogoslužbena knjiga minejskog tipa, koja sadrži → **službe** srpskim svecima sredene po kalendarskom redu njihovog praznovanja. Isprva su se ove službe nalazile u sastavu → **mineja** za odgovarajući period crkvene godine (službenih i prazničnih), ali se vremenom u prazničnim minejima počinje usredsređivati srpska liturgijska pesma, tako da već u 16. v. ima rukopisa sa pretežno srpskim tekstovima (*Srbljak* iz 1525. u Narodnoj biblioteci Srbije u Beogradu, Rs 18). Iz početka 18. v. poznat je *Srbljak* u Rakovačkom rukopisu (1714), koji je kasnije izgubljen, a na osnovu koga episkop aradski Sinesije Živanović objavljuje 1761. u Rimniku (Mala Vlaška) prvo štampano izdanje, mada u rusko-crkvenoslovenskoj preradi i ne pod ovim nazivom (*Pravila molebnaja*). Drugo izdanje pojavilo se u Veneciji 1765, a treće, prošireno, u Beogradu 1861. Sa beogradskim izdanjem 1970. *Srbljak* se prvi put pojavio kao sveobuhvatni korpus stare srpske crkvene poezije, u kome se, osim službi kao većih celina, nalaze i manji pesnički oblici (→ **kanoni**, ili čak pojedini → **tropari**, → **stihire** i sl.).

Lit.: *O Србљаку*, 1970 (članci Đ. Trifunovića, D. Bogdanovića, D. Stefanovića i dr.). D.B.

**SRBULJA** — Opšti naziv za rukopisnu i štampanu knjigu pisanu crkvenoslovenskim jezikom srpske recenzije (srpskoslovenskim jezikom). Po sadržini uglavnom bogoslužbene knjige (→ **oktoisi**, → **triodi**, → **mineji**, → **jevandelja** i dr.). *S.* su pisane na pergamentu uglavnom do kraja 14. v., a na hartiji počev od poslednjih decenija 13. v. pa sve do 18. v., kada ih smenjuju rusko-crkvenoslovenske rukopisne i štampane knjige. U periodu od 1494. god. (Cetinjski oktoih) do kraja 17. v. štampane su *s.-e* u više od 40 izdanja naših štamparija na Cetinju, u Veneciji, Gorazdu,

Skadru, Rujnu, Gračanici, Mileševi, Mrkšinoj Crkvi i Beogradu. Ponekad se srbuljama nazivaju samo štampane knjige na srpskoslovenskom jeziku.

Lit.: П. Ђорђевић, *Историја српске ћирилице*, 1971. D.B.

**SREDINA** (fr. *milieu* — sredina) — Sve ono što okružuje neku ličnost i utiče na formiranje njenog karaktera, sve neposredne i realne okolnosti u kojima ta ličnost živi. Pojam *s.* uneli su u teoriju o književnom stvaranju realisti, naročito Balzak (→ **realizam**). Kod Balzaka, a i kasnije kod naturalista (→ **naturalizam**), isticanje važnosti *s.* je posledica pokušaja da se literatura poveže sa naukom, što je nastalo pod uticajem → **pozitivizma**. Sent-Ilerovu teoriju da se biološke vrste formiraju prema *s.* u kojoj borave, Balzak je primenio na književnost, tvrdeći da osobine ličnosti zavise od *s.* u kojoj se ona kreće: od porodice, društvene klase, profesije: »Razlike između vojnika, radnika, upravitelja, advokata, besposličara, naučnika, državnika, trgovca, mornara, pesnika, siromaha, sveštenika, isto su tako velike kao razlike između vuka, lava, magarca, gavrana, ajkule, morskog psa, ovce«. Stoga, da bi se što istinitije prikazala neka ličnost, prvo treba posebno opisati *s.* iz koje je ona potekla i u kojoj živi, sa što više → **pojedinstva**: gradsku četvrt, ulicu, kuću, dvorište, sobe, nameštaj; a zatim krug u kome se ona kreće: mesta na koje ide, ljude sa kojima stupa u dodir, profesiju kojom se bavi. Tako se već stvara određena predstava o liku, koja se kasnije, pri neposrednom susretu, mora potvrditi. Ova teorija počiva na pretpostavci da je čovek funkcija *s.* i da predstavljanje ljudskog lika u književnosti treba da izrazi tu zavisnost; no ima izvesne paradoksalnosti u tome što su ovu teoriju zastupali obično društveno angažovani pisci, koji su verovali u mogućnost i isticali neophodnost čovekovog menjanja *s.* u kojoj živi. Pojam *s.* zauzima značajno mesto i u teorijama o tumačenju umetničkog stvaralaštva. Za I. Tena, *s.* je skup geografskih uslova i društvenih odnosa u kojima se formira neki pisac. Ten smatra *s.* jednim od odlučujućih faktora u razvoju određene književnosti ili umetnosti, i formuliše poznatu teoriju *rase, sredine i momenta*.

Lit.: A. Bellessort, *Balzac et son oeuvre*, 1946; *O realizmu*, 1949 (prev.); I. Ten, *Studije i eseji*, 1954 (prev.); S. Penčić, *Realizam*, 1967. J.Do.

**SROK** → Rima

**SRPSKA SEOSKA PRIPOVETKA** — Poseban vid pripovetke nastao u srp. književnosti u drugoj polovini 19. v. Ugledajući se na rus. pripovedače, pre svega na ranog Gogolja, srp. pripovedači su negovali jednu vrstu folklorne pripovetke tipa → **skaza**, u kojoj je seljak-pričalac, u seljačkom idiomu, pripovedao o svakidašnjem životu na selu. Pisane živim narodnim jezikom, sa obiljem svežih narodnih izraza, često humoristički intonirane, ove pripovetke su označile bitnu promenu u stilu srpske proze: umesto dotadašnje sentimentalno-patietične pripovetke, tematski i sadržajno klišetirane i izražajno shematizovane, nastaje pripovetka koja tendira ka realističkom prikazu sela i seljaka i koja predstavlja jezičko osveženje i izražajno bogatstvo. Pisana sočno, sa obiljem leksičkih novina i sintaksičkih obrta, sa autentičnim poznavanjem života na selu i sa velikom ljubavlju za seljaka, ta pripovetka je, mada često i sa folklornom idealizacijom sela, verno i sugestivno dočarala radni život i patrijarhalni moral srpskog seljaka. Otpočeta najpre kao etnografski zapis ili folklorni opis (M. Đ. Milicević, M. Popović Šapčanin), ona je kod najboljih predstavnika svojih prerasla u snažan umetnički prikaz srpskog sela i označila najviši realistički domet srpskih pripovedača iz druge polovine 19. v. (J. Grčića Milenka, M. Glišića, J. Veselinovića, L. K. Lazarevića, I. Vukićevića, S. Rankovića i dr.).

Lit.: J. Škerlić, *Istorija nove srpske književnosti*, 1914; M. Najdanović, *Seoska realistička pripovetka u srpskoj književnosti XIX veka*, 1968; D. Živković, *Evropski okviri srpske književnosti*, I—III, 1970—1982; J. Tamaš, »Tradicija idile i ruralizam«, *Zbornik Matice srpske za književnost i jezik*, XXXI/2, 1983. D.Ž.

**SRPSKI TROHEJ** → Trohej, → Deseterac

**SRPSKOHRVATSKA VERSIFIKACIJA** → Silabičko-tonska versifikacija, → Tonska versifikacija, → Versifikacija

»**STAJAĆE RIJEČI**« — Izraz kojim je V. Karadžić (*Rječnik*, 1818) odredio one reči koje se »ne govore u govoru, nego se samo čuju u pjesmama«: čarni, čedo, lado, ljuba itd. Docije je termin *s. r.* dobio prošireno značenje (T. Maretić) obuhvativši razne modalitete stabilnih izraza (stereotipa) u nar. književnosti (stajajući brojevi, stajajuća imena itd.). V. i → **epska formula**. H.K.

**STALNI EPITET** — Pridjev, ponekad i imenica, koji se uvijek dodaje istom pojmu

kao njegovo nerazdvojivo obilježje. U Homerovim epovima *zora* je npr. uvijek *ružoprsta*, *Ahilej* je stalno *brzonogi*. Izrazito je čest i u našim usmenim epskim pjesmama, gde je *grlo* uvijek *bijelo*, *sluga* – *vjerna*, *oružje* – *svijetlo*, itd. Osim kao uobičajeno stilsko sredstvo, može, zavisno o epskoj kompoziciji, stalnom upotrebom, podići sadržaj imenice do afektivnoga značenja. Može biti upotrijebljen i mehanički: *ljuba* je *vjerna* i kad je riječ o nevjernoj ženi. *S. e.* su prisutni i u svakodnevnom govoru, npr. pri pozdravljanju: *dobro jutro, laku noć.* J.K.

**STANCA** (ital. *stanza* – boravište, soba, od lat. *stare* – zaustaviti) – → **Strofa** od osam stihova (*ottava rima*) izvorno u → **endekasilabu** sa oblikom rimovanja *abababcc*. Od 14. veka se javlja u epovima. Bokačo je afirmiše («Tezeida», «Fezolanske nimfe»), Ariosto peva u njoj »Besnog Orlanda«, a Taso »Oslobođeni Jerusalim«. *S.* prelazi u ostale zapadnoevropske zemlje, u prvom redu u Portugaliju i Španiju. U francuskoj poeziji taj oblik se ne širi (naziv *stanca* dugo konkuriše nazivu *strophe*, iako se unekoliko razgraničava žanrovski i kompoziciono). Oblik *s.* unekoliko se javlja u nemačkoj poeziji, npr. u Geteovoj »Posveti« *Fausta*. Bajron je u *s.* ispevao »Don Žuana« a Puškin »Домик в Коломне«. U engleskoj, ruskoj i nemačkoj poeziji razmer *s.* je obično petostopni jamb. Spenser je *s.* modifikovao (→ **Spenserova strofa**). – U predbrankovskoj poeziji *s.* ima npr. Borojević u »Obiliću« i »Glasu rodoljupca«. Prva je ispevana u petoiktusnom jambu (*jampskom* → **jedanaestercu** sa ženskom rimom), a u drugoj se taj stih kombinuje sa muškim završetkom. Kraće jampske stihove u *s.* upotrebljava A. Andrić. Brankova »Tuga i opomena« takođe je ispevana uglavnom u *s.*, što podseća na Borojevićev »Glas rodoljupca«: prvih šest stihova pripremaju obrt, koji nastaje u dva poslednja stiha, izdvojena posebnom rimom. Zapaženo je da takva struktura vodi poreklo od Geteove *s.* *S.* će se pojaviti i u pesmi V. Ilića »Na rastanku«, s tim što se dva poslednja stiha prve strofe ponavljaju kao refren u drugoj i trećoj strofi. Stih je četvoroiktusni *simetrični* → **deseterac** (prva varijanta). U takvom stihu kombinovanom sa katalektičnim oblikom ispevaće u *s.* Kostić svoju pesmu »Santa Maria della Salute«, čiji se naslov u svim strofama javlja kao refren. Ima nešto *s.* i u hrvatskoj poeziji, čak i u 20. v., npr. u Tinovoj pesmi »Naše vile« (trohejski → **dvanaesterc** uz mnogo → **siniceza**). Više je

ima u slovenačkoj poeziji, naročito u Prešerna. – Smatra se da je *s.* nastala iz → **strambota** (strambotto), italijanske narodne pesme, jednog oblika → **sicilijanke**. Etimologija termina *s.* je mutna, a upotreba prošla kroz različita značenja. U italijanskom jeziku pod tim nazivom podrazumeva se strofa, u prvom redu *ottava rima*. U francuskoj terminologiji *s.* je arhaičan naziv za strofu, a od 16. veka za lirske pesme elegične tonalnosti, po pravilu u istovrsnim strofama. Opisani pojam *s.* zove se »italijanskom oktavom«, kao oblik strofe od osam stihova (*le huitain*). U engleskoj poeziji »stanza« je obično sinonim za strofu. U ruskoj metriki termin *стансы* podrazumeva elegičnu liriku krajem 18. i početkom 19. v., obično u katrenima i u četvorostopnom jambu, a ono što smo opisali kao *s.* zove se → **oktavom**, kao i u poljskoj metriki. U nemačkoj metriki termin se javlja pod nazivom *Stanze* (*Ottave rime* oder *Oktave*).

Lit.: → **Strofa**.

Ž.R.

#### STANOVIŠTE → Tačka gledišta

**STASIMON** (gr. *στάσιμον* – stajaća pesma) – U antičkoj tragediji pesma koju → **hor** peva kada je već zauzeo mesto u → **orhestri**. Prema Aristotelu (*O pesničkoj umetnosti*, XII) *s.* je »horska pesma bez anapesta i troheja« i po tome se razlikuje od → **parodosa**, ulazne horske pesme u anapestičnom metru. *S.* se peva između → **episodija** i povezan je sa predmetom radnje. Ako u radnji dođe do nekog iznenadnog povoljnog preokreta, onda se taj *s.*, koji hor peva u velikoj radosti i uz pratnju žive igre, naziva → **hiporhema**. Kod kasnijih gr. dramatičara (od druge polovine 5. v. p.n.e.) *s.* gubi sve više vezu sa radnjom u drami i postaje *umetak* (→ **embolimon**). Aristotel smatra da hor treba da bude deo celine drame i zato se zalaže da *s.* bude žvrsto vezan za radnju kao kod Sofokla, a ne kao kod Euripida, u čijoj tragediji se već pojavljuju embolimoni. *S.* se deli na → **strofu**, → **antistrofu** i → **epodu**. S.K.-Š.

**STATIČKA PESMA** – U okviru → **dadaizma** oznaka za pesmu koja iz stanja nepokretnosti zahvata istovremenost događanja u njihovom protivrečnom obilju, s tim što ova događanja stavlja neposredno jedno uz drugo, pa usled toga postaje izraz za apsurdnost i protivrečnost života u njegovom totalitetu. Kod Gotfrida Bena *s. p.* označava »suštu« pesmu kao idealan oblik njegove lirike, za razliku od tendenciozne pesme, → **songa** itd.

*S. p.* teži da fiksira ono što je trajno i što ostaje, i to pre svega u oblikovanju reči (pa se zato i služi stilom supstantiva koje proizvodi intelekt), kao pokušaj umetnosti da u uslovima opšteg raspadanja sadržaja samu sebe doživi kao sadržaj i da od ovog sadržaja stvori nov stil.

Lit.: G. Steinhagen, *Das statische Gedicht von Gottfried Benn*, 1969. Z.K.

### STATIČKI MOTIV → Motiv, Motivacija

**STATIJE** (prema gr. στάσεις – zastanci, stanice) – 1. Deo jedne → **katizme**, koji se pročita odjedanput i završava → **slavom**. – 2. U vizantijskoj književnosti svaki srazmerno veći pesnički tekst koji se u svome čitanju prekida na dva ili više mesta. Na primer, *s. Velikog petka* (»Plać Matere Božje«). D.B.

**STEMA** (gr. στέμμα – venac) – Kod starih Rimljana venac kojim su kitili slike predaka, otuda venac, rodoslovna tablica; grafička rekonstrukcija istorije teksta. H.K.

**STIH** (gr. στίχος – red, vrsta) – Zgusnuti pesnički govor u posebnoj ritmičkoj (→ **ritam**) i zvučnoj organizaciji i u grafičkom obliku nepunih redova, koje doživljavamo kao uporedive jedinice u kojima su reči povezanije, istaknutije i bogatije smislom nego u → **prozi**. Odavno su stiholozi ukazali na ulogu grafičkog (vizuelnog) oblika *s.*, koji je zajednička odlika i → **metričkog** (vezanog) i → **slobodnog stiha**. To ih diferencira od proze, koja može da bude čak i metrički organizovana, ali se ne doživljava kao *s.* jer se piše ili štampa u punim redovima. Belina na kraju reda (stih) nije samo spoljašnje, nefunkcionalno obeležje granice reda, već i »signal stiha« kojim se označava njegovo »jedinstvo« (Tinjanov), tj. »signal strukturne prirode« (Lotman). Drugim rečima, to je znak da je baš tu »unutrašnja šifra stiha ispunjena« (Klodel). Grafički oblik stiha skreće pažnju na značaj stihovanog pesničkog jezika, na vertikalne odnose među redovima i na tesne sintagmatske veze u njemu. Ipak nije svaki redak obavežno i *s.*, jer se ovaj ponekad prelama u kraće segmente, tako da dva i više redova čine samo jedan *s.* Poznati su redovi »lestvice« Majakovskog kao snažno izražajno sredstvo. Dešava se i obrnuto: povezivanje više *s.* u jedan red. Tipografske varijacije oblika stiha su raznovrsne i mogu da budu nesumnjivo funkcionalne (npr. u Malarmeovoj poemi »Un coup de dés...«). U trenucima izdavanja stihovane poezije iz

proze ili davanja novih impulsa poeziji, javljaju se specijalni oblici ikoničkog šaranja stihom. U modernoj poeziji poznati su npr. takvi crteži Apolinera (→ **kaligram**). Pod zvučnom organizacijom *s.* podrazumeva se »specifična organizacija, *ad hoc*, foničkog materijala« (R. Jakobson), i to ne samo faktora → **eufonije** nego i → **prozodije** u metričke svrhe. U metričkom ili vezanom *s.* postoji unutrašnja, metrička organizacija (→ **metar**). Kada metar, uzet u uobičajenom smislu reči, izostaje, pred nama je neki od oblika → **slobodnog** (»nevezanog«) **stiha**. Tehnikom organizovanja *s.* bavi se → **versifikacija** ili → **metrika**, dok opšta pitanja *s.* proučava → **teorija stiha** (ili nauka o stihu, versologija, metrika, versifikacija). Sa metričko-ritmičkom organizacijom *s.* obično se podudara i → **sintaksičko-intonaciona struktura**. Ova je drukčija u *s.* nego u prozi, u kojoj se tekst slobodno raščlanjava prema sintaksičkim → **pauzama**. Iako *s.* predstavlja obično i sintaksičko-intonacionu, manju ili veću, jedinicu, pauze u njemu ne moraju da se podudaraju sa sintaksičkim pauzama (→ **opkoračenje**, → **cezura** i → **polukadenca**). Grafički oblik, metričko-ritmička, sintaksičko-intonaciona i zvučna organizacija stiha doprinose njegovoj zbijenosti i raznovrsnim stihovnim vezama. U toj zgusnutosti svi elementi teksta dobijaju jaču smisaonu nabijenost nego u prozi. Rastvori li se *s.* u prozu, u razlabavljenim vezama teksta iščeznuće i njegov semantički naboj. Razume se, sam po sebi *s.* ne čini poeziju. Po Jakobsonu on postaje »poetičan« na osnovu *poetske funkcije* koja u njemu *dominira*. Ukoliko ona ne dominira, nema ni poezije. Zato → **mnemotehnički stih** ili onaj iz reklama i političke propagande ne idu u poeziju. – Stihovi se nižu bilo u sukcesiji neprekinutih redova (stihično), bilo u astrofičnim grupama ili u → **strofama**, sa regulisanom → **rimom**, delimično rimovani ili nerimovani. Ipak je rima u nekim jezicima *neophodan* faktor vezanog stiha. Kao što su se vremenom ustalili neki oblici metričko-ritmičke strukture stiha, tako su se i u vezi sa kombinovanjem rime ustalili pojedini oblici strofe i pesme. Ako sistemi organizovanja stiha stoje u tesnoj vezi, iako ne nepromenljivoj, sa prirodom pojedinih jezika, pokazuje se da oblici organizovanja strofe i rime u prvom redu zavise od kulturno-istorijske tradicije, od kulture stiha, ali i od potrebe za inovacijama, pa i suprotstavljanja tradiciji. Posebno je pitanje kakvi su razlozi povezivanja ovog ili onog metra ili → **razmera** u okviru istog jezika

sa ovom ili onom tematikom i žanrom. Sigurno je da tradicija i ovdje igra značajnu ulogu. Mnogi stiholozi tvrde, kao što su to činili i pojedini pesnici – metričari, da neke strukture po svojoj prirodi više odgovaraju ovom ili onom žanru. Upravo su navedena pitanja predmet najnovijih istraživanja u oblasti stiha.

Lit.: E. Sievers, *Rhythmisch-melodische Studien*, 1912; Б. Эйхенбаум, *Мелодика русского лирического стиха*, 1922; Р. Якобсон, *О чешском стихе*, 1923; Ю. Тынянов, *Проблема стихотворного языка*, 1924, 1965<sup>2</sup>; W. Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk*, 1948<sup>1</sup>, 1971<sup>5</sup>; (na srphrv.): *Језычко уметничко дело*, 1973; Л. И. Тимофеев, *Черки теории и истории русского стиха*, 1958; Б. В. Томашевский, *Стих и язык*, 1959; S. Petrović, »Теорија стиха: неколико одређења«, *Kolo*, 1963, 3, 243–248; Ю. М. Лотман, *Лекции по структуральной поэмы (Введение, теория стиха)*, 1964; (na srphrv.): *Predavanja iz strukturalne poetike*, 1970; Д. Живковић, »Биће и облик лирске песме«, *ЛМС*, 1968, св. 1, 54–79; Ю. М. Лотман, *Структура художественного текста*, 1970; (na srphrv.): *Структура уметничког текста*, 1976; D. Delas, J. Fillolet, *Linguistique et poétique*, 1973; Е. Эткинд, *Материја стиха*, 1978; М. Харлап, »Силлабика и возможности ее воспроизведения в русском переводе«, *Мастерство переводца* 12/1979, 1981, 4–50; → **Versifikacija**; → **Ritam**.

Ž.R.

**STIHIRA** (gr. στιχηρά – mnogostišje) – Pravoslavna crkvena pjesma sa više stihova, sastavljena od nekoliko strofa koje se umeću među druge pjesme u → **službi**, pa je zato i nazvana »bršljanom crkvene poezije«. Razvila se vjerovatno iz pripjeva koji se dodavao – kojim se zbor na službi odazivao – po jedinom stihu psalma (na psalamski se stih primjenjivao naziv στιχος). *S.* se dijele, po vrsti psalama i drugih tekstova na koje se nadovezuju, na *s.* »na Gospodi vazvah«, »na stihovne« i »na hvaliteh«. Predstavljaju melodijski razvijeniji dio crkvenih službi. *S.* je poznat oblik vjerovatno dao vizantijski pjesnik Kiprijan Melod, u prvoj polovini 8. vijeka. Originalne stihire nalazimo u svim službama Srbima svetiteljima (→ **Srbljak**), a traga im ima i u hrvatskoj glagoljskoj književnosti.

Lit.: → **Crkvena pesma**. S.P.

**STIHIRAR** (gr. στιχηράριον) – Liturgijska knjiga u kojoj se nalaze → **stihire**. Stihirari su često i muzički rukopisi, ukoliko su u njima melodije pesama obeležene → **neumskom notacijom**.

Lit.: S. V. Lazarević, »Stihirarion«, *Byzantinoslavica* 1968, 29. D.B.

**STIHOMITIJA** (gr. στιχος – stih; μῦθος – govor, razgovor) – U antičkoj drami, oblik → **dijaloga** u kojem učesnici naizmenično izgovaraju po jedan stih. Kada se u ovom »razgovoru u stihovima« odgovor sastoji od dva stiha, to je *distihomitiја*, kada je sastavljen od pola stiha, to je *hemistihomitiја* (→ **antilaba**). *S.* je u stvari jedna vrsta verbalnog duela koji se odlikuje suprotnim izjavama (→ **antiteza**) ili ponavljanjem reči i govornih figura koje je upotrebio protivnik (→ **anaktaza**); javlja se obično u najdramatičnijim prizorima kada se govori živo i brzo, i kada se akteri, u velikom uzbuđenju i emocionalnoj napetosti, sukobljavaju i međusobno razračunavaju. Misao izražena u *s.* često je duhovita i ironična. U st. gr. književnosti *s.* je veoma česta i u Euripidovim dramama, a u rimskoj književnosti najčešće se javlja u tragedijama Seneka. Veoma rado su je upotrebljavali pisci renesanse i baroka, posebno elizabetinski dramatičari koji su pisali po uzoru na Seneku (npr. Šekspir, *Hamlet*, III, 4). Kasnije, *s.* je veoma popularna u fr. klasicizmu (Molijer, *Učene žene*, III, 5) i u nemačkom klasicizmu (Gete, *Ifigenija na Tauridi*, I, 2, Šiler, *Nevesta iz Mesine*, I, 5 i III, 1). S.K-Š.

**STIL** – Jedan od danas najčešće upotrebljanih termina → **nauke o književnosti** i → **književne kritike**; potječe od lat. riječi *stilus*, koja je izvorno označavala drvenu, koštanu ili metalnu pisaljku u kojoj se pisalo po navoštenim drvenim pločicama (grafija »style« u eng. i fr. nastala je zbog pogrešnog etimološkog povezivanja lat. *stilus* s gr. riječi *stýlos* – »stup«). Taj prvotni naziv za instrument pisanja stao se doskora upotrebljavati za način kako je tko pisao, za rukopis: ako je pisaljkom rukovao vješto i brzo, *s.* mu je bio izvježban (*exercitatus*), a za nevjesta pisaca reklo bi se da mu je *s.* spor i zbrkan (*tardus et confusus*). Kasnije se upotreba termina *stilus* proširila i na sadržaj, odnosno vrijednost pisanja. U tom smislu kaže se i danas za čovjeka koji piše jasno, skladno, elegantno da »ima stila«. U novije doba *s.* je postao opća oznaka za način da se nešto napravi, pa se tako govori o stilu u radu, stilu šahovske igre ili stilu života. – U raspravama o književnosti *s.* se već odavno obilježavaju različite osobine književnog djela, no pri tome niti postoji jedinstvenost niti dosljednost. Sadržaj termina *s.* utvrđivan je po različitim kriterijima, a u toku povijesti on se i znatno mijenjao. Premda sam termin dolazi iz



latinskog jezika, pojam koji se danas općenito naziva *s.* postojao je već kod Grka pod raznim drugim nazivima (kod Aristotela *léxis*), a grčki su pisci razradili i sve osnovne koncepcije *s.* — Dva temeljna značenja termina *s.* nalazimo prvi put dosljedno formulirana kod Platona i Aristotela: za Platona *s.* je specifična osobina, kvalitet koji jedno djelo ima a drugo nema, za Aristotela on je generički pojam koji označava različite osobine djela, pa ga ima svako djelo. Platonova ideja *s.* izrasla je iz gr. pojma *logosa* u kojem se objedinjuje misao (*ratio*) i riječ (*oratio*). Stil nastaje kad se poetski sadržaj zaodjene u sebi primjerenu formu. Ako toga nema, onda djelo nema stila. Samo u apsolutnom savršenstvu misli i oblika nastaje neponovljivo čudo književnog djela, cjeline kojoj su ljepota i istina samo formalni, odnosno sadržajni aspekt. Nastojanje nekih modernih pisaca (Flober) da nađu »le mot juste« (pravu riječ) odražava platonovsko uvjerenje da postoji jedna i samo jedna takva prava riječ koju pisac mora otkriti. Do tako esencijalistički zamišljena stila nije moguće doprijeti logičkom analizom, on je dohvatljiv samo intuitivnoj spoznaji: senzibilan, iskusan i izvježban čitalac neposredno prepoznaje *s.* u djelu. Za postizanje *s.* neophodan je preduvjet nadahnuće, inspiracija. Kad nema inspiracije, nema ni *s.* I u jednom istom djelu moguće je zamijetiti dijelove sa *s.* i one bez *s.* — Kod Aristotela *s.* nije esencija nego generički pojam, produkt raznih elemenata: koliko djela, toliko ima i stilova. Termin *s.* zato se redovito upotrebljava s atributom koji označuje neku osobinu ili neki aspekt nastanka djela. Tako se *s.* klasificiraju prema raznim kriterijima: prema vremenu i mjestu nastanka, prema autoru, jeziku, publici, rodu, intenciji autora itd. — Kao začetnik najstarije klasifikacije *s.* klasične stilske trijade (visoki, srednji, niski *s.*) spominje se starogr. filozof Antisten (5–4. st. p.n.e.), a ona se javlja kod svih antičkih teoretičara i kasnije do duboko u Novi vijek (Gotšed). Niski je *s.* prikladan za govor o neznatnim stvarima, srednji — za stvari koje doduše zaokupljaju duh, ali ga ne uzbuđuju, a uzvišeni za opisivanje velikih događaja, jakih osjećaja i dubokih misli. Svaki od njih ima odgovarajući leksik, a kao paradigma služila su u sr. v. tri Vergiljeva djela: *Bakolike*, *Georgike* i *Enejida* (rota Vergili, Vergiljev stilski krug). U antičkoj → **retorici** postojala je podjela prema stupnju ukrašivosti govora na *lakonski* (posve jednostavan, sažet, bez ukrasa), *atički* (nešto bogatiji, krepak, odmjeren), *rodski* (ukrašeniji i

puniji) i *azijanski s.* (lepršav, duhovit, živahan, pun doskočica i figura). U sr.v. prema vrsti ukrasa razlikuje se *ornatus facilis* (laki ukras) i *ornatus difficilis* (teški, bogati ukras). U sr.v. prozi *s.* su razvrstani u *romanski* (gregorijanski), *hilarijanski*, *tulijanski* i *izidorijanski*. Osim navedenih osnovnih klasifikacija postojale su i brojne podvrste stila. Vezivale su se redovito uz pojmove roda i figure. — Sva antička književnost postojala je samo u rodovima (→ **književni rodovi** i **vrste**) koji su bili strogo normirani a oslanjali su se na neka egzemplarna djela. Svakom rodu odgovarao je poseban *s.* a taj se definirao određenim pravilima roda, a napose adekvatnom upotrebom govorničkih figura ili ukrasa (*colores rhetorici*). Ukrasi treba da ožive tekst i da potaknu kod čitaoca uzvišene misli i dublje osjećaje. Stroga normiranost i razgraničenost pojedinih rodova omogućavala je razmjerno lako razlikovanje između književne i neknjiževne upotrebe jezika. To je koncepcija književnosti kao ukrašena govora: poštujući konvencije roda i dodajući primjerene retoričke figure pisac stvara ono što Ciceron naziva »bolji način govorenja« (*dicendi modus melior*). U toj koncepciji *s.* kao dodatka odvaja se vanjska ljuštura jezičnog izraza od misaone jezgre i postulira se predjezična misao koja postoji prije verbalizacije. Sve to potječe od antičke distinkcije između logike i retorike. No i kod nekih kasnijih pisaca nalazimo istu teoriju stila kao dodatka, npr. u Stendalovoj definiciji: »Stil se sastoji u tome da se određenoj misli prida sve ono što je nužno da se postigne potpun učinak koji ta misao treba da postigne.« Funkcija *s.* određuje se, dakle, ne u estetskim kategorijama nego u pojmovima učinka i efektivnosti. De Kvinsi razmatra *s.* kao samostalnu vrijednost odvojenu od sadržaja, a K. Berk i P. Gudman govore o izričajima koji nemaju *s.* Stendalova nam definicija pokazuje u čemu je tu teškoća: pred čitaocem stoji samo gotov tekst i ne vidi se kako on može utvrditi koji je to »potpun učinak koji ta misao treba da postigne« a da pri tome ne zapadne u potpunu subjektivnost. I kod ocjenjivanja koje djelo ima *s.* a koje ne, kriterij je redovito posve subjektivan. — Druga je mogućnost utvrđivanje stila u opoziciji prema nekom suhom, faktografskom izlaganju. To nalazimo u teoriji afektivnih slojeva Š. Bajija (Ch. Bally): za njega *s.* je afektivni dodatak čistoj intelektualnoj informaciji. Zadatak je stilistike u Bajijevu smislu da prouči afektivne vrednote svakodnevnog govora i njihove sisteme. Budući da se radi o

neposrednom, nesvjesnom emocionalnom sadržaju što ga govornik unosi u svoj govor, Baji je odbacivao jezik književnih djela kao predmet svog proučavanja. Neki su sljedbenici Bajijevi napustili to ograničenje i uzimaju u razmatranje i književna djela. — Srodno je tome shvaćanje *s.* kao elaboracije, obrade vijesti radi nje same a ne radi prenošenja informacije. Tako P. Valeri (i S. Levin) kaže da je poezija umijeće da se ono što je prolazno (vijest efemerna, zaboravljena čim je ispunila svoju zadaću) pretvori u ono što je stalno. Drugi pokušavaju odvojiti kolektivnu stilistiku nekog jezika od sustava izražajnih sredstava pojedinog pisca. *S.* se određuje u odnosu na *ne-stil*, stilistička obilježnost u odnosu na neobilježnost. Oboje postoji u vijestima koje su elaborirane, odnosno forma kojih je elaborirana radi sebe same: kad pisac svjesno uklanja neke glasove a uvodi druge, kad uzima neke riječi zbog njihove estetske funkcije. Prigovor je ovdje očigledan: ne čini svaka elaboracija književno djelo. Naš je subjektivni doživljaj književnoga prilično neovisan o postojanju ili odsustvu elaboracije. — Kod teorije o *s.* kao obradi oblika vijesti radi se zapravo o izboru; jer u čemu se sastoji elaboracija ako ne u svjesnom izboru određenih jezičnih sredstava i odbacivanju drugih? Teorija *s.* kao izbora osobito je popularna među lingvistima. Na njoj temelji se spomenuta Bajijeva ideja o *s.* kao afektivnom dodatku; afektivni dodatak ne mijenja osnovno značenje iskaza. Pretpostavka je, dakle, da postoji više izraza koji svi znače isto, ali imaju različit koeficijent afektivnosti (npr. »otac« i »tata«). Tako kaže Maruzo: stil je izbor između sredstava koja jezik stavlja na raspoloženje govorniku; stilistika proučava odstupanja u izboru od nultog stupnja iskaza, od jezičnog oblika minimalno karakteriziranog. Još je jasniji A. Hil: »Ukupnost stila moguće je definirati kao sve izbore ekvivalentnih elemenata koje jezik stavlja na raspoloženje govorniku u svakoj govornoj situaciji.« Poznate su formulacije M. Rifatera: »Jezik izriče a stil ističe«, i Č. Hoketa: »Za dva iskaza na istom jeziku koji prenose približno istu obavijest, ali koji se razlikuju jezičnom strukturom, može se reći da se razlikuju stilom.« H. A. Glison objašnjava: »Obično postoji više načina na koje rečenica, zavisna rečenica, fraza, pa i pojedinačna riječ mogu prenijeti potrebno značenje a da pri tome ostanu gramatički pravilne. Autoru, dakle, u svakom času stoje na raspoloženju različite mogućnosti. On mora birati a izbor je jedan od

elemenata stila.« Ta se koncepcija *s.* očito osniva na uvjerenju o mogućnosti da se ista stvar iskaže na više ekvivalentnih načina, dakle na postojanju sinonima i sinonimnih izraza u jeziku. Dž. Sled to jasno kaže: »Stil će za nas biti način kako je rečeno ono što je rečeno. Iz toga proizlazi da je stil moguć samo zato što postoji više od jednog načina da se nešto izrekne.« Isto tako Š. Brino: »Ne može biti govora o stilu ako govornik ili pisac nema mogućnosti da bira između alternativnih oblika. Sinonimija u najširem smislu leži u korišteni čitavog problema stila.« A što su sinonimi? Hil odgovara: »Mi bismo redovno rekli (za dva sinonima) da 'znače istu stvar' ili 'da imaju isti referent', što je slobodniji način da se kaže da je razlika među njima bez lingvističke funkcije.« Ovdje, međutim, postoji mnogo teškoća. Ako se kaže da je *s.* izbor, onda se, dakako, misli izbor govornika ili pisca. No odakle mi znamo koje su njemu sve mogućnosti stajale pred očima? Mi znamo što on jest izabrao, ali redovito nema nikakva načina da ikada doznamo što nije izabrao. Normalna je pretpostavka da je pisac napisao ono što je htio reći, dakle da tu nema nikakva izbora. Osim toga, pitanje je mogu li se uopće zamisliti potpuni sinonimi u jeziku. Ako naime dva izraza znače posve isto bez ikakve, i najmanje nijanse u značenju, onda je izbor među njima sasvim nepretkaziv i besmislen; tu uopće više i nema izbora nego se radi o čistom slučaju. A ako postoji ma kakva razlika, ako ma zbog kojeg razloga ti izrazi ne mogu doći u istim kontekstima ili se ne mogu jedan drugim supstituirati, onda se radi o razlici ne u *s.*, nego u značenju. U svakodnevnom komunikacionom jeziku moguće je reći da stilistička razlika postoji između dva iskaza koji znače istu stvar, imaju isti referent ili istu denotaciju. No u književnosti referent uopće ne postoji, nema stvarnog konteksta kao korektivna pri određivanju osnovne informacije djela. Najzad, shvaćanje *s.* kao izbora vraća nas u retoričko poimanje književnosti kao poetskog sadržaja kojem se dodaje vanjski plašt ukrasa. U dvije pjesme (npr. Majerovoj i Rilkeovoj o fontani kod vile Borgeze) postoji po tom shvaćanju zapravo ista bitna jezgra, a samo je jezični izraz različit. Po tome to i nisu dvije pjesme, nego jedna ukrašena na dva različita načina. Jasno je da je takva interpretacija danas posve neprihvatljiva. Dvije su pjesme dvije upravo po onome u čemu se razlikuju, po svojoj jedinstvenosti i neponovljivosti. A za utvrđivanje te njihove jedinstvenosti *s.* kao izbor između sinonima posve je neupotrebljiv.

— Iz sličnih se razloga ne može prihvatiti pokušaj da se *s.* definira pomoću pojma konotacije. A. Martine kaže da je konotacija sve ono što pri upotrebi neke riječi ne pripada iskustvu svih koji je upotrebljavaju. Budući da mi riječi učimo u različitim kontekstima i situacijama, one ne mogu svakome od nas značiti isto. Naše su asocijacije različite. Pogotovo takvo određenje *s.* ne daje solidnu osnovu za egzaktno proučavanje književnosti kakvo imaju u vidu mnogi lingvisti-semantičari. — Pouzdaniju bazu za to daju, čini se, definicije *s.* kao odstupanja od neke objektivno utvrdive jezične norme. Prethodnika imala je ta teorija još u prošlom stoljeću (fon der Gabelenc). U novije vrijeme Leo Špicer traži devijacije od normalne jezične upotrebe. Srodno je tome shvaćanje rus. formalista koje nalazimo u Jakobsonovu određenju *s.* kao prevarena očekivanja. Neodređeni pojam opće jezične norme moguće je pouzdanije utvrditi statističkim metodama. Tako P. Giro statistički traži riječi čija frekvencija pojavljivanja kod nekog pisca ne odgovara očekivanoj srednjoj frekvenciji ustanovljenoj ispitivanjem velikog broja njemu suvremenih pisaca. Takve riječi smatra Giro ključnim riječima dotičnog pisca. M. Rifater traži riječi s malim proba-bilitetom pojavljivanja. U svim tim slučajevima radi se o karakterističnom izboru iz jezičnih sredstava kod jednog pisca, bilo da se radi o neočekivano visokoj bilo o neočekivano niskoj frekvenciji glasova, riječi ili konstrukcija u odnosu na statističku normu jezika. Prigovor je i ovdje da svako odstupanje ne čini *s.* Sve to može biti obična retorika na temelju teorije informacija. — Spominjući individualnost izbora približili smo se jednoj od najraširenijih teorija *s.*: u njoj se *s.* definira kao izraz individualnosti govornika, odnosno pisca. Prve začetke nalazimo joj već u izrekama kao što je Platonova »Kakav karakter, takav stil« i Senekina »Govor je fizionomija duše«, a osobito u Bifonovoj »Stil je čovjek sam«. Proširila se ona osobito kad je napuštena esencijalistička koncepcija jezika: književnost ne izražava svijet nego ljudsko iskustvo, a ono se identificira s izrazom; dobro pisati znači dobro misliti, veli Montenj. Izjednačavanje jezika i mišljenja dovodi do izjednačavanja jezika i čovjeka: »Stilom.« kaže d'Alamber, »nazivaju se posebne odlike govora. teže i rjeđe, koje izražavaju genij ili talent onoga koji govori.« Slično shvaćaju stil J. Peterson (s. je nesvjesna tehnika, kao prirodni dar oblikovanja, koja proizlazi iz temperameta, raspoloženja, nadahnuća ili razvitka prirode i

ukusa oblikovatelja), F. Brintjer (s. je način izražavanja sebe) i Š. Baji (s. je individualni način ekspresije). Izjednačavanje čovjeka i jezika dovodi ponekad do potpunog determinizma, kao kod Remi de Gurmona (s. je fiziološki produkt pisca), pa i kod V. Empsona i L. Špicera. Za Špicera stil je izražavanje piševe vlastite ličnosti. Personalitet čovjeka koji se izražava jest ono što sva jezična odstupanja povezuje u cjelinu. No tako zamišljeni *s.* mora biti jednak u svim iskazima istog govornika: on postoji jednako u *Braći Karamazovima* i u pismima Dostojevskog, premda ono prvo doživljavamo kao umjetničko djelo, a ovo drugo ne. Na taj način nije moguće definirati književnu bit djela. — Osim individualiteta pisca *s.* može izražavati i individualitet djela, književnog razdoblja, pa i cijele književnosti jednog naroda ili jednog jezika. Tako ga definira Dámaso Alonso: »Za mene stil je sve ono što individualizira neki književni entitet: jedno djelo, jednog pisca, jedno razdoblje, jednu književnost.« Alonsov *s.* epohe nije vrijednosna kategorija: i odličan i posve loš realistički roman mogu imati iste stilske karakteristike. No i ovdje ostaje problem kako da se razluče iskazi koje doživljavamo kao književne od svih ostalih jezičnih izbora, a postavlja se i pitanje kriterija vrednovanja. Pokušaj da se vrednuje prema originalnosti, jezičnoj inovaciji, redovito daje više smiješne nego uvjerljive rezultate: novatori u književnosti rijetko su za sobom ostavljali velika ostvarenja. — O vrijednosnom aspektu djela, dakle o onom aspektu u kojem se ono za nas konstituirao kao književno, moguće je govoriti kod definicije V. Kajzera. Za njega *s.* je *s.* djela (*Werkstil*), dok pojmovi kao *s.* epohe imaju mjesta u povijesti umjetnosti, ali ne u poetici. Taj se *s.* djela osniva na našem osjećaju stilske pogreške (*Stilfehler*-a) koja proizlazi iz nedosljednosti, nepoštivanja pravila roda: npr. kad dijete u knjizi za djecu ne reagira kao dijete nego kao odrasla osoba. Ne radi se samo o izboru u jeziku, nego o dosljednom, skladnom izražavanju jednog čovjekovog stava, jedne određene percepcije; stil je jedinstvo i individualitet oblikovanja a počiva na jedinstvu percepcije i stava. Percepcija nije samo vizuelni osjet, nego osmišljeni osjet, a to je osmišljavanje prisutno već u percepciji. Slično kaže Auerbah da je *s.* percepcija viđenog, osmišljeno oblikovanje. Oblikuje se individualna percepcija. Kajzer to naziva unutrašnjom formom: ja sam već oblikovan tako da nešto »vidim«. H. Hafcedl definira stil ovako: »U svakom književnom

djelu autor izražava jedan stav osobnim jezikom unutar općeg jezika, postupak što ga svatko instinktivno naziva stilom.« Tu bismo koncepciju *s.* mogli nazvati organskom, a prethodnike joj nalazimo u antičkom spisu »O uzvišenom«, pa kod Bena Džonsona, za koga je stil i sadržaj isto što i duša i tijelo: neodvojivi elementi organske cjeline. Tako i Šatobrijan: »Stil, a ima ga hiljadu vrsta, ne može se naučiti; to je dar neba, to je talent«, a Dž. M. Mjuri kaže: »Stil nije odijelo koje čovjek nosi, nego kosti i meso njegova tijela.« U Kajzerovoj koncepciji vraća se pojam mimesisa: umjetnost kao način oblikovanja individualno viđenog realiteta. Sve se, dakle, svodi na realizaciju. Ali umjetnost je istovremeno i derealizacija, razaranje zbilje. Mi djelo nikad ne identificiramo sa zbiljom: svi smo svjesni konvencija. Stav i percepcija nisu adekvatno rješenje. To sve još nekako funkcionira kod lirске pjesme. Ali možemo li govoriti o jednoj percepciji u *Ilijadi*? Stav nas opet vodi u *Weltanschauung*, pogled na svijet. Aristotelov je *Weltanschauung* mnogo konzistentniji od Homerova, a ipak će malo tko smatrati Aristotela većim umjetnikom. — Pod utjecajem Martina Hajdegera formulirao je svoje shvaćanje *s.* E. Štajger: *s.* nije »oblikovanje moje slike svijeta«, on je »svijet sam u estetskom smislu«. Za akt viđenja osim subjekta i objekta potreban je i medij: kod Platona to je ideja dobra, kod Kanta to su apriorne kategorije vremena i prostora, kod Hajdegera to je svijet, a kod Štajgera *s.* Svaki pravi pjesnik ima svoj medij gledanja, svoj svijet, a taj je aprioran. U *s.*, koji se ovdje ne određuje, ulazi ne samo jezik nego sve što je u djelu sadržano i prisutno. Svaki element koji se može iz djela izvući jest *s.* I kod ove, nesumnjivo dalekovidne i sveobuhvatne, koncepcije javlja se ipak teškoća: ako je individualni, osebujni, vlastiti svijet pisca aprioran, gdje je tu onda mogućnost komunikacije, razumijevanja, ulaženja u nj? Štajger se pomaže pojmom intuicije, ali je ne objašnjava do kraja. Kao što je *s.* aprioran, tako je i kontakt sa *s.* aprioran. U tome je misteriozna tajna umjetnosti, kaže Štajger. A time nam o fenomenu književnoga nije mnogo rečeno. — Nije li, kraj tolike raznolikosti sadržaja koji se daju pojmu *s.*, u pravu B. Graj koji ga uspoređuje s pojmom etera u fizici: nije li i on termin za nepostojeću stvarnost postuliran u nedostatku egzaktnog objašnjenja nekih aporija? — Sve navedene i mnoge druge definicije označuju terminom *s.* neke osobine književnog djela, a čine to na dva moguća i bitno različita

načina: ili opisujući svojstva jezičnog medija, izbora u jeziku kao pojavnog lika književnog djela, ili opisujući djelo u odnosu na čitaoca. Definiramo li *s.* na razini jezika, ostat ćemo u lingvistici. Ono što njime označujemo bit će u tom slučaju mjerljivo i sumjerljivo, a rezultati stilističke analize bit će i lako provjerljivi. Na takvoj je definiciji *s.* moguće izgraditi egzakt-nu znanost o *s.* Za proučavanje književnog fenomena, međutim, takva je definicija prilično neupotrebljiva. Ograničenja koja nam ona nameće ista su ograničenja koja prate svaku egzakt-nu nauku: astronomiju koja nam nikad neće objasniti zašto je zalaz sunca lijep, biologiju čija tumačenja (sama za sebe) niti mogu povećati niti umanjiti naš doživljaj pri promatranju nekog pejzaža. Za lingvistiku *s.* može biti čvrst termin (S. Petrović) jer se u lingvistici pošiljalac i primalac poruke mogu isključiti iz promatranja, štaviše, oni se moraju isključiti da bi lingvističko istraživanje moglo uopće početi. — Ako hoćemo termin *s.* upotrijebiti u proučavanju književnih djela, kojima je vrijednost konstitutivna osobina, onda moramo izaći iz jezične dimenzije, moramo uključiti i svoju, čitaočevu, subjektivnu i promjenljivu poziciju. Tako shvaćen, *s.*, kao termin indikator (S. Petrović) a ne kao čvrst termin, može poslužiti u kritičkom prosuđivanju književnosti, i ako ga za to upotrijebimo, nismo ga time pretvorili u metaforu niti je naš postupak ilegitan. No jasno je da se u tom slučaju otvara problem mogućnosti objektivnog, naučnog proučavanja književnosti: ono što takva definicija stila obuhvaća niti je mjerljivo niti sumjerljivo; individualna se izustva ne mogu zbrajati. *S.*, kao instrument naše spoznaje, kao kibernetički konstrukt nije dio predmetne realnosti. Kao naše oruđe u jednoj posebnoj vrsti djelatnosti ljudskog duha, različitoj od naučne, intelektualne spoznaje, on mora toj djelatnosti biti primjeren. Ukoliko nam može dobro poslužiti da opišemo svoj doživljaj djela, da izademo iz izolacije svog emocionalnog svijeta i dobacimo mostove ljudima oko sebe, mi ćemo se njime poslužiti jednako kao i svakim drugim terminom. Terminologija, kao svaki drugi instrumentarij kojim pristupamo zbilji, mora biti adekvatna svrsi za koju je stvorena.

Lit.: G. Buffon, *Discours sur le Style*, 1753; S. T. Coleridge, *Biographia Literaria*, 1817; Sir W. Raleigh, *Style*, 1897<sup>2</sup>; R. de Gourmont, *Le problème du style*, 1902; D. W. Rannie, *The Elements of Style: An Introduction to Literary Criticism*, 1915; J. Middleton Murry, *The Problem of Style*, 1925; I. A. Richards, *Principles of Literary Criticism*, 1926<sup>2</sup>; L.

Spitzer, *Stilstudien*, I–II, 1928; R. Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, 1931; E. Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*, 1946; M. Cressot, *Le Style et ses techniques*, 1947; W. Empson, *Seven Types of Ambiguity*, 1947<sup>2</sup>; L. Spitzer, *Linguistics and Literary History*, 1948; W. Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk*, 1948; R. Wellek – A. Warren, *Theory of Literature*, 1949; *Critics and Criticism*, ur. R. S. Crane, 1952; M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp*, 1953; R. S. Crane, *The Languages of Criticism and the Structure of Poetry*, 1953; A. Alonso, *Materia y forma en poesía*, 1955; E. Staiger, *Die Kunst der Interpretation*, 1955; A. Albalat, *La Formation du Style*, 1956; F. L. Lucas, *Style*, 1955; D. Daiches, *Critical Approaches to Literature*, 1956; D. Alonso, *Poesía española: Ensayo de métodos y límites estilísticos* 1957<sup>2</sup>; Ch. F. Hockett, *A Course in Modern Linguistics*, 1958; E. Auerbach, *Mimesis*, 1959<sup>2</sup>; N. Frye, *Anatomy of Criticism*, 1957; H. Gardner, *The Business of Criticism*, 1959; H. Levin, *Contexts of Criticism*, 1958; *Style in Language*, ur. T. A. Sebeok, 1960; P. Guiraud, *La Stylistique*, 1961; H. A. Gleason, *An Introduction to Descriptive Linguistics*, 1961<sup>2</sup>; R. Wellek, *Concepts of Criticism*, 1963; H. Seidler, *Allgemeine Stilistik*, 1963<sup>2</sup>; S. Ullmann, *Language and Style*, 1964; N. E. Enkvist – J. Spencer – M. J. Gregory, *Linguistics and Style*, 1964; P. A. Будагов, *Литературные языки и языковые стили*, 1967; H.-P. Bayerdörfer, *Poetik als sprachtheoretisches Problem*, 1967; K. Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, 1968; B. Gray, *Style, The Problem and its Solution*, 1969; G. Watson, *The Study of Literature*, 1969; S. Petrović, *Kritika i djelo*, 1963; A. Flaker – Z. Škreb, *Stilovi i razdoblja*, 1964; K. Pranjić, *Jezik i književno djelo*, 1968; G. Granger, *Essai d'une philosophie du style*, 1968; F. Petre – Z. Škreb, ur., *Uvod u književnost*, 1969<sup>2</sup>; I. Gopnik, *A Theory of Style and Richardson's Clarissa*, 1970; M. Solar, *Pitanja poetike*, 1971. Z.D.

**STILISTIČKI METOD U NAUCI O KNJIŽEVNOSTI** – U svojoj definiciji i u svojim postupcima zavisi od definicija termina → **stil** i → **stilistika**. Iako se termin »stil« s vremenom proširio na čitavo umjetničko jedinstvo književnoga djela (Štajger: »Stil je svijet u estetičkom pogledu«), termin »stilistika« u različitim svojim značenjima sačuvao je kao osnovni svoj sadržaj proučavanje jezičnih pojava. U opreci s → **pozitivističkim metodom** u nauci o književnosti, koji je gledao svoj cilj u povezivanju književnoga djela sa životom i životnim iskustvima njegova autora, i → **duhovnonaučnim metodom**, koji je svu svoju pažnju obraćao na idejnu sadržinu, *s. m.* naglašava da je književno djelo umjetnost jezika, da će se dakle njegovo književno značenje otkriti kritičaru najpouzdanije ako se stručno i znalački prikaže umjetničko oblikovanje jezične građe u njemu, njegov stil. U

svojim polaznim točkama *s. m.*, je srodan → **imanentnoj kritici**, on svjesno ide za »proučavanjem sinkronih struktura književnoga organizma« (D. Alonzo). *S. m.* čedo je našega st., koje zahvaljuje svoj razvoj poticajima proizašlim iz ženevske lingvističke škole, pretvaranju lingvističkih studija iz historijskih (dijakronijskih) u sinkronijske (F. de Sosir), i stručnom proučavanju afektivnih elemenata jezičnoga izražavanja (Š. Bali). Vanjski poticaji bili su »Kročeova estetika, izjednačena s lingvistikom kao naukom o izrazu, Huseriova fenomenologija, a i moderna psihologija, osobito Frojdova psihoanaliza« (S. Petrović). Najpoznatiji kasniji predstavnik *s. m.*, L. Špicer, objavio je 1910. svoje prvo djelo, istraživanje tvorbe riječi kao stilističkoga sredstva u Rablea. *S. m.* kao osnova imanentne kritike sačuvao je do danas svu svoju vrijednost, ali je pretjerao svojom tvrdnjom da je jedini mogući naučni način prikazivanja umjetničke značajnosti književnoga djela. Budući da je Špicer iz analize pjesničkoga jezika pojedinoga djela izvodio zaključke o psihi njegova autora, njegov se postupak gdjekad naziva i psihološkim metodom; premda se taj pristup nije održao, sačuvala se vrijednost njegove teze da »umjetničko djelo stoji pred kritičarem kao homogen, autonoman (»sunčev«) sistem, gdje svaka pojedinost odražava cjelinu«. Otuda potreba da se opus jednoga pisca ne sjeka na (tobožnje) sastavne dijelove... nego da se djelo obradi u cjelini, *in toto*, i da je čitanje, uporno čitanje, jedini »put, kojim filolog prodire u djelo«, kao i da je kritika »imanentna djelu...; nema apriorističkih kategorija jednako primjenljivih na sva djela i na sve pisce« (I. Frangeš).

Lit.: Ch. Bally, *Traité de stylistique française*, 1910; D. Alonzo, *Ensayo de métodos y límites estilísticos*, 1950; I. Frangeš, *Stilističke studije*, 1959; L. Spitzer, *Stilstudien*, 1961<sup>2</sup>; A. Flaker – Z. Škreb, *Stilovi i razdoblja*, 1964; R. Wellek, »Stylistics, Poetics and Criticism«, *Discriminations*, 1970; S. Petrović, *Priroda kritike*, 1972; M. W. Bloomfield, *Stylistics and the Theory of Literature*, 1976; J. Anderegg, *Literaturwissenschaftliche Stiltheorie*, 1977; H. Viebrock, *Theorie und Praxis der Stilanalyse*, 1977. Z.Š.

**STILISTIKA** – Termin novijeg porijekla koji bi imao označiti naučno bavljenje → **stilom**. U njem. prvi ga put upotrebljava Novalis, ali kao sinonim za retoriku (*Stylistik oder Rhetorik*), kako je zabilježeno u Grimmovu *Rječniku*. U istom značenju nalazimo ga u eng. prvi put 1846. kod Ворčестера. Kao naziv za znanost o stilu pojavio se u fr. 1872. a

Oksfordski ga rječnik navodi prvi put 1882/83. O mogućnosti da se uopće konstituiraju jedna znanstvena disciplina o stilu postoje različita mišljenja. S jedne strane, J. Rozvadovski (1927) misli da je predmet kojim bi se takva znanost imala baviti posve neodređen i da, ako se strogo držimo činjenica, od njega ne ostaje ništa. S. Bion (1936) poriče mogućnost postojanja kako znanosti o stilu tako i bilo kakve teorije stila. B. Grej (1970) smatra da se ono što obično nazivamo stilom ne može tako strogo definirati da bi moglo postati predmet egzaktnog izučavanja. S druge strane kaže D. V. Ranic (1915) da je kritika stila bitan dio znanosti o književnosti, H. Hafeld (1949) pridružuje se zaključku K. Foslera, A. Alonsa, U. Lea i drugih da se stilska analiza podudara sa znanostima o književnosti, a Dámaso Alonso (1950) tvrdi da je stil jedini predmet naučnog proučavanja književnosti. Povijesno kao prva teoretska disciplina koja se bavila problemom književnog izraza razvila se još u antici → **retorika**. Nestanak egzemplarne književnosti praćen nastankom nacija, te odbacivanje esencijalističke koncepcije jezika uz stvaranje znanstvene lingvistike doveli su do napuštanja retoričkog shvaćanja književnosti. → **Romanizam** pun je burnih previranja i intenzivnih rasprava o jezičnom izrazu, ali prve cjelovite koncepcije nove s. kao znanstvenog proučavanja stila i književnosti nastaju tek na prijelazu u ovo stoljeće. Među njima osobito treba istaći dvije. Učenik de Sosira i osnivač ženevske škole Š. Baji nastojao je izgraditi stilistiku na ideji o stilu kao afektivnom dodatku čistoj, intelektualnoj informaciji. Takva stilistika treba da bude egzaktna lingvistička znanost koja će objektivno izučavati afektivne vrednote raznih jezičnih izričaja. Za Bajija jezik je skup izražajnih sredstava koja postoje simultano s misaonim procesima. Govornik može svojim mislima dati objektivni, neutralan jezični izraz kojim se samo registriiraju činjenice i kojega je najizgrađeniji oblik jezik nauke. Češće, međutim, on dodaje svom iskazu određenu dozu afektivnosti koja djelomično odražava njegovu osobnost, a djelomično društvene snage i utjecaje kojima je on podložan. Zadatak je s. da utvrdi i prouči ta afektivna sredstva i njihove međusobne odnose te da analizira »ekspresivni sistem« kojim ona pripadaju. Baji je za predmet svoje stilistike uzimao jezik u spontanoj, neknjiževnoj upotrebi. Tek su neki njegovi sljedbenici (Kreso, Maruzo, Guberina) uključili i jezik književnosti u svoja proučavanja. Bajijeva je s. nesumnjivo doista egzaktna lingvi-

stička disciplina koja stoji ravnopravno uz ostale grane lingvistike. Posve drugim smjerom razvijala su se stilistička proučavanja nastala u okviru njem. tzv. idealističke lingvistike Foslera i Špicera. Svoje poticaje našli su oni u Kročeovoj estetici kao nauci o jezičnoj ekspresiji, u Bergsonovu intuicionizmu, u Huserlovoj fenomenologiji, pa i u Frojdovoj psihoanalizi, a metodološki nadovezuju se na njem. istraživanje stila (Stilforschung) i objašnjavanje teksta (explication de texte) kakvo se prakticiralo u fr. nastavi književnosti. Tu je koncepciju popularizirao u svojim brojnim radovima Leo Špicer. Špicer polazi od organskog shvaćanja stila: književno je djelo potpuno integrirana cjelina u kojoj postoji jedinstvo *vanjske forme* s onim što Špicer naziva čas *unutrašnjom formom*, čas *unutrašnjim značenjem djela*, čas njegovim *duhovnim etimonom*. Taj je duhovni etimon za Špicera psihologija autora, ali to nije jedino moguće rješenje: T. Šperiju to je autorova ideologija. Djelo je organska jezična cjelina u središtu koje se nalazi duh autora kao kohezioni princip koji povezuje sve osobine i detalje u djelu. Zadatak je čitaoca, odnosno kritičara, da preko jezičnog detalja prodre do tog središta i da, smjestivši se u njemu, otkrije umjetnički organizam djela idući od središta ka periferiji, i obrnuto. Tako zamišljenom djelu nije moguće prići nikakvom logičkom analizom, nego jedino intuicijom: treba dugo i pažljivo čitati dok nas neki neobičan jezični detalj ne »pogodi«. Taj će nas detalj dovesti do duhovnog središta djela od kojega se onda opet vraćamo drugim detaljima. Djelo se, dakle, shvaća kao struktura u kojoj svaki detalj odražava značenje cjeline, a ne kao jednostavni zbir raznorodnih elemenata. Metoda Špicerova (on ju je sam nazivao »filološkim krugom«) poznati je postupak hermeneutičkog kruga koji su primjenjivali i drugi učenjaci (Štajger). Špicer se njime služi jednako u lingvistici kao i u književnoj znanosti: bilo da traži oblik vulgarnog latinizeta preko oblika romanskih jezika ili da nastoji otkriti umjetničko htijenje sadržano u nekoj pjesmi. Špiceru su često prigovarali da mu je metoda nenaučna: radi se očigledno o poznatoj logičkoj pogrešci poroćnog kruga (circulus vitiosus) jer se cjelina otkriva i definira pomoću detalja kojima, da bi uopće mogli postojati kao takvi, mora prethoditi neko poimanje cjeline. Prigovor se ne može smatrati osnovanim jer se sva ljudska spoznaja odigrava u isto takvoj stalnoj međugri intuitiranja cjeline i detalja. Kao kritički prosede Špicerova je metoda nesumnjivo izvanredno plodna, ali egzaktna

ona svakako nije, pa je nemoguće zamisliti znanstveno proučavanje stila na takvoj osnovi. U istom su smjeru djelovali i neki drugi učenjaci, pa su neki dotjerali u svom izjednačavanju književnog djela i psihe autora do pravog fiziološkog determinizma (Remi de Gurmon: stil je fiziološki izraz autora). Jasno je, međutim, da odnos između autorove psihe i jezične fakture djela nije jednoznačan: gdje su tu, npr., konvencije? U baroku nejasan, kompliciran jezik ne mora biti nužno izraz kompleksne, podijeljene psihe, on može biti naprosto tehnika, manira, zanat. — Od drugih pravaca književnoteoretskog mišljenja i bavljenja stilom u ovom stoljeću treba spomenuti slavenske (rus., češ., polj.) formaliste kod kojih nalazimo sintezu pozitivnih dostignuća lingvističke i psihološke s.: od prve uzeli su egzaktnost, sistematičnost i objektivan pristup, a od druge shvaćanje djela kao strukture. Odatle nastali su razni statistički i matematički postupci proučavanja književnih djela. Prve generacije pripadnika → **нове критике** također su naginjale takvu radu, ali kasnija *nova kritika* vratila se njem. *Stilforschung* Špicerova tipa: istraživanju značajne strukture djela, konotaciji i sl. Neki novi kritičari pokušali su obnoviti retoriku kao znanost o poetskim sredstvima izraza, figurama i tropima. Sve dosada navedeno samo su različiti projekti za jednu buduću znanost o stilu, ali dosada takva se još nigdje nije uspjela konstituirati. Je li ona, dakle, uopće moguća ili je opravdana skepsa Rozvadovskoga, Biona i Greja? Jasno je da odgovor na to pitanje, pa dakle i mogućnost formiranja s. ovise o načinu kako ćemo definirati *stil*.

Lit.: W. Wackernagel, *Poetik, Rhetorik, Stilistik*, 1888; Ch. Bally, *Précis de stylistique*, 1905; E. Utitz, *Was ist Stilistik*, 1911; E. Elster, *Prinzipien der Literaturwissenschaft*, II: *Stilistik*, 1911; J. Volkelt, *Der Begriff der Stilistik*, 1913; L. Spitzer, *Aufsätze zur romanischen Syntax und Stilistik*, 1918; Ch. Bally, *Traité de stylistique française*, 1921; O. Waizel, *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*, 1925; L. Spitzer, *Stilstudien*, 1928; E. Winkler, *Grundlegung der Stilistik*, 1929; A. Alonso, R. Lida, *Introducción a la estilística romance*, 1932; W. Kramer, *Einleitung tot de stilistiek*, 1935; Th. Spoerri, *Die stilkritische Methode*, 1938; H. Agersten, *Bibliografi over nordisk stilforskning*, 1940; A. Alonso, *The stylistic interpretation of literary texts*, 1942; J. Marouzeau, *Traité de stylistique latine*, 1946; isti, *Précis de stylistique française*, 1946; C. F. P. Stutterheim, *Stijllee*, 1947; D. Alonso, *Poesía española: Ensayos de métodos y límites estilísticos*, 1950; Ch. Bruneau, *La Stylistique*, 1951; H. A. Hatzfeld, *A Critical Bibliography of the New Stylistics Applied to the Romance Literatures*, 1953; L.

Spitzer, *Les théories de la stylistique*, 1952; isti, *Stylistique et critique littéraire*, 1955; H. Seidler, *Allgemeine Stilistik*, 1953, 1963<sup>2</sup>; P. Guiraud, *La Stylistique*, 1954; H. Hatzfeld, *Methods of Stylistic Investigation*, 1955; L. Spitzer, *Linguistics and Literary History*, 1962<sup>2</sup>; I. Frangeš, *Stilističke studije*, 1959; A. Flaker i Z. Škreb, *Stilovi i razdoblja*, 1964; P. Guberina, *Stilistika*, 1967; K. Pranjić, *Jezik i književno djelo*, 1968; H. Петковић, *Језик у књижевном делу*, 1975. Z.D.

**STILSKA FORMACIJA** — Povijesno nastalo veliko stilsko jedinstvo. Pojam se pojavio kao analogan »društvenoj formaciji«, radi semantičkog rastečenja pojma → **stil**. Za razliku od pojma → **pravac**, kojim redovno označujemo osvještene književnopovijesne tendencije koje se očituju prvenstveno unutar pojedinih nacionalnih književnosti (njem. romantika, fr. a zatim i hrv. realizam, fr. i rus. simbolizam, engl. imažizam, srp. nadrealizam, socijalna literatura u Jugoslaviji i dr.), pojmom *s. f.* obilježujemo velike nadindividualne i nadnacionalne književnopovijesne cjelovitosti, konstruirajući ih na temelju stilske → **interpretacije** srodnih književnih djela, a ne na temelju programskih samoodređenja pojedinih → **pokreta** ili → **škola**. Konstruiranje stilske formacije znači pronalaženje bitnih stilskih osobina koje tvore pojedini model i odlučuju o njegovoj estetskoj i društvenoj funkciji, određivanje povijesno nastalih suodnosa književnih vrsta, a zatim i interpretaciju književnopovijesnoga procesa i njegove dijalektike i, dosljedno tome, njegove osebnosti u svakoj pojedinoj nacionalnoj književnosti. Tako shvaćena, *s. f.* može biti pouzdaniji temelj za → **periodizaciju** unutar povijesti književnosti. Nazive za pojedine *s. f.* možemo (ali ne moramo) preuzimati od književnih pokreta ili pravaca kada su oni odista stilogeni u nadnacionalnim mjerilima (*romantizam, realizam* i dr.). Kada je riječ o manjim ili manje izraženim stilskim jedinstvima, s manjim stupnjem strukturalne srodnosti, ostvarenim samo u okviru jedne književne vrste ili samo u pojedinim književnostima — govorimo o *stilskim grupama*.

Lit.: → **Periodizacija, književna.** A.F.

**STILSKE FIGURE** — Po svojoj prirodi ljudski jezik pokazuje određene značajke koje su postale izvorom *s. f.*-a književnosti: sav mehanizam jezične izražajnosti počiva na opozicijama; glasovne opozicije determiniraju akustičku sliku riječi, pojmovne opozicije njegovo značenje (→ **kontrast**); svoje ime dobiva pojedina riječ ili po svojoj funkciji ili po nekoj sličnosti s nekom drugom pojavom (lat. riječ

*dens* za *zub* znači zapravo »onaj koji jede«, naše *zub* po svojoj etimologiji znači *kolčić*) – u prirodnom izražavanju sve su rečenice saopćenja natopljene afektivnošću (→ **stilistika**, → **ponavljanje**, → **hiperbola**), koja će prema različitim prilikama nositi različitu boju: »Ja ne želim reći samo to, nego ja to želim i *tako* reći, i biti kadar, da to prema raspoloženju i prilikama još i sasvim drukčije kažem« (v.d. Gabelentz, *Die Sprachwissenschaft*, 1901<sup>2</sup>, 364). Usmena poezija nepismenih (→ **nar. književnost**) instinktivno je iskoristila spomenute jezične mogućnosti da s njihovom pomoću izgradi svoj → **pjesnički jezik**. Ako je određen narod dosegao dovoljno visok kulturni stupanj da su mislioci toga naroda bili kadri teoretski se pozabaviti društvenom pojavom književnosti, pogotovu poezije s njezinim osebnim jezikom, oni su nužno morali uočiti činjenicu da se taj jezik služi tipiziranim sredstvima jezične izražajnosti, a ako su ih uočili, oni su ih i opisali. Staroindijska poetika nazvala je ta sredstva izražajnosti *alamkara* (→ **alankarasastra**) i u toku stoljeća kodificirala ih u vrlo velikom broju. Za evropske književnosti i evropsku teoriju književnosti bila je međutim od važnosti i od utjecaja jedino starogr. književna teorija i praksa. Starogrčka je književnost ispočetka razlikovala prilično strogo književne rodove u stihu od nestihovane proze. Rodovi u stihu bili su jednako strogo determinirani svojim → **stilom**, i tako razgraničeni jedni od drugih, te je kod njih tradicija nadomještala teoriju. Drukčije je bilo s prozom. Za prozu je na spomenuta sredstva jezične izražajnosti upozorilo starogr. govorništvo koje je u starogrčkim gradovima, naročito u doba sofista, igralo golemu društvenu ulogu. Retor Gorgija iz Leontina na Siciliji, gdje su se u bogatim gr. kolonijama razvile prave škole govorništva, zadivio je Atenjane, došavši u njihov grad, vještinom svoje govorničke proze, koja se svjesno i vrlo obilato služila određenim jezičnim obratima (→ **retorika**, → **Gorgijanske figure**). Odvajanje od prirodnoga izražavanja u prozi zvalo se u starih Grka → **solecizam**; ali Gorgijini solecizmi bili su ocijenjeni pozitivno i dobili ime *ὀχήματα* (sing. *ὀχήμα*), što se na latinski jezik prevelo nazivom *figura*, a taj se termin održao do danas. Prvotno mu je značenje bilo »držanje« tijela, i to svjesno držanje kao kod atleta u borbi i kod glumca ili govornika u njihovom nastupu; izraz je bio slikovito prenesen na svjesno »držanje« u govoru. Definirale su se *f.-e* kao svjesno pojačavanje jezičnoga izražavanja novim izražajnim mogućnostima.

Nije dakako Gorgija ni izmislio ni izumio sam *s. f.*, on se samo u obilatoj mjeri poslužio izražajnim mogućnostima samoga jezika; ali budući da je on to učinio na naročito upadljiv način, i da je on time u staroj Grčkoj postigao nezapamćen uspjeh, grčka je teoretska misao bogato razvila nauku o *s. f.* u svojoj retorici; nju su prenijeli k sebi, sistematizirali i popularizirali Rimljani, predajući je i srednjovjekovnim i humanističkim teoretičarima. Međutim se na tom području sačuvala distinkcija koja je bila opravdana jedino u antiki. Grčka i latinska antika povukle su stroge granice između retorike i → **poetike**. Poetika se bavila mimetičkim pjesničkim rodovima (→ **mimezis**), kojima je u osnovi bila *fikcija*, dok je istraživanje, opisivanje i kodificiranje izražajnih sredstava jezika kojima on može da utječe na slušaoca bio isključivo predmet retorike. Dakako, i u pjesničkim djelima u stihu pjesnički se jezik antike obilato služio *f.-ama*, tã Gorgija je samo pretopio izražajne obrate stiha u prozu, ali od njega dalje i po njegovu primjeru polje istraživanja i egzemplificiranja *f.-a* sve do humanista ostala je govornička proza. Zbog toga su *f.-e* dobile ime *retoričkih figura*, a sačuvala su ga gdjekad i do danas. To ime danas nema više nikakva opravdanja; već su srednjovjekovne i humanističke poetike iznosile nauku o *f.-ama* kao dio poetike, a danas se to razumije samo po sebi. Zato je pogrešno istraživati »retoriku« književnosti → **renesanse** ili → **baroka**, odn. ispitivati ulogu navodnih retoričkih *f.-a* u njihovom stihu; radi se pritom o izražajnim sredstvima samoga jezika koja su u pjesničkim i književnim djelima pjesnička, a ne retorička. Iako ih je antika svrstavala pod tu rubriku. Govorništvo i umijeće retorike sačuvalo se do danas, ali je propašću antike potpuno izgubilo ono značenje koje je tada imalo, pa nema više nikakva opravdanja nazivati *f.-e* imenom retorike. U književnom djelu one služe stilskom → **intenziviranju** i zbog toga je najispravniji zvati ih *s. f.-ama*. – Kao i staroindijski teoretičari, i grčki su i rimski dijelili figure u grupe. Najpoznatija podjela razlikuje *figure* i *trope*. *Tropom* (grč. *τρόπος* = obrat) zvao se onaj jezični obrat koji je ime riječi u običnoj upotrebi zamjenjivao drugim imenom (gr. *ἐναλλαγή*, lat. *immutatio* – lat. se trop definira kao *verborum immutatio*). Antikni teoretičari različito su određivali i broj tropa i njihovu granicu prema *f.-ama*. Najčešće se spominju kao tropi → **metafora**, → **metonimija**, → **sinegdoha**, → **emfaza**, → **hiperbola**, → **antonomazija**, → **ironija**, → **litota** i → **perifraza**. Antikna



teorija učila je da postoje pored zamjene riječi drugom riječju (ἐναλλαγή — *immutatio*) još tri načina kojima se jezični izraz može promijeniti kako bi jače djelovao: πλεονασμός — *ad-iectio* (umnažanje, dodavanje), ἔλλειψις — *de-tractio* (oduzimanje) i μεταθεσις — *transmutatio* (premještanje). Obrati govorništa i književnosti koji su se osivali na ovim jezičnim promjenama zvali su se *f.-e*. I figure su se dalje dijelele u gramatičke i retoričke, ali je važnija od te podjele bila podjela na *jezične f.-e* (σχήματα τῆς λέξεως, *figurae verborum* ili *elocutionis*) i *misaone f.-e* (σχήματα τῆς διανοίας, *figurae sententiarum*). U prvu vrstu brojile su se *f.-e* vezane za oblik i zvuk pojedine riječi, a u drugu *f.-e* vezane za značenje riječi. Ni između tih grupa nije antična teorija poznavala strogih granica, pa bi teoretičari jednom pojedinu pojavu svrstavali u jednu grupu, a drugi puta u drugu. U prvu su se brojile npr. *f.-e* → **ponavljanja**, u drugu npr. → **apostrofa** i → **antiteza**. Danas nema više ni opravdanja ni smisla da se zadrže ta razlikovanja; nema razloga da se sve *f.-e* s tropima ne ujedine pod istim imenom *s. f.-a*. — Poetika i stilistika prošlih stoljeća često je sam figurativni oblik pjesničkoga jezika shvaćala kao estetsku vrijednost, ne pitajući se za njegovu funkciju u pjesničkom jeziku određenoga stila; iako je već antična teorija učila da svako odvajanje od priprostoga govora saopćenja, svaki dakle solocizam i → **metaplazam** može biti, i kada se radi o posve istom izrazu, u jednim prilikama stilski pozitivan (*virtus* = krepost), a u drugim negativan (*vitium* = porok). — Antična teorija razradila je nauku o tropima i figurama vrlo temeljito, stvarajući pored osnovnih vrsta niz podvrsta s imenima, neobičnima za nas, koja nisu uvijek ni bila jednaka u svih teoretičara; i te su distinkcije danas najvećim dijelom suviše. No pored toga ne valja nikako izgubiti iz vida da je nauka o tropima i *f.-ama* veliko djelo gr. duha, djelo trajne vrijednosti kojemu novovjeka teorija nije dodala mnogo nova.

Lit.: G. Gerber, *Die Sprache als Kunst*, II, 1871; P. Gross, *Tropen und Figuren*, 1888; R. M. Meyer, *Deutsche Stilistik*, 1913<sup>3</sup>; H. Lausberg, *Elemente der lit. Rhetorik*, 1963<sup>3</sup>; Tz. Todorov, »Tropes et figures«, u zborniku *To honor R. Jakobson*, 1967. → **Retorika**, → **stilistika**, → **stil**. Z.Š.

**STILSKI KOMPLEKS**. — Periodizacijski termin koji je predložio Z. Škreb (1961) i koji označava jednu posrednu kariku između jezičko-stilskih mikrostrukture i najširih historijsko-stilskih kategorija, kakve su → **barok**, → **klasicizam**, → **romantizam** i sl. Posmatrajući s.

*k.* kao historijski i ideološki neutralan termin, Škreb nastoji da pomoću njega pronade način kojim bi se izbegla upotreba visokih sintetičnih stilskih pojmova, kakve su historijsko-stilske tipologije, i u *istorijskom* i u *stilskom* smislu (da, npr., termin *romantizam* označava *period* ili *pravac* u određenom historijskom trenutku i u isto vreme da ga upotrebljavamo kao tipološku, bezvremensku stilsku kategoriju za pisce i dela svih vremena). *S. k.* tako označava *skup* nekih srodnih stilskih crta koje možemo grupisati oko jedne dominantne stilske crte u čvrsto jedinstvo (npr., *fiziološki s. k.* označavao bi skup reči i izraza iz tabuiranog vokabulara: međutim, taj *s. k.* ne bi se mogao nazvati »naturalističkim« jer ga nalazimo i u → **renesansi** i u → **Sturm und Drang** — periodu, i u → **naturalizmu**, → **ekspresionizmu** i u drugim modernim pravcima). Ali najšire historijsko-stilske kategorije možemo opisati pomoću *sistema s. k.*, u kom slučaju bi se, npr. u *naturalizmu*, *fiziološki s. k.* združilo sa određenim *s. k. tematike*, *motivike*, *idejnog stava*, *žanrovskog sistema* itd. *naturalizma*.

Lit.: Z. Škreb. »Stil i stilski kompleks« u knjizi: A. Flaker — Škreb, *Stilovi i razdoblja*, 1964; Isti, »Sastavine stilskih formacija: o stilskim kompleksima«, u knjizi: *Književnost i povijesni svijet*, 1981. D.Ž.

**STOPE** (prema gr. πούς odn. lat. *pēs* — noga; stopa/lof) — 1. **U** → **kvantitativnoj versifikaciji** osnovne jedinice samerljivosti čije proticanje, prilagodeno muzičkom → **ritmu**, konstituise → **stih**, raščlanjavajući tekst nezavisno od leksičkih i sintaksičkih granica. Svaka *s.* ima određeno trajanje izgovora. U *antičkoj* → **metrici** ono se meri → **morama** (znak: **U**), najmanjim vremenskim jedinicama (»hronos protos«) u stihu, koje traju onoliko koliko je potrebno za izgovor kratkog sloga. Izgovaranje dugog sloga (—) zahteva dvostruko više vremena. Obično se navodi tridesetak antičkih *s.* One se mogu klasifikovati prema broju mora, slogova ili kombinovano. U dvosložne *s.* idu: → **pirih**, najkraća, »pomoćna« *s.*, sa dve more (UU); → **trohej**, sa tri more (—U, *mātrēr*); → **jamb**, takode sa tri more (U—, *potēns*); → **spondej**, sa četiri more (— —, *vtrūs*). Trosložne *s.*: → **tribrah**, sa tri more (UUU); → **daktil** (—UU), → **amfibrah** (U—U) i → **anapest** (UU—), svi sa četiri more; → **bahij** ili **bahej** (U— —), → **antibahej** ili **palimbahej** (— —U) i → **kretikus** ili **amfimacer** (U—U), svi sa pet mora; → **molos** ili **trimacer**, sa šest mora (— — —). Najviše je četvorosložnih *s.*, i to: sa četiri more: → **dipirih prokeusmatik** (UUUU); sa pet mora —

četiri → **peona** (—UUU, U—UU, UU—U, UUU—); sa šest mora: *dijamb* (U—U—), *ditrohej* (—U—U), → **horijamb** (—UU—), → **antispast** (U——U), dva → **jonika** (mali, uzlazni: UU—— i veliki, silazni: ——UU); sa sedam mora četiri → **epitrita** (U——, —U—, ——U—, ——U); sa osam mora → **dispondej** (— — — —). Najzad, ponekad se navodi i → **dohmij**, raznovrstan po broju slogova, mora, odnosno zamena dugih i kratkih slogova (U UUUUU—UU), čime ostvaruje niz varijacija. Kraće s. obično se udružuju u → **dipodije** (dvostope). Stih dobija naziv prema vrsti i broju s. odn. dipodija (npr. → **jamski trimetar**). Uobičajeno je da se govori o jakom i slabom vremenu ili mestu u s. (→ **arza** i → **teza**). Jako vreme se nalazi obično na početku s., i to na prvom dugom slogu. Ono je isticano ritmičkim akcentom (→ **iktus** u značenju ritmičkog → **udara**), koji ne mora da se podudara sa leksičkim akcentom. Stih se obično sastoji od s. jednakog trajanja (→ **izohronizam**), makar bile različite po broju slogova. Epski → **heksametar** je npr. šestostopni daktilski stih, ali se trosložni daktili mogu zameniti dvosložnim spondejima zato što oba imaju po četiri more. Ukoliko se zamenjuju s. koje imaju različit broj mora, tada se radi izohronizma menja → **tempo** izgovora. — I u arapskom tipu kvantitativne versifikacije (→ **aruz**) s. nastaju kombinovanjem dugih i kratkih slogova. Dugi su zatvoreni slogovi sa dugim i kratkim vokalima, kao i otvoreni slogovi sa dugim vokalima, a kratki su samo otvoreni slogovi sa kratkim vokalima. Navodi se obično osam osnovnih s., od kojih se gradi 19 osnovnih metara: osam od istovrsnih, a dvanaest od raznovrsnih s. — 2. U → **silabičko-tonskoj versifikaciji** s. je izmena metrički jakog vremena (arza ili iktus) i slabog vremena (teza), bez obzira na to da li je iktus akcenatski ostvaren (kao udar). S. je zapravo uslovan pojam, jer se ne ostvaruje pravilna shema izohronih jedinica. Jako vreme (uslovan znak: —) obuhvata jedan slog, koji može da bude (neobavezno) ostvaren akcentom, a slabo vreme (znak: U) sadrži jedan ili više slogova. Prema njihovom kombinovanju nastaju različiti metri, od kojih se obično navodi pet kao osnovnih. Dva su dvosložna: *trohej*, sa iktusom na prvom slogu (—U) i *jamb*, sa iktusom na drugom slogu (U—), a tri su trosložna: *daktil* (—UU), *amfibrah* (U—U) i *anapest* (UU—). Stih dobija naziv prema vrsti metra i broju s. ili iktusa (tj. prema broju izmena jakog i slabog vremena), drugim rečima, prema *metru* i → **razmeru** (npr. petostopni

ili petoiktusni jamb, trohej i sl.). Srphrv. stih je stih → **akcenatskih celina**, a ne stopni stih. Ipak tradicionalna metrika govori o s., oslanjajući se i na to što se granice jednih i drugih često podudaraju, npr. u petoiktusnom (»petostopnom«) troheju: »Kùlu / gràdi // gràni / Àràpnič«, sa neostvarenim petim iktusom na devetom slogu (»pirih«). Međutim, često se granice s. i akcenatskih celina ne podudaraju. U troheju »Nije l' majka // ròdila / junàka« jasno se u svesti registruje granica između dveju trosložnica, a ne granice s. (*ròdì — lājù — nàkà*). Osim toga, akcenti se često ne podudaraju sa iktusom (arzum, jakim vremenom), te od s. ne ostaje ništa (»Od Sàzlije // na čèmer / čùprije«). Ponekad se i u → **tonskoj versifikaciji** upotrebljava termin s. kao sinonim za → **takt**. — 3. U → **silabičkoj versifikaciji** termin s. (»pied métrique«) često se upotrebljava u značenju »slog«. U najnovije vreme (1966) francuski metričari su predložili da se taj izraz izbaci iz upotrebe, jer jedinica samerljivosti francuskog tradicionalnog stiha nije s., već slog, nezavisno od njegove dužine ili naglašenosti.

Lit.: → **Kvantitativna versifikacija**; → **metar**; → **metrika**, **antička**; → **versifikacija**; → **silabičko-tonska versifikacija**. Ž.R.

**STORNELO** (ital. *stornello* — refren) — Vrsta ital. nar. lirske pesme, čije najstarije tragove nalazimo u kodeksima 17. v. i koja se kasnije negovala i u drugim zemljama. Imala je tri ili četiri strofe od tri stiha (najčešće jedanaesterca), od kojih se prvi (koji je mogao biti i kraći, a ponekad sastavljen samo od jedne reči) rimovao sa trećim, dok je drugi bio bez rime. Prvi stih je često bila → **invokacija** nekog cveta koja nije imala ničeg zajedničkog sa temom pesme i ponavljala se, kao → **refren**, na početku svake strofe. Pesme u stilu s. pisao je ital. revolucionarni pesnik F. Dal'Ongaro (19. v.), dok je kod nas po ugledu na ital. s. dubrovački pesnik Najlašević napisao *Pjesme od Maskerate* i jednu od *Pjesni bogoljubnih*.

Lit.: M. Barbi, *Poesia popolare italiana*, 1939. M.Đi.

**STRAMBOTO** (ital. *strambotto*, od fr. *estrabot* — besmislica) — Oblik ital. lirske nar. pesme, nastao verovatno na Siciliji, sastavljen od osam jedanaesteraca sa ukrštenom rimom (→ **stanca**), od kojih su sedmi i osmi predstavljali *riprezu* (→ **rispetto**), a kasnije s parnom rimom. Ređe je imao oblik *toskanske sekstine* (→ **sestina**), koja se sastojala od četiri stiha sa ukrštenom rimom i *ripreze* od dva stiha. S. je u početku imao satiričan karakter, po ugledu

na ekvivalentnu francusku formu, ali je kasnije postao izrazito ljubavna pesma. U 15. v. je ušao u umetn. poeziju. Negovali su ga Đustinijan, Pulči i Policijano, a u novijoj knjiž. Karduči i Ferari. U našoj knjiž. pesme slične s. pisali su dubrovački pesnici (Š. Menčetić).

Lit.: G. D'Ancona, *Guida bibliografica allo studio dello strambotto*, 1951; R. M. Ruggeri, »Protostoria dello strambotto«, *Studi di fil. ital.*, XI, 1953. M.Di.

**STRIP** (eng. *strip* – traka, vrpca) – Priča čija je akcija predstavljena nizom slika popraćenih tekstualnim dijalogom ili objašnjenjima. Prvim s. se smatra *Max und Moritz*, 1859, humoristički s. Vilhelma Buša, koji predstavlja nestašlike dvojice dječaka, a popratni tekst je u rimovanim stihovima. S. se po prvi put pojavljuje u dnevnoj štampi u SAD 1892. u *Egzemineru* (*Examiner*) iz San Franciska da bi uskoro postao jedan od elemenata mnogih svjetskih dnevnika. Premda je većina s. građena na prikazivanju sile (»Superman«, »Dick Tracy«), postoje i s. koji daju analitički presjek društva (»Li'l Abner«) ili imaju većinu karakteristika dobre satire (»Pogo«). Najpoznatiji su s. Volta Diznija čije su glavni liknosti Miki, Šilja, Paja Patak i dr. stekle popularnost među djecom cijelog svijeta. Zanimljivost s. se prvenstveno ogleda u stalnosti likova i u humorističkoj tehnici. S. nosi karakteristično obilježje moderne masovne kulture.

Lit.: C. Waugh, *The Comics*, 1947; S. Becker, *The Comic Art in America*, 1960. Z.R.

**STROFA** (gr. στροφή – kruženje, obrtanje) – 1. U → **metrici**, **antičkoj** niz stihova u posebnoj, obično tročlanoj organizaciji (zapev, pripev, otpev, ili u → **periodama**). – 2. U vezanom (metričkom) → **stihu** grupa stihova određenog → **metra** odnosno → **razmera**, rimovanih po nekoj shemi ili nerimovanih, povezanih u metričko-ritmičku i sintaksičko-intonacionu celinu, koja je po pravilu (izuzev → **opkoraćenje**) zatvorena i grafički izdvojena. Drugim rečima, ne može se bilo kakva grupa stihova smatrati strofom, već samo takva koja ih objedinjuje specifičnim vezama. Umesto → **rime** to može da bude → **asonanca** na kraju stiha, nerimovana → **klauzula** ili neka forma sintaksičko-intonacione organizacije. Duga je istorija s. Geneza joj se izvodi iz pevanja uz igru. Naziv s. je prvobitno značio obrt grčkog hora u plesu na sceni, zatim pevani tekst između jednog odlaska i povratka, dakle jedno kruženje i odlomak. U antičkoj metrici s.

sadrži nerimovane stihove građene od različitih stopa (→ **logaedi**). U novoevropskoj poeziji s. se grade od stihova istovrsnog metra, s tim što razmer (dužina) može da varira. Logaedi su se javili u prevodilačkim, retko u originalnim delima (imitacijama zasnovanim bilo na kvantitetu bilo na akcentu). Rima i njen raspored prema vrsti → **klauzule** (muške, ženske, daktilske) igraju veoma značajnu ulogu u organizovanju i klasifikovanju strofa. Ipak je najpoznatija klasifikacija prema broju stihova u njima. Poneki metričari polaze od → **monostiha** kao najmanjeg oblika s. Iako se ponekad odriče strofičnost grupi od dva, čak i tri stiha, obično se kao najmanja strofa uzima → **distih** (dvostih). Zatim dolazi → **tercet** (trostih), → **katren** (četvorostih), → **kvinta** (petostih), → **sektina** (šestostih), → **septima** (sedmostih), → **oktava** (osmostih), → **nona** (devetostih), → **decima** (desetostih). Rede se javljaju s. iznad deset slogova. Poznat je → **duzen** (dvanaestostih) i → **onjeginska strofa** (četnaestostih). Formalno se javljaju i s. sa većim brojem stihova (16, 19 i više), ali se smatra da su to eksperimenti i da se poveće grupe stihova ne mogu održati kao strofične celine. Neke od nabrojanih s. imaju posebne (stalne, fiksne, kanonizovane) oblike, obično prema shemi rimovanja, kojoj je pridodata i veza sa žanrom i vrstom stiha. Naročiti oblik distiha javlja se u → **elegijskom distihu**, izvorno nerimovano dvostihu. Prema ostalim s. javljaju se: → **tercina**, → **sonet** (iz katrena i terceta), → **sektina** (i *sesta rima*, → **sektina**, 2), → **Čoserova s.** (oblik septime), → **stanca** (»italijanska oktava«), → **sicilijanka** (takode oblik oktave), → **nonarima** i → **Spenserova strofa** (obe »produžene stance«), → **espinela** (oblik decime) itd. – Ako su u s. svi stihovi u istom obliku, ona je → **izometrična**, što u silabičkoj versifikaciji znači da su → **izosilabični** (istog broja slogova), a u silabičko-tonskoj – da imaju isti broj → **iktusa** (→ **stopa**), tj. da su istog razmera (npr. svi u petoiktusnom jambu). S. je → **heterometrična** kad, u silabičkom stihu, sadrži stihove sa različitim brojem slogova, a u silabičko-tonskom – sa različitim brojem iktusa, odnosno stopa istovrsnog metra. Pri tome se stihovi različite dužine smenjuju pravilno (simetrično) ili nepravilno (nesimetrično). Kad su u *pesmi* sve strofe istovrsne, ona je → **izostrofična**, a kad se razlikuju, pesma je → **heterostrofična** (sa neujednačenim ali pravilnim s.). Ukoliko se u istom delu nalaze s. (ili druge skupine stihova) sa različitim metrima ili razmerima, onda je delo →

**polimetrično.** Stroфом se smatra i stalni oblik pesme iz samo jedne strofične grupe stihova (npr. → **triolet**, oblik oktave). Po jednim stiholozima i svaka druga pesma (tj. bez unapred zadane sheme) od dva do osam posebno (strofično) vezanih stihova predstavlja s. (→ **monostrofa**), i to na osnovu pretpostavke da bi eventualni nastavak sadržavao istovrsne oblike grupisanja. Po drugima s. se konstituše samo u ponavljanju. Veliki deo poezije u stihu nije strofičan, već je pisan u kontinuitetu stihova, bilo bez ikakvog grafičkog razmaka («stihično»), bilo u proizvoljnim grupama redova bez unutrašnjih obeležja strofične organizacije. U oba slučaja se govori o → **astrofičnom** delu, ili o »strofoidima«, ali bez jedinstvene odredbe tih pojmova. U oblicima nevezanog (nemetričkog) stiha s. se lišava određene metričko-ritmičke strukture i utvrđenog sistema rimoivanja, ali često zadržava jednak broj redova i neku motivisanost grupisanja. — Pošto se u s. mogu ostvariti raznovrsne kombinacije (broj stihova, vrsta metra i razmera, sistema rimoivanja), mnogobrojne su pesnikove mogućnosti izbora. Zato se ispituju razlozi češćeg ili ređeg opredeljenja za ovakvu ili onakvu s. Jedni su razumljivi jer su motivisani prednostima prostorno-tehničke prirode. Mnogo je teže govoriti o razlozima opredeljenja za određenu metričko-ritmičku strukturu stiha ili za oblik rime. Po jednim funkcionalniji je metričko-ritmički sastav nego sistem rime ili geometrijski oblik s., po drugima obrnuto. Tako neki misle da kvadratni oblik (od istog broja stihova koliko ima slogova u stihu) daje »utisak snage, punoće i kohezije« (Morier). Po drugima neparne s. (od 3, 5, 7 stihova) izražavaju »nespokojstvo«. Ako su to sporna pitanja, kao i pitanja asocijacija koje nastaju u dodiru sa pojedinim oblicima, nije sporno da se u upotrebi strofike ogleda i istorija jedne oblasti kulture. Za rešavanje drugih pitanja potrebni su širi opisi strofike i metrike pojedinih pesnika, kao i komparativna istraživanja.

Lit.: Ph. Martinon, *Les strophes*, 1912; В. М. Жирмунский, *Композиция лирических стихотворений*, 1921; Г. А. Шенгели, *Трактат о русском стихе. I. Органическая метрика*, 1923<sup>2</sup>; Н. Meyer, »Vom Leben der Strophe in der neueren deutschen Lyrik«, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 25, 1951, 436–473; W. Kraus, *Strophengestaltung in der griechischen Tragödie*, 1957; Б. В. Томашевский, »Строфика Пушкина« (у knj.: В. Луцкий, *Исследования и материалы*, II, 1958, 49–213; (isto u:) *Стих и язык*, 202–324; В. А. Никонов, »Стро-

фика« (у зб.: *Изучение стихосложения в школе*, 1960, 96–150; S. Petrović, »Stih«, *Uvod u književnost* (red. F. Petre, Z. Škreb), 1961, 1983<sup>2</sup>; M. R. Mayenowa (red.), *Strofika*, Poetyka – Wersifikacija VI, 1964; К. Тарановский, »Из истории русского стиха XVIII в.: одическая строфа АbАb ССdEEd в поэзии Ломоносова (у зб.: *Роль и значение литературы XVIII в. в истории русской культуры*, 1966, 106–115; H. Tervooren, *Einzelstrophe oder Strophenbildung*, 1967; S. Petrović, »Problem soneta u starijoj hrvatskoj književnosti (Oblik i smisao)«, *Rad JAZU*, 350, 1968, 5–304; М. Л. Гаспаров, »Цепные строфы в русской поэзии начала 20. в. (у зб.: *Русская советская поэзия и стиховедение*, 1969; M. Fubini, *Metrica e poesia. Lezioni sulle forme metriche italiane. I Dal Duecento al Petrarca*, 1970<sup>2</sup>; F. Schlawe, *Die deutschen Strophenformen. Systematisch-chronologische Register zur deutschen Lyrik 1600–1950*, 1972; F. Deloffre, *Le vers français*, 1973; E. Häublein, *The Stanza*, 1978; P. Pavličić, *Sesta rima u hrvatskoj poeziji*, 1978; К. Д. Вишнеvский, »Архитектоника русского стиха« (у зб.: *Исследования по теории стиха* (ред. В. Е. Холшевников), 1978, 48–65; М. Л. Гаспаров (red.), *Русское стихосложение XIX в. Материалы по метрике и строфике русских поэтов*, 1979; H. J. Frank, *Handbuch der deutschen Strophenformen*, 1980; → **Versifikacija**. Z.R.

**STRUJA, KNJIŽEVNA** (fr. courant, rus. течение) → **Književni pravac**.

**STRUKTURA** (lat. *struere* – rasporediti, sazdati) – 1. Način na koji ljudski um povezuje određen broj izabranih pojava i daje im izvesno značenje. U novijoj antropološkoj, lingvističkoj i književnokritičkoj upotrebi – naročito u vezi s radom Levi-Strosa, Čomskog i Barta – s. označava način na koji se konstituše neka vrsta ljudskog izražavanja ili neki tip ljudske spoznaje. U ovom pravcu Katičić razmatra pitanje da li je književnost neki autohtoni vid čovekovog duhovnog postojanja, tj. da li je književno delo »svojevrsna s.« (*Uvod u književnost*, ur. Petre i Škreb, 1969, str. 197). Ističući da se specifičnost književnog jezika ne sastoji u tome što bi nam on, za razliku od običnog jezika, davao nekakvu »dodatnu stilističku obavijest« (*isto*, str. 201), nego samo u načinu na koji se *ostvaruje* sadržaj književnog iskaza (»postave«), Katičić kaže: »sadržaj književne postave nema neposredne veze sa zbiljskim svijetom, nego nam dočarava svoj svijet« (*isto*), te prema tome specifična s. književnog jezika jeste »s. jezikom dočaranog svijeta« koji je »autonoman, ne zavisi od zbiljskoga i postoji kao u se zatvorena cjelina« (*isto*, str. 203). – 2. Skup kompozicijskih obeležja koja su zajednička svim ili nekim delima, obično istog književnog

roda. Tako je dramska situacija osnovna jedinica dramske s., likovi i događaji nosioci s. epskog dela, zbivanje ili prostor – moguće osnove s. nekih romana, paradoksalni poradak stihova – jedna od karakteristika s. moderne lirike. – 3. Skup najbitnijih kompozicijskih, stilskih i jezičkih osobnosti, → **unutrašnja forma** određenog književnog dela. Tako se u našoj nauci o književnosti često govori o unutrašnjoj s. književnog dela, o njegovoj stilskoj ili jezičkoj s. – 4. Osnovno načelo krupne formalne organizacije dela (kompozicija u romanu, osnovna misao ili situacija u pesmi i sl.). U ovom pravcu anglosaksonska književnokritička terminologija razlikuje s. od → **teksture**.

Lit.: P. Lubbock, *The Craft of Fiction*, 1921; M. M. Бахтин, *Проблемы поэтики Достоевского*, 1929; A. Jolles, *Einfache Formen*, 1930; W. Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk*, 1948; P. Goodman, *The Structure of Literature*, 1954; E. Lämmert, *Bauformen des Erzählens*, 1955; V. Žmegač, »Opažanja o strukturi suvremenoga romana«, *Umjetnost riječi*, 1958, 1; W. C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, 1961; R. Knopfmacher, »Književni rod – osnovna determinanta književne strukture«, *Umjetnost riječi*, 1963, 1; U. Eko, *Otvoreno djelo*, 1965; Tz. Todorov, *Littérature et Signification*, 1965; C. Segre, »Strukturalizam i kritika«, *Polja*, 1966, XII, 91; J. Cohen, *Structure du langage poétique*, 1966; R. Barthes, »Introduction à l'analyse structurale des récits«, *Communications*, 1966, 8; isti, *Critique et Vérité*, 1966; H. Friedrich, *Struktura moderne lirike*, 1969 (nem. izd. 1956); R. Jakobson, *The Poetry of Grammar and the Grammar of Poetry*, 1969. S.K.

**STRUKTURALISTIČKI METOD** – Strukturalizam je nastao iz shvatanja da je naše verovanje u istorijski razvoj samo prividno, da zapravo nema dijalektičkog kretanja, već da jedino postoje neke stalne → **strukture** koje upravljaju životom ljudi, obuhvatajući sve što je vezano za ovaj život, od načina mišljenja i od jezika do društvenih povezanosti, pa da se i proces našeg saznavanja sveta odvija isključivo u otkrivanju određenih struktura. Jednom otkrivene, ove strukture možemo proveriti u raznim područjima života i ljudske delatnosti, a videćemo takođe da se u procesu tog otkrivanja oblikuju određeni → **modeli**. Najpre se strukturalizam javio u nauci o jeziku, posebno u fonologiji, gde su N. Trubeckoj i R. Jakobson dokazali, nadovezujući se na F. de Sossira, da su glasovi i morfološki delovi sistema, što će reći skupine struktura, pa se ni promene u toku razvoja jezika ne daju objasniti kao izolovane pojave već jedino u okviru ovakvih struktura. Iz nauke o jeziku strukturalizam je prešao u

antropologiju i etnologiju, da bi zatim zahvatio niz drugih područja, naučnih i spekulativnih, sve do sociologije i teologije, pri čemu je nesumnjivo dolazila do izražaja i pomodnost ove pojave. I u → **nauci o književnosti** teško je sve odraze strukturalizma svesti na zajednički imenitelj, no ipak se razabiru četiri mogućnosti: 1) rezultati dobiveni iz analiza lingvističkih struktura neposredno se koriste za ispitivanje literarnih tekstova (N. Čomski, M. Birviš), pa se, na primer, proveravaju simetrična ponavljanja i kontrastirajuća suprotstavljanja gramatičkih oblika kao sredstva umetničkog izražavanja; 2) na rezultate dobivene iz analize lingvističkih struktura nadovezuju se literarne analize, pri čemu se jezik književnosti shvata kao sekundarna struktura (struktura strukture) unutar sistema prirodnog (govornog) jezika. Klasičan primer za ovakvu mogućnost jesu interpretacije Bodlerove pesme »Les chats« (»Mačke«), koje su dali R. Jakobson i K. Levi-Stros. 3) Nasuprot ovakvim analizama → **mikrostruktura** postoji i mogućnost otkrivanja → **makrostruktura**: pesnikovog pogleda na svet, istorijske ravni, arhetipova ili mita. Ovakve analize dali su naročito R. Bart, C. Todorov i A. Ž. Greima. 4) Književnost se ispituje u okviru obuhvatnijih struktura koje otkrivaju sociologija i uopšte društvene nauke. Ovu mogućnost naročito je razvijao L. Goldman polazeći od postavke da je književno delo odraz svesti neke privilegovane grupe. U njemu se pomoću piščeve individualne svesti kristališe kolektivna svest, i ono kolektivnu otkriva kuda ovaj teži u načinu svog mišljenja, u svojim osećanjima i u svom ponašanju. Strukturalizam je isprva izrazio ahistoričan, no u toku diskusije dolazi do približavanja pogledima predstavnika istorijskog materijalizma. Ovo je najpre slučaj u delu teoretičara Komunističke partije Francuske L. Altisera *Lire le Capital*, 1966. Marksov *Kapital*, kaže Altiser, valja čitati na strukturalistički način, razabirući najjednostavnije gestove ljudske egzistencije i kulture: gledanje, govorenje, slušanje i čitanje. Pomoću ovih gestova Marks otkriva suštinu stvari, suštinu svetske istorije, njenih ekonomskih, političkih, estetskih i religioznih proizvoda.

Lit.: »Strukturalizam«, *Kritika*, 1960; H. Lefebvre, *Au-delà du structuralisme*, 1971; H. Gallas, *Der Strukturalismus als Interpretationsverfahren*, 1972; G. Schiwy, *Neue Aspekte des Strukturalismus*, 1973; J. Culler, *Structuralist Poetics*, 1975; E. Strohmeier, *Theorie des Strukturalismus*, 1977; *Strukturalni prilaz književnosti* (zbornik, priredio M. Bunjevac), 1978. Z.K.

**STUDIJA** (lat. *studium* — želja, ispitivanje, proučavanje) — Srazmerno iscrpna rasprava ili spis iz oblasti literature, umetnosti uopšte, filosofije ili nauke, u kome se pažljivim analitičkim i sintetičkim ispitivanjem proučava i tumači izvesno pitanje, obično u omeđenoj sferi razmatranja. U književnoj s. najčešće nalazimo minucioznu i odmerenu eruditno-kreativnu, naučnu i kritičku analizu pojedinačnog dela ili kompletnog opusa jednog pisca, njegovog razvoja, njegove poetike, uticaja, ili se u njoj izučavaju osobenosti nekog književnog *pravca, perioda, žanra* itd.

M.I.B.

**STURM UND DRANG**, nem. (šturm und drang — »bujnost i plahovitost«) — Period nem. književnosti koji je vladao od oko 1770. do 1785. Ime je dobio kasnije po jednoj drami F. Klingera, dok su savremenici ovo doba nazivali *Genieperiode, Geniezeit* (vreme genija), jer su mladi pripadnici ovog pokreta uzdizali → **genija** i sebi pridavali genijalnost. Većina pesnika rođena je oko 1750. *S. u. D.* predstavlja period vrenja, prodor novog duha u književnost u odnosu na vladajuću prosvetocenost. Pored reakcije na racionalizam prosvetocenosti, predstavnici ove struje pokazuju jaku revolucionarnu tendenciju pomešanu sa sentimentalnošću, tako da se pokret ispoljio manje politički, a više estetsko-pesnički. Neke osobine ovog u suštini osećajnog doba pripadaju → **prosvetocenosti**: verska tolerancija, vaspitne sklonosti, kritika apsolutizma vezana sa težnjom za društvenom reformom; od → **sentimentalizma** potiče veličanje prirode, kult genija, uzdizanje strasti i slobode, a od → **pijetizma** jaka osećajnost i ukazivanje na tvoračku moć mašte. Po ugledu na Ž. Ž. Rusoa, koji upućuje na prirodu a osuđuje civilizaciju (→ **rusoizam**), pesnici *S. u. D.* oduševljavaju se prirodom. Ideal im je obdarena i originalna ličnost, umetnost je za njih otkrovenje, a pod uticajem E. Janga (*Conjectures on Original Composition*, 1759) i R. Vuda (*Essay on Original Genius*, 1769) na umetničko stvaranje gledaju kao na proizvod nadahnutog genija za kojeg ne važe nikakvi zakoni. Pesnici puštaju na volju mašti i osećanju, zastupaju strasnu ljubav, društvenu slobodu i pravo genija u književnosti. Istorijski, *S. u. D.* pada u doba prosvetenog apsolutizma, koji pesnicima daje dovoljno razloga da se bore protiv tiranije i samovolje nem. vladara. Veličanja onog što je narodno i iskonsko čini da se pesnici oduševljavaju narodnom poezijom, široko shvaćenom: u nju se ubrajaju i Homer, Osijan i Šekspir. Od uticaja stranih sad se

manje oseća fr., sa izuzetkom Rusoovog, a više eng., pre svega Šekspirov, zatim Persijeve zbirke »stare engleske poezije« (*Reliques of Ancient English Poetry*, 1765), kao i savremenih pisaca Goldsmita, Richardsona i Sterna. Najzastupljeniji književni rod pesnika *S. u. D.* je lirika, u kojoj se ispoljava osećajnost, i drama, iz koje izbija bunt; pripovedačka proza je reda, npr. u Getea i Hajnzea. Pesma je potekla iz doživljaja, drama iz čežnje za boljim životom. U lirici je čest slobodan ritam, drama je skoro bez izuzetka u prozi. Pored sve individualnosti, pesnici teže prirodnom govornom jeziku. Najčešće teme, pogotovu u drami jesu: sukob izuzetne ličnosti sa civilizacijom i sredinom i njena propast u svetu prinude, borba protiv izopačenosti društva i njegovih nepravdi, borba protiv tiranije a za građanske slobode, motiv sukoba među braćom, motiv čedoubice i sl. Preteče i inicijatori ideja *S. u. D.* su G. Haman, koji ukazuje na vrednosti Homera i Šekspira i na iracionalnu prirodu jezika i poezije; H. V. Gerstenberg, liričar metafizičkog izraza, koji uznosi genija i u tradiciji strasti *Ugolino* (1768) optužuje apsolutizam; a pre svih J. G. Herder, koji je teoretičar *S. u. D.*, i koji traži da književno delo ima nacionalnu sadržinu, a svojom zbirkom narodnih pesama podstiče interesovanje za narodnu poeziju i narodni karakter. Predstavnici *S. u. D.* su prvo pesnici studenti u Getingenu, koji su svoj pesnički krug nazvali *Hain* (Lug) i u Klopštoku gledali učitelja: osećajni liričar Helti, idiličar Fos, čuven kao prevodilac Homera, H. Boje, izdavač prvog nem. almanaha (*Musenalmannach*, 1770) braća H. i L. Štolberg, J. M. Miler, pesnik i autor sentimentalnog romana *Siegwart*, 1776, daroviti pesnik balada G. A. Birger (*Lenore* i dr.). Ovom pesničkom krugu blizak je po idejama prisni i jednostavni liričar H. Klaudius, H. Šubart, čije se pesme protiv tiranije odlikuju revolucionarnim patosom, i V. Hajnze, pripovedač i teoretičar umetnosti, koji u romanu *Ardinghello* 1787, zastupa »estetski imoralizam«. Originalni po temama su dramatičari *S. u. D.* Revolucionarni M. Klinger, pravi »siloviti genije« (*Kraftgenie*), pored drame po kojoj ceo pokret nosi ime, u tragediji *Die Zwillinge*, 1776 (*Blizanci*), prikazuje za doba tipičan problem nesložne braće, a u romanu *Fausts Leben*, 1791 (*Faustov život*) na ironičan način obrađuje drugu omiljenu temu ove generacije. R. Lenc u komediji *Der Hofmeister*, 1774 (*Privatni učitelj*) drastično kritikuje način građanskog vaspitanja, a u komediji *Die Soldaten*, 1776

(*Vojnici*) daje naturalističku sliku naravi jednog staleža. Od manjeg značaja su H. L. Vagner, koji u tragediji *Die Kindermörderin*, 1776 (*Čedoubica*) prisvaja Geteovu istoriju Gretine ljubavi, i F. Miler (zvani Maler M.) koji takođe dramatiizuje isti motiv (*Fausts Leben dramatisiert*... 1778). Sem u ponekoj lirskoj pesmi, *S. u. D.* je dao trajne umetničke vrednosti samo u mladalačkim delima Getea i Šilera. Pod uticajem Šekspira i nem. prošlosti srednjeg veka, Gete piše drame *Gec od Berlihingena*, 1773 (*Götz von Berlichingen*) i dramatiizuje knjigu za narod o Faustu u sačuvanom »Prafastu« (*Urfaust*) iz 1772, koristi Bomaršeove memoare za tragediju vernosti *Clavigo*, 1774 (*Klavihio*), a kao izraz osećajnog subjektivizma i čežnje za prirodom piše roman *Patnje mladoga Vertera*, 1774 (*Die Leiden des jungen Werthers*), vrhunac sentimentalne književnosti, od ogromnog uticaja i van Nemačke. Iako deceniju mlađi od Getea, Šiler je prve pesme i mladalačke drame stvarao prema umetničkim idejama *S. u. D.* Scenski i jezički snažna drama *Razbojnici*, 1782 (*Die Räuber*), prema jednoj Šubartovoj priči, povezuje motiv sukoba među braćom sa buntom protiv nemoralna ljudskog društva. »Republikanska tragedija«, *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua*, 1783 (*Fijeskova zavera u Đenovi*) u sukobu ličnosti sa načelom slika borbu za političke slobode, a političku tendenciju ima i »gradanska tragedija« *Spletka i ljubav*, 1784 (*Kabale und Liebe*), u kojoj se optužuje nem. feudalno društvo. Iako je trajao uglavnom samo jednu deceniju, *S. u. D.* je bio od dalekosežnog uticaja. Njegove ideje u mnogome preuzima rani nem. romantizam, a u izvesnom smislu *S. u. D.* se nastavlja i u književnosti Mlade Nemačke, pa i u revolucionarnim nastojanjima naturalista i ekspresionista.

Lit.: H. A. Korff, *Die Dichtung von Sturm und Drang*, 1928; F. J. Schneider, *Die deutsche Dichtung der Geniezeit*, 1952; R. Pascal, *The German Sturm und Drang*, 1953; K. Guthke, *Englische Vorrantik und deutscher Sturm und Drang*, 1958; E. A. Blackall, *The Language of Sturm und Drang*, 1959; M. O. Kistler, *Drama of the Storm and Stress*, 1969; E. McInnes, *The Sturm und Drang and the Development of Social Drama*, 1972; G. Kaiser, *Aufklärung, Empfindsamkeit, Sturm und Drang*, 1976; W. Hinck, *Sturm und Drang*, 1978. M.D.

**STVARALAČKI PROCES** – U najstarijim vremenima umetničko stvaranje je bilo obavijeno velom misterija. No i danas pojedini stvaraoci svoj kreativni akt smatraju kao *nescio quod proprium*, u kojem igraju ulogu

neke neobjašnjive sile. Nastojanje da se stvaralaštvo divinizira ili da mu se da sakralni karakter, Belvijan objašnjava ovako: »rečima je nekada pripisivana magijska moć, a ova je mogla poteći samo od nadzemaljskih bića i bogova. Otuda se, kao prvi pesnici i umetnici, prema legendi, javljaju bogovi i muze, žreci i šamani i razni religiozni velikodostojnici. Sam pesnički akt smatrao se kao vrsta »svetog zanosa« (*sacer furor*), u kojem su »zadahnuti« primali poruke bogova. Indijski pesnički stvaralac bio je neuporedivo slobodniji u odnosu na božanstvo od starohelenskih legendi o zavisnosti pesnika od nadzemaljskih sila. *Rši*, pesnici prastarih sanskrtskih *Veda* kazuju da je njihova mudrost plod duhovnog »viđenja« (Č. Veljačić). Pesnik je zahvalan bogovima, ali je već davno kod Indijaca postao samosvestan smatrajući da je »Čovekova duša ključaonica kroz koju se vidi cela vasiona« (iz *Upanišada*). »Prema vizionarima iz *Veda* himne se stvaraju u nadahnuću i znače otkrovenje samo u tom smislu. Nije njihova namera bila da sugerišu ma šta čudesno ili natprirodno. Oni čak govore o himnama kao o svojim sopstvenim kompozicijama ili delima. Oni upoređuju svoje pesničke tvorevine sa delima drvodelja, tkača, grabuljara i tumače ih prirodno« (Rudakrišnan). Heleni su poeziji pripisivali božansko poreklo. Otuda i *s. p.* se smatrao kao vrsta entuzijazma koja dolazi pod uticajem i po volji bogova. S pravom je rečeno »predstava božanstva koje inspiriše pesnika nije nigde toliko istaknuta kao kod Helena« (Anica Savić-Rebac). No to ne znači da nije bilo i onih, kao Las iz Pariona, Solon ili pesnik Arhiloh, koji su poeziju smatrali kao čisto ljudsku tvorevinu. Platon pak brani gore navedeno shvatanje: »Muza sama najpre pesnike zadiše božanskim zanosom... »Svetlost razuma« tu ništa ne pomaže. Pesnikova lična svojstva, talentat ne igraju nikakvu ulogu. Platon za tu tezu navodi slučaj pesnika Tiniha iz Halkide, koji nije napisao ništa dostojno pomena, sem jednog peana za koji su ga, po njegovom priznanju, nadahnule Muze. Iz tog Platon izvlači sledeći zaključak: »pesme nisu ljudske ni ljudsko delo nego božanske i božansko delo... pesnici nisu ništa drugo nego tumači bogova i to svaki u vlasti onoga boga koji ga je izabrao za svoje oruđe«. Platon se mnogo puta vraća na tumačenje pesničkog zanosa unoseći nove nijanse, ali ne odstupajući od osnovnog stava koji se sažima u sledećoj rečenici: »...ko se bez nadahnuća Muza približi dverima pesničkog stvaralaštva,

misleći da će svojom veštinom postati valjan pesnik, taj ostaje šeptrlja i njegovu poeziju kao razumsku stvar, pomračuje poezija onoga koji peva u zanosu« (*Gozba*). Pesnik Pindar ne odbacuje, kao Platon, ulogu razuma u stvaranju; on razrešava »suprotnost između aule i kitare« smatrajući da nema poezije bez entuzijazma, ali ni bez svesti. Aristotel rehabilituje individualan pesnikov talenat a isticanjem značaja »tehne« indirektno skida sa pesnika božanski oreol. U stvaralačkom postupku Aristotel naročitu važnost pridaje »životnosti« događaja, a to zavisi od piščeve mašte: »jer samo tako, ako pesnik događaje veoma jasno pred sobom vidi, baš kao da je sam njima prisustvovao, može nalaziti ono što dolikuje i najlakše se kloniti onoga što se s tim ne slaže«. Po Aristotelu, dalje, pesnik nema samo sposobnost živopisnog viđenja, već i prodiranja u prirodu ličnosti koju prikazuje. On je *proteiforman*. »Jer«, ističe Aristotel, »od prirode najviše verujemo onim pesnicima koji se snagom svoga sopstvenog uživljavanja mogu preneti u osećanja koja prikazuju, i najistinitije prikazace mahnitost onaj koji sam mahnit, a gnev — onaj koji se sam gnevi. Zato je pesništvo za onoga koji je veoma obdaren ili za onoga koji je strasno temperamentan: oni prvi umeju lako da se prenose u sva moguća stanja i odnose, a ovi drugi lako prelaze u ekstazuc«. Horacije, u pogledu pesničkog stvaranja nastavlja i razvija Pindarovu ideju da »ne može ni učenje bez bogatog talenta ni sirovi talenat. Jedna stvar traži pomoć i prijateljsku potporu druge«. Dar i rad moraju ići zajedno. Horacijev pesnik ništa ne očekuje od muza. Samo učenje nije dovoljno. Tu misao zastupa i Indijac Bhamaha izrekavši je stihovima: »Šta je bogatstvo bez razaznavanja ponašanja / I šta noć predstavlja bez mesečine / I šta vredi umetnost lepoga govora / ako u njoj nikakav talenat ne leži. / Glupaci takođe nauče pravila poezije / kada ih učitelj vešto instruiru; / ali jedna poema rodiće se samo / ako je pesnikov duh nadahnut«. No već se rano javljaju i oni koji stvaranje svode na veštinu, na umešno baratanje rečima, na formu. U Kini, na primer, za vreme dinastije »Tri Carstva« neki pesnici već proklamuju principe »umetnost radi umetnosti« smatrajući da je prava vrednost poezije u njenom visokom artizmu. Lu Ki je posebno poznat svojom poemom o literaturi, pod naslovom *Wen Fu*. On će tanano govoriti o značaju variranja tona. o pesničkoj veštini, ali i o tajanstvenosti nadahnuća za koje se ne zna ni kada će doći ni kada će proći. U nadahnuću

»sve duševne sposobnosti funkcionišu savršeno i brzo... reči izbijaju sa usana kao izvor...«, a kad stvaralačka euforija prestane pesnik »ostaje suv kao korito usahle reke...«. U sr.v. i u renesansi takođe se mnogo govorilo o poreklu i uzrocima pesničkog zanosu. Crkveni estetičari su hrišćanskog boga stavili na pijedestal najvišeg Dobra ili Ideje, pesnika uputili da u njemu traži izvor svih inspiracija i lepota. Sada »sveti zanos« dobija hrišćansko obeležje. U 16. v. »jedva da bi bilo moguće izdvojiti nekoga koji nije govorio o *geniju* i o *pesničkom zanosu*, o *inspiraciji* i o *invenciji* i to govorio o njima kao neophodnim preduslovima za nastanak poetskog dela...« (M. Pantić). Samo jedni su i dalje u stvaralačkom aktu videli izraz »nebeskog duha« (Minturno), a drugi, poput Frakastora, smatraju da *furor poeticus* nema veze sa božanstvom, već je posledica pesnikove sposobnosti da spoji lepotu sadržine i lepotu forme. Nisu retki oni koji dele Vidino shvatanje: stvaranje je izuzetna koncentracija čitavog pesnikovog bića. On ne sme da dozvoli da njime »upravlja neočekivani i nepostojani slučaj... i neka se sve odvija u saglasnosti s razumom«. Dakle, umetnik stvara po napred utvrđenom planu, on razmišlja o svakom detalju; stvaranje nije čista spontanost, ni iracionalni zanos, već svesno umenje, pre svega izvršno poznavanje jezičkog instrumenta. Oni koji su krčili nove puteve poeziji bili su oštro protiv »pravilaša«, za pesničku autentičnost koja je izraz individualnog talenta. Spor između onih koji su za prirodni talenat i zanos i onih koji su za svest i pravila, duhovito razrešava Aretino: »Znajte, dakle, da je prirodni dar bez uvežbavanja samo seme zatvoreno u fišeku, a veština bez prirodnog dara ne predstavlja ništa«. Renesansni poetičari i stvaraoci daju značajna tumačenja o funkciji → **fantazije**, o ulozi slučaja, o karakteru čudesnog. Najznačajniji predstavnici poetske misli 17. i 18. v., iako su isticali odlučujući značaj »uzvišenog razuma« (*raison suprême*) nisu negirali ulogu talenta, funkciju mašte i invencije. Čak i Boalo, legislator klasicističke doktrine morao je priznati nužnost pesničkog talenta, ulogu mašte i uživljavanja u predmet pesničke obrade. To isto su potvrdili najveći »racionalisti« 18. v., Volter i Didro. Sa romantičarima počinje nova era pesničke slobode, izražavanje uverenja da je pesniku sve dozvoljeno da opiše; sam pesnički akt je višestruko tumačen, kao izraz razbarušenog genija koji ne priznaje nikakve zakone, sem imperativa svoje imaginacije, i »pokreta svoje duše«, kao svojevrсни profeti-



zam (mešavina mističnog zanosa i univerzalne vokacije), vidovnjaštvo. Da bi se došlo u stanje pesničke euforije treba »lutati kroz snove u eterskim regionima, zaboraviti šum zemlje slušajući nebesku harmoniju i smatrati ceo univerzum kao simbol emocija duše«. Vordsvort smatra da romantičarski pesnik ima jedno posebno stvaralačko svojstvo: »da odsutne stvari utiču na njega kao da su prisutne... sposobnost da u sebi dočara strasti koje su zaista daleko od toga da budu iste kao one koje proizlaze iz stvarnih događaja...« Moć »domišljanja«, dozivanja predmeta iz daljine pomoću uobrazilje i još više izmišljanje nepoznatih stanja i predela su takođe odlike romantičarskih stvaralačkih procesa. Kolridž je pokušao da svede pod nekoliko tačaka suštinu stvaralačke snage: »Ko u sebi nema muzike« nikad odista ne može biti pravi pesnik, sposobnost da se proizvede muzička naslada je dar uobrazilje, ona se ne može postići nikakvom naučenom veštinom, već prirodnom talentom: 'Poeta naccitur, non fit'; genije je objektivnost prikazivanja i sposobnost uživljavanja u one situacije, osećanja, predmete koji su van pesnika; genije nije imitator prirode, njegove pesničke slike imaju »dejtvo da mnoštvo svode na jedinstvo ili sukcesiju na trenutnost«; poslednja oznaka genija: dubina i snaga misli: »Niko još nije bio veliki pesnik, a da u isto vreme nije bio i dubok filosof«. Kolridž pokazuje na primeru Šekspirovog genija da se u stvaralačkom aktu stapaju poetska snaga i intelektualna energija, samo što je Šekspir »Protej ognja i bujice sposoban da se pretvori u sve oblike života, dok je Milton drugi genije stvaralaštva koji u procesu kreacije sve oblike i stvari podređuje sopstvenom idealu. Ovakvim tumačenjem suštine stvaralaštva Kolridž je izašao iz okvira romantičarskog shvatanja, kao što se i objašnjenjem imaginacije približio simbolistima. Pravu prirodu romantičarske inspiracije sažeto je osvetlio Igo već 1824. godine: »Ne na izvorima Ipokrene niti na fontani Kastilije, čak ni na potoku Permesa pesnik ne napaja svoj duh, već sasvim jednostavno u svojoj duši i srcu«. Ali je Igo prešao granice vremena, jer je pesniku predao čitav svet kao polje inspiracije; u toku pisanja *Jadnika* je zabeležio: »delo je drama čija je glavna ličnost – beskraja«. A pesnik bilo da silazi u »krater duše« ili se penje u sferu »božanskog« treba da iskaže »ljudsko«. Savremena su i Igoova shvatanja o pesničkoj »dvostrukoj refleksivnosti« i »dvostrukoj refraktivnosti«, tj. o pesnikovoj spo-

sobnosti dvodimenzijalnog viđenja i dvostrukog prelamanja spoljnih i unutarnjih opažaja. Najzad Igoove teorije asocijativnosti, ideje o *Procès verbaux des tables*, pisanje iracionalno po diktatu »Bića« predstavljaju Igoa kao preteču izvesnih nadrealističkih stvaralačkih pokusa i shvatanja. Realisti i naturalisti su potpuno skinuli sa stvaraoaca nimb nadzemaljskog, imaginaciju sveli na pravu meru, čak pokušavajući i da je negiraju, dali prednost opservaciji u stvaralačkom aktu i stvaraoaca proglasili za »sekretara epohe«, brižljivog zapisničara, »botaničara« koji bezlično i mirno beleži svet oko sebe. Mnogi klasici realizma su pak govorili da im uobrazilja ne da mira, njihove imaginarne ličnosti ih »prate«, autor s njima »vodi razgovore«, oni postaju stvarniji od same stvarnosti, pisac ih najzad »prenosi« u svoje delo i aktom stvaranja ih se oslobađa. Pojedini umetnici su detaljno opisivali u svojim dnevnicima, u pismima prijateljima itd. proces kreacije (Balzak, Flober, Tolstoj, E. A. Po, T. Man i dr.). Na osnovu tih svedočanstava proističe: umetnik ne stvara prosto po zakonima svoje »specijek«, jer nije ni pauk ni ptica ni pčela, iako su ga mnogi od Platona do Bekona tako nazivali. I kad imperativno probiju na površinu svesti njegovi palimpsesti duha i kad psihički automatizam upravlja njegovom rukom, on nastoji da se distancira od svoje stvaralačke magme i da što mirnije i svestranije razmatra pulsiranje svog stvaralačkog bića. Stvaralac je u neprestanom bdenju i kad spava. Postoji u njemu uvek jedna svetiljka svesti koja bdi. Pavlov je taj fenomen naučno objasnio. Utisci se neprestano gomilaju u podsvesti i pisac nikad ne zna odakle će doći podsticaj, da li spolja u vidiku »šoka«, kako bi rekao Spinoza, ili iznutra slično nevidljivoj bujici. Trezor podsvesnosti se puni još od ranog detinjstva i zato nije slučajno što se ovom dobu ljudskog života pridaje posebni značaj u kreativnom aktu. Sartre je uzeo kao aksiomu da u piščevom detinjstvu treba tražiti ključ za sva buduća kreiranja. Smatra se takođe s pravom, da bolest umetnika u mnogim slučajevima ima velikog uticaja na stvaranje. Još je Demokrit pisao da se ne može govoriti o geniju bez pomisli na neko božansko ludilo koje je u njemu. Platon, Horacije, Seneka i drugi smatrali su takođe da su velike ideje kod pojedinih genija izraz jednog stanja demencije. Didro je takođe pisao: genije i ludilo se dodiruju. Gete, Šiler, Niče delili su slično mišljenje. Bodler je isticao za sebe: »negovao

sam svoju histeriju sa radošću i sa strahom«. Psihijatri navode dugu listu pisaca i stvaralaca bolesnika: Bajrona, Blejka, Dostojevskog, Flobera, Nervalia, Šelija, Strindberga, Mopasana, Džojisa i mnoge druge. Po njima proizišlo bi da nema zdravih genija; da to nije bio čak ni Gete, koji je i sam zabeležio da je u detinjstvu i mladosti bio jako bolestan. No treba pri tom imati na umu: snaga bolesnog genija, nasuprot običnom bolesniku od istih bolesti je u tome što prvi sopstvenu i tuđu tragediju pretvara u kreativni akt, što iz nesreće izvlači eshilorovsko poetsko ozarenje za sve ljude, što je u stanju da savlada demone razaranja, da razrešava, da kanališe unutarnje duševne eksplozije, razrešava konflikte, osmišljava ih i podiže na stepen umetničkog. Jaspers je u vezi s tim pisao: »Biti normalan, znači biti malo siromašan duhom«, dodaje Jaspers. Andre Žid, takođe veliki bolesnik, bio je izuzetno blag prema stvaraočima nazvavši ih nežnim biljkama koje daju najlepše cvetove. »Duhovna plodnost zavisi u potpunosti od stepena tenzije koja prevazilazi normalnu« tvrdi Kajzerling. Ali »umetnik je onaj koji uspeva da unese red u konflikte koji ga proždiru«. Na kristalizaciju stvaralačke tenzije mogu uticati i mnogi spoljni faktori: slučaj, uticaj drugih umetnosti (slikarstva, muzike i dr.), razni ekscitani (kafa, alkohol, droge itd.). O ulozi slučaja govori vrlo sugestivno R. Kajoa u studiji *Natura pictrix*. Reč je o »polufabrikatima« koja priroda sama stvara a umetnik ih samo doraduje i nadahnjuje se njima. Slučaj može delovati i u vidu »spoljnog šoka« (Spinoza), susret sa nekom osobom, pojavom koja iznenađuje kao ozarenje, kao početni elan za stvaranje. (Flober kad je video sliku sv. Antonija od Brojgela, nadahnua se za svoje delo *Iskušenje svetog Antonija*; Breton je sreo Nađu na pariskim bulevarima i napisao roman pod istim imenom; Strindberg je tražio melodiju za jedan komad nazvan *Simun* i našao je slučajno štimujućim gitaru). Jasno je, slučajna nesvesna igra bojama, rečima, zvucima ili ma kojom drugom materijom može proizvesti umetničko delo, ono je to postalo tek pod magičnim dejstvom stvaraočeve ličnosti. Veliki umetnici su uvek polifoni i zato imaju razvijenu ne samo moć opservacije, već i olfaktička i muzička i pikturalna svojstva. Bodler je jasno pokazao kako su na njega delovali mirisi, boja,

muzika. Umetnost T. Mana i R. Rolana ne da se dovoljno dobro objasniti bez analize njihovih pikturalnih i muzičkih kvaliteta, *Vagnerovski* i *muzički roman* zasnivaju svoje strukture na muzičkim principima. Poezija Azije se ne može odvojiti od muzike. Tagore je posebno impresivan primer kako se na osnovu muzičke melodije mogu iznedriti najdivniji stihovi. I naši pisci daju dosta zanimljivih podataka iz njihove »stvaralačke radionice«. A. G. Matoš, slično Tagori, stvarao je svoje stihove polazeći od muzičkog doživljaja: »muzika je često brujala u Matošu i prije no što je verbalizirana i odjelotvorena glasovima« (V. Pavletić). Za samoga Matoša »muzika je dokaz, kako je slaba ljudska riječ«. B. Stanković ističe da je stvaranje dugo unutarnje razmišljanje, sazrevanje jedne celine. Kad se počne pisati sve je gotovo; ali postoje i iracionalna iznenađenja. Ono što se zamislilo ispada sasvim drukčije: ispod zamišljenog »pojavljuje se jedno drugo rešenje, jedno drugo grupisanje, druga slika, koja mi se nikad, do tog trenutka nije predstavila pred duhom«. Od modernih pisaca valja istaći posebno Nazora, koji ima čitavu poetiku stvaranja iskazanu u raznim prilikama: razmišljao je počev od vrednosti vokala i konsonanata, funkcije rime do značaja utisaka iz detinjstva i sposobnosti individualne pesnikove ekspresije da sve to ubedljivo umetnički uobliči. Čopić ističe značaj doživljenog za stvaralački proces, uticaj detinjstva: »što sam u detinjstvu zavoleo, to volim i danas«. Za mnoge najsavremenije pisce stvaranje je remboovski uzlet u nebo, smeća avantura, prometejsko rvanje sa svim preprekama, realnim i metafizičkim, večno traganje za novim, nepoznatim, jer »inspiracija se ne čeka: ona se uzima, stvara«.

Lit.: *Bhagavad-Gita*, 1929 (prev.); Dandin, *Kavyādarsa*, 1863; Rājasekhara, *Kavyamīmāṃsā*, 1916; K. Chaitanaya, *Sanskrit. Poetics, A critical and Comparative Study*, 1965; H. V. Glasenapp, *Les littératures de l'Inde*, 1963; *Histoire des littératures I* (grupa autora), 1955; S. K. De, *History of Sanskrit Poetics*, 1960; H. Jacobi, *Schriften zur indischen Poetik und Ästhetik*, 1969; Radoslav Katičić, *Stara indijska književnost*, 1973; Vesna Krmpotić, *Hiljadu lotosa*, 1971; S. Levi, *Le théâtre indien*, 1980; Čedomir Veljačić, *Filozofija istočnih naroda*, 1958; M. Winternitz, *Geschichte der indischen Literatur*, 3. vol. 1905-1920; *Veliki pesnici o poeziji* (grupa autora), 1964; Colin Wilson, *The strength to dream. Literature and Imagination*, 1962; A. W. Levi, *Literature, Philosophy and the Imagination*, 1962; G. K. Lehmann, *Phantasie und Künstlerische Arbeit*, 1966.

R.J.

STVARANJE → Stvaralački proces

**STYLE INDIRECT LIBRE** → **Doživljen govor**

**SUBORDINACIO** (lat. *subordinatio* – podređivanje) → **Hipotaksa**.

**SUD, KNJIŽEVNI** – Izražavanje kritičkog mišljenja o književnom delu, njegovim estetskim, moralnim i drugim vrednostima, do kojeg se dolazi na osnovu prihvaćenih merila, ideja, ili iskustva, i koje je krajnji cilj književne analize. Ovaj eluzivni pojam, koji izmiče preciznim definicijama, obično se dovodi u vezu sa → **ukusom**. Shvata se, najčešće, 1) kao spontani estetski čin, na koji ne utiče racionalna misao, i koji ima značajno mesto u subjektivnim vrstama kritike; i 2) kao saznanje, intelektualni čin, prisutan u svim vrstama kritike koje podrazumevaju potrebu za standardima, i u kojima se svodi na promišljeno i ozbiljno razlikovanje uspešnog od neuspešnog.

Lit.: D. W. Prall, *Aesthetic Judgment*, 1929; J. Dewey, *Art as Experience*, 1934; G. Boas, *A Primer of Critics*, 1937; K. Gerth, *Ästhetische und ontologische Wertung*, 1967; U. Krause, *Ästhetische Wertung als Aggregation*, 1971; H. Meyer, *Observations on Literary Values*, 1973; Z. Konstantinović, *Hermeneutika i teorija vrednovanja* (Polja, 1973); J. Wermke, *Literarische Wertung und ästhetische Kommunikation*, 1975; R. Peacock, *Das Problem des persönlichen Geschmacks in der literarhistorischen Wertung*, 1976; N. Mecklenburg, *Literarische Wertung*, 1977; M. Đurčinov, *Problemi vrednovanja kulturnog stvaralaštva*, 1979. D.Pu.

**SUFIZAM** (od ar. *sūfi* – vuneni, u prenesenom značenju: odeveni u grubu vunenu odeću i živi jednostavnim životom) – Mističko-asketski pravac u islamu. Klice misticizma, latentnog u islamu još od samih početaka, razvile su se pod uticajem društvenih, političkih i kulturnih prilika koje su vladale u toku dva veka posle Muhamedove smrti. Nastao u 8–9. v. među nižim klerom, s. je našao mnogo pristalica u istočnim krajevima arapskog halifata (Irak, Iran). U početnim fazama s. je bio više kvijetiistički no jasno mistički pokret. Bez ikakve organizacije, rane sufije su živele u siromaštvu i samodisciplini, posvećujući se meditaciji i molitvama. Njihovo učenje je bilo usredsređeno na traganje za bogom i našlo je svoje razrešenje u rušenju barijera koje su delile čoveka od boga. Za njih je bog apsolutan i večit. Sveznajući, savršeni od svih, izvan dometa ljudskog poimanja. Vizija o božanskoj uzvišenosti i slavi je ono što nagoni čoveka da teži jedinstvu s njim. Bog je jedina prava stvarnost i najdublja suština svega postojećeg.

Ovaj svet je njegova emanacija. Tek kod Persijanaca s. postaje filozofija, dobija karakteristike pravog misticizma i savršen umetnički oblik, i kao takav ulazi u istoriju svetske književnosti. Persijski pesnici-mistici smatrali su da je istina sadržana samo u ljubavi prema bogu shvaćenoj panteistički. Bog je jedina Istina, jedina vrednost, a o ljubavi prema bogu pevali su slikovitim izrazom i jezikom erotične ljubavne lirike. Oni boga nazivaju »prijateljem« i teže da ga što bolje upoznaju. Čeznu za susretom sa »uzvišenim«, i svaki takav sastanak za njih je neizmerna radost, a rastanak beskraina tuga. Vino i krčma u njihovoj poeziji imaju specifična značenja: krčmar je sam bog koji žedne duše napaja božanskim vinom. U sufijskoj poeziji česte su i alegorijske predstave, pa je pokatkad teško reći da li se radi o alegorijskoj ili o realističkoj predstavi, i baš ta dvosmislenost daje posebnu boju njihovoj poeziji. Alegorijom su se često služili da proture kakvu naprednu ideju koja bi inače naišla na otpor islamske ortodoksije. Jezik njihove poezije je jednostavniji od jezika dvorskih pesnika, pa je samim tim bio pristupačan i običnom čoveku. Prvi sufijski pesnici služili su se rubajskom pesničkom formom. Sufijska poezija dostiže vrhunac u 12. i 13. v. u delima Senaija (Sanā'i), Atara ('Attār) i Rumija (Rūmī), a Rumijeva *Mesnevija* (*Matnawī-i mā'nawī*, *Duhovni distisi*) smatra se svojevrsnom enciklopedijom sufizma. Ovo pesništvo imalo je znatan odjek u evropskoj romantičarskoj poeziji.

Lit.: R. A. Nicholson, *The Mystics of Islam*, 1914; R. A. Nicholson, *Studies in Islamic Mysticism*, 1921; L. Massignon, *Al-Hallaj, Martyr mystique de l'Islam*, 1922; L. Gauthier, *Introduction à la philosophie musulmane*, 1923; A. J. Arberry, *Sufism*, 1950; Я. Бертельс, *Суфизм и суфийская литература*, 1965; M. Gaudefroy-Demombynes, *Mohamet*, 1969; A. Korben, *Historija islamske filozofije*, 1977; F. Bajraktarević, *Pregled istorije persijske književnosti*, 1979; D. Tanasković i I. Šop, *Sufizam*, 1981. M.Đu.

**SUGESTIJA** (lat. *suggerere*, part. *suggestum* – doneti, natuknuti) – Zatumljeno, prikriveno nagoveštenje koje proističe iz → **konteksta** ili određenih → **asocijacija** i daje nekoj reči, frazi, rečenici ili pojedinosti u književnom delu dopunsko, dodatno značenje, pa čak i potpuno menja njen osnovni smisao. S. leži u osnovi gotovo svih → **stilskih figura**, naročito takvih kao što su → **simbol**, → **alegorija**, → **metafora**, → **metonimija**, → **slovenska antiteza** i dr. No njeno pristustvo u književnom jeziku je i znatno rasprostranjenije: ona je u stvari deo svakog *pesničkog iskaza* i dejstvuje kao

njegov → **podtekst** ili *asocijacija*. Kada je smisao tog podteksta ili asocijacije jasnije određen ili nagovešten, govorimo obično o → **aluziji**, → **implikaciji**, → **insinuaciji**. Na ovaj način pomoću *s.* se mogu nagoveštavati i značenja sasvim različita, pa i protivrečna osnovnom: napredna značenja koja se ravnopravno ostvaruju i tako povećavaju misaono bogatstvo i složenost književnog iskaza ostvaruju → **ambivalentnost** ili → **dvosmislenost** književne reči. Ako ta druga, dodatna značenja potiru osnovno čineći ga prividnim ili lažnim, govorimo i o → **ironiji**, → **sarkazmu**, → **satiri**. Posebnom vrstom *s.* mogu se smatrati i određeni tipovi okolišnog, prikriivenog → **nagoveštavanja** (npr. nagoveštavanje Verterove nesreće i samoubistva pogrešnim koracima na plesu pri pomenu suparnikovog imena, oluja i munje koje zatim paraju nebo); dakle, određeni tipovi posredne, **prikriivene** → **anticipacije**. Međutim, ako je nagoveštavanje nedvosmisleno i izričito — kao npr. Verterovo pozajmljivanje pištolja uoči samoubistva — ono se ne može smatrati *s.* U najširem smislu, *s.* je, dakle, okolišno, prikriiveno upućivanje čitaoca u ono što će se tek kasnije obelodaniti u delu, ili pak ostvarenje osnovnog značenja prema dopunskim, drugačijim, pa i suprotnim mogućnostima smisla, sredstvo koje daje književnoj reči njenu misaonu, osećajnu i tonalnu složenost i punoću, te utoliko bitan konstitutivni element *umetnosti reči*.

Lit.: R. Katičić, »Književnost i jezik«, u Škreb-Petretić, *Uvod u književnost*, 1969; → **značenje**; → **dvosmislenost**; → **ironija**. S. K.

**SUMATRAIZAM** — Kao poetski, filozofski i životni stav, »svoje Vjeruju« — *s.* je Crnjanski najjelovitije eksplicirao u svom pjesničkom manifestu »Objašnjenje 'Sumatre'« (SKG, 1920). Proglasivši raskid s tradicijom i ustaljenim formama, Crnjanski ističe da modernisti »donose nemir, prevrat, u reči, u osećanju, u mišljenju«, da pišu slobodnim stihom, koji je posljedica i izraz novih sadržaja. »Opet jednom puštamo da na našu formu utiču forme kosmičkih oblika...« Vjerujući »u dublji, kosmički zakon i smisao«, daju »čist oblik ekstaze«, istaknut još od Bodlera kao bit poezije, što omogućuje slobodu ritma i jezika: »Oslobodili smo jezik banalnih okova i slušamo ga kako nam on sam, slobodan, otkriva svoje tajne«. Nakon tragičnog ratnog iskustva, kao izraz novog senzibiliteta, nemira i traženja, nova strujanja u evropskoj umjetnosti zapljuskuju i naše književnosti, gdje se susreću poglavito ekspresionistički utjecaji i stilovi. U

nekim od postavki Crnjanskog moguće je prepoznati duh i trag modernističkih evropskih pokreta i škola, od njem. → **ekspresionizma** do rus. → **futurizma**, što ga Crnjanski i izričito spominje. Tako *s.* ima zajedničkih duhovnih i stilskih dodira s evropskim umjetničkim kontekstom, pa i s *ekspresionizmom*, → **zenitizmom**, **hipnizmom** (R. Drainac) i uopće *dinamizmom* u hrv. i srp. modernističkoj književnosti dvadesetih godina, ali je, zahvaljujući poetskoj kreaciji M. Crnjanskog, sačuvao svoje posebne značajke. U odnosu na zbilju, zajednička im je subjektivna ekstaza prožeta sferičnim zanosom, eteričnošću i kozmizmom. Nasuprot općoj pometenosti doba i čovjeka, bitna je za *s.* životna i filozofsko-poetska vjera »u dublji, kozmički, zakon i smisao«. Na tom je općem filozofskom načelu *s.* utemeljen kao emotivna boja i poetski stav. Tu je ishodište blagih poetskih sumatraističkih vizija, čežnje za daljinama i smirajem, a poetički — taj kozmički princip povezanosti otvara metaforičke nizove u poeziji i poetskoj prozi Crnjanskog (korali-trešnje, Sumatra-Fruška gora-uralski ledeni predjeli, Zornjaca zvijezda i Rosija, zelena poljana u »Seobama«). Kao antiteza prolaznosti i ratnoj stvarnosti, uzaludnosti i smrti, javlja se sumatraistički lajtmotiv mira, lirske utjehe i zaborava — spasenja vječnosti. Pod dojmom poezije istočnih naroda, ljubav je uvjet i funkcija te sveopće veze stvari i bića, a isticanje srodnosti te intuitivnoga sraza ukazuje na tragove Bodlerove teorije → **univerzalnih analogija** i bergsonovske → **intuicije**. *S.* je različito tumačen: kao stanoviti bijeg od stvarnosti (M. Bogdanović), u smislu filozofske dimenzije koja »igra ulogu organizatora pesničke strukture« (N. Milošević) ili pak kao »motivacija oslobađanja poetskog jezika« (A. Petrov). Nesumnjivo je da sve te postavke mogu ostati komplementarne, što na svoj način govori i o heterogenoj naravi *s.* Dok je »Objašnjenje 'Sumatre'« u izvjesnom smislu šireg značenja, i ima značaj → **manifesta** modernističke srp. poezije dvadesetih godina, *s.* je vezan za književno djelo M. Crnjanskog gotovo u smislu njegove poetike. Idejno i stilski *s.* je obilježio njegovu poeziju (od »Sumatre« preko »Stenja« i pjesama u prozi do »Stražilova«) i prozu (od *Dnevnik o Čarnojeviću*, gdje je glavni lik deklarirani sumatraist, do sumatraističkih vizija i simbola u *Seobama*). Na taj način *s.* nije bio prazna proklamacija i trenutna moda, nego ishodište i određenje poetske emocije i doživljaja svijeta, prinos novoj, metaforičnoj prostornosti u poeziji.

Lit.: M. Bogdanović, *Stari i novi, I-V, 1947* – 1950; M. Crnjanski, *Itaka i komentari, 1959*; N. Milošević, *Filozofska dimenzija književnih dela M. Crnjanskog*, pred. *Sabranim delima M. Crnjanskog, 1966*; Z. Konstantinović, *Ekspressionizam, Cetinje, 1967*; A. Petrov, »Stražilovo« Crnjanskog, *Književna istorija, 1969*; R. Vučković, Značenje »Književnih poredaba« i književnost ekspressionizma, *Izraz, 1969, 8–9*; M. Lončar, »Obzori sumatraizma«, u zborniku, *Miloš Crnjanski, 1972.* M.L.

## SURREALISME → Nadrealizam

**SUSPENZIJA** (lat. *suspensio* – odlaganje) – 1. U rimsko doba, naziv za postupak pri skraćivanju reči. Npr.: ispisivanje samo početnog slova, ili nekoliko prvih slova (G-Gaius). Takođe i silabička s.: početno slovo svakog sloga (FCR – fecerunt). – 2. U knjiž. delu, neizvesnost u pogledu ishoda radnje, napetost iščekivanja koja se graniči sa iznenađenjem. Npr., pisci detektivskih priča upletu nevine ljude skrivajući na taj način krajnje razrešenje. Grčki dramatičari su često koristili s., uglavnom u dva oblika: kao *neizvesnost* i kao → *anticipaciju*. Događaji se zatamnjuju posebnom atmosferom, ili aluzijama na prošlost. U Sofoklovom *Kralju Edipu*, s. se postiže stalnim odlaganjem saznanja da je sam Edip ubica svoga oca, Laja. Gledalac, svestan da će Edip najzad otkriti istinu, deli sa junakom neizvesnost, i strah, poistovećujući se sa Edipom. Slično je ostvarenje proročanstva veštica iz Šekspirovog *Magheta*: »... da mu nijedan čovek rođen od žene neće doneti smrt.« SLP.

**SUVIŠAN ČOVEK** (rus. *лишний человек*) – Osobita ličnost, književni tip koji nalazimo u rus. književnosti, uglavnom proznoj, 19. v. Tri najtipičnija predstavnika s. č. u rus. književnosti jesu Ljermontovljevi Pečorin (*Junak našega doba*), Gončarovljevi Oblomov, Turgenjevljevi Rudin (*Rudin*) i Hercenovi Vladimir Beljtovi (*Ko je kriv?*). O s. č. u rus. književnosti naročito se mnogo piše i on postaje jedan od čestih književnih tipova posle pojave Turgenjevlevog dela *Dnevnik suvišnog čoveka* (1850), mada se erte ove ličnosti mogu naći još u 18. v., kod Karamzina, u njegovome delu *Sirota Liza*. Paralelne ili u ponečemu slične ličnosti u zapadnoevropskim književnostima mogu se naći kod B. Konstana i A. de Misa. Pojava s. č. u književnosti uslovljena je posebnom društveno-političkom i duhovnom klimom u rus. društvu u toku 19. v. To pokazuju i one osnovne društvene karakteristike ličnosti koje su vezane za pojavu ovog književnog tipa: poreklo iz viših društvenih sloje-

va, obično plemićko, nezainteresovanost za materijalne i društvene probleme, posedovanje velikog imetka ili nasleđa, obrazovanje koje ga izdvaja iz sredine u kojoj živi. Njegova pozicija je, kao i pozicija njegove klase, došla u pitanje, ali on još nema jasnu svest o tome šta treba menjati i kako treba reformisati sredinu koju ne može da prihvati. Otuda spoj nezadovoljstva, nemira, skepticizma i nemoći da se bilo šta preduzme. Odustajanje od akcije i rezignacija daju s. č. neke odlike romantično-sentimentalnog i melanholičnog junaka. Kao što se oseća otuđenim od svoga društvenoga sloja, on se oseća otuđenim i od svoga naroda i od ljudi među kojima je osuđen da živi. Crta neodlučnosti kad je u pitanju odnos prema ženi osećala se i u Puškinovom Onjeginu, koji se stoga može uzeti i kao prethodnik Ljermontovljevog Pečorina. Neki jasni tragovi i uticaji ove ličnosti iz rus. književnosti mogu se naći i u književnosti na srpskom jeziku, posebno u hrv. književnosti (Josip Kozarac, Janko Lesković).

Lit.: H. Г. Чернышевский, »Русский человек на rendez-vous«, *Полное собранное сочинений, 1950*; J. Badić, »Odrzi ruske književnosti kod hrvatskih pisaca«, *Zbornik radova Filozofskog fakulteta u Zagrebu, 1954*; В. Г. Белинский, »Евгений Онегин«, *Полное собранное сочинений, VII, 1955*; A. Flaker, »Hrvatski Bazarovi i Neždanovi«, *Zbornik radova Filozofskog fakulteta u Zagrebu, 1955*; A. Г. Гукковский, *Пушкин и проблемы реализмического стиля, 1957*; В. Г. Белинский, »Герой нашего времени«, *Избранное I, 1959*; А. И. Герцен, *О литературе, 1962.* N.P.

**SVADBENE PESME** – Pripadaju širim krugovima drevnih lirskih → *obrednih pesama* (neki ih ubrajaju u → *običajne pesme*) i → *porodičnih pesama* (genetički i tematski), oslobođenih kalendarske i sezoneke zavisnosti, jednim delom isključivo vezanih za sam obred svadbe. Najstariji pomen, opis i visoko estetsko vrednovanje s. p. (epithalamija) potekli su od pesnika humaniste J. Šizgorića (*De situ Illyriae et civitate Sibenici, 1487*), a prvi zapis nalazi se već u zborniku Dubrovčanina N. Ranjine (1507). Vrlo složen i celovit scenarij svadbene svetkovine prate brojne i različite pesme, posebno ispevane za svaki deo razvijenog i postupnog rituala: prosidbe i prstenovanje, boravka u nevestinoj kući, oproštaja s roditeljima i rodom, putovanja, svadbe, dolaska u mladoženjinu kuću itd. Pojedinačna ili horska pesma prati sve etape svečanog čina udaje i ženidbe. S. p. su brojne i različitije i po motivima i po formama izvođenja. Pojedine među njima imaju isključivo obrednu namenu,

pri čemu pesma, kao činilac obreda, magijom određenih formula štiti brak od zla i razdora, a obezbeđuje mu sreću i plodnost (po značenju i formi poput → **blagoslova**). S druge strane, čitave rukoveti ispevane su u slavu mladosti, lepote i ljubavi u formama → **zdravica** i → **počasnica**, vedrih nadgovaranja, pojedinačnih ili kolektivnih monologa i dijaloga devojaka i momaka, što znači da se mogu izvoditi i u drugim prilikama. Osobenu unutarnju vrednost i draž *s. p.* čini istovremenost dvojakog osećanja: radosti zbog udaje, a sete i teskobe zbog rastanka s roditeljima i neizvesnosti budućeg života u »tuđoj kući«; taj kvalitet V. Karadžić tačno naziva pevanjem »najžalosnijih svatovskih pjesama od oproštaja« (u rus. folkloru postoji podžanr свадельные причитания). »Muči, ne plači, dušo devojko, / tvoja će majka veoma plakati, / veoma plakati, tebe žaliti! / Kad tvoje drúge na vodu pođu, / a lepe Ruže na vodi nema, / ni lepe Ruže, ni vode ladne!« (V. Karadžić, *Srpske narodne pjesme*, I, br. 42). Obredna svojstva *s. p.* razlikuju ih od → **ljubavnih pesama** (tzv. čiste, prave lirike), mada i jednu i drugu rukovet obeležava dominantno ljubavno osećanje, neretko erotski naglašeno. Smatra se da se ljubavna pesma razvila do samostalne forme blagodareći postepenom oslobađanju *s. p.* od obredne zavisnosti (M. Vasiljević, *Narodne melodije leskovačkog kraja*), poetizovanjem univerzalnog ljudskog osećanja ljubavi do poetike zasebnog lirskog oblika. *S. p.* poseduju poetske odlike prvog reda u opisima lepote mladenaca (stalni simbolični parovi: jelenak i košutica, soko i sokolica, paun i paunica, ruža i ruzmarin itd.), prazničke atmosfere, raskoši svatova, što dočaravaju paganski sklad čoveka i sveta: »Gorom idu Petrovi svatovi, / gorom idu, gora jektijaše, / poljem idu, polje zvečijaše, / selom idu, selo strah imaše, / od ljepote gospode svatova!« (V. Karadžić, *Srpske narodne pjesme*, I, br. 69). Bogatog melodijskog i ritmičkog registra, razvijene u mnoštvu vekovima negovanih stilskih postupaka (→ **alegorija**, → **metafora**), *s. p.* su i metrički raznovrsne. Melanholični → **lirski deseterac**, čije je poreklo u svadbenoj lirici, poseduje velike mogućnosti stvaralačkog preinačenja. Dramatično jampsko preobraženje plemenite zvučnosti ovog narodnog stiha ostvario je L. Kostić (»Santa Maria della Salute«). Zbog svoje lirске sugestivnosti, arhaične izvornosti slika i simbola, zbog zauvek očuvanog, bitno ljudskog iskustva ljubavi, *s. p.* su rano ušle i u pisano književnost (→

**Epitalamij**, → **Himenej**). V. i → **Narodne lirске pesme**, → **Obredne pesme**.

Lit.: M. Knežević, *Antologija narodnih umotvorina*, 1957; M. A. Vasiljević, *Narodne melodije leskovačkog kraja*, 1960; В. Я. Пронн, *Народные лирические песни*, 1961; V. Đurić, *Lirika*, 1965; Lj. Zuković, »Naša svadbena lirika«, *Izraz*, 1972, XVI, br. 10. H.K.

**SVATOVAC** → **Svadbene pesme**

**SVATOVSKA PESMA** → **Svadbene pesme**

**SVAZORIJA** (lat. *suasoria* — savetodavni govor) — Vrsta antičke retorske vežbe, tip govora u rim. imperijalno doba. *S.* je fiktivni govor, koji često topiku uzima iz istorije (neka poznata ličnost odlučuje šta da uradi u opet poznatoj situaciji). Slušaoci, znajući temu, obraćaju pažnju na retorsku veštinu onoga koji izgovara *s.* Za razliku od → **kontroverzije**, koja se bavi potpuno fiktivnim pravnim ili etičkim slučajevima, i vezuje se za sžee antičkog ljubavnog romana, *s.* se oslanja na → **peripatetičku biografiju**. Očuvane su kontroverzije i *s.* Seneke Retora, koje daju jasnu sliku o praksi retorskih škola u doba kad retorika više nije imala nikakvu praktičnu, društvenu funkciju. Up. i → **deklamacija**. S.S.

**SVEČARSKE PESME** — Spadaju u osobitu vrstu lirskih narodnih pesama koje se pevaju o proslavljanju krsnog imena. U njima se često pominje svetac i ističe zaštita koju pruža slavljeniku; obično su u vidu nazdravica, najčešće kratke, od četiri do šest deseteračkih stihova. V. Karadžić ih je u svojoj *Narodnoj srbskoj pjesnarici* (Beč, 1815) izdvojio u posebnu grupu, kao »pjesne koje se na slavi (o svetome) pevaju«. R.P.

**SVETI SPISI** — Osnovni, obično crkvenim saborima ili drugim institucijama određeni korpus religioznih tekstova, objedinjeno učenje jedne vere ili sekte. U *s. s.* ne moraju biti samo religiozni tekstovi (kao, npr., *Pesma nad pesmama* u tekstu → **Biblije**), već i praktična uputstva za život, proročanstva, himne i sl. *S. s.* rediguju ili odobravaju najčešće sveštena lica, ili pisci i naučnici sa crkvenom saglasnošću. *S. s.* su većinom kanonizovani, ali se na njima razvijaju posebne oblasti izučavanja, kao *biblijska kritika teksta*, ili *arheologija*. Poznati *s. s.* nisu uvek samo tekstovi, već mogu biti korpusi ilustracija sa ili bez teksta (egipat. *Knjiga mrtvih*, astečki kodeksi, i sl.). *S. s.* najčešće imaju oblik zbornika, i zbog

različitosti koncepcije i šarenila sadržaja teško se mogu svesti na književno određen model. Sa druge strane, jezik i stil s. s. su veoma često uzor ili za početak neke nacionalne književnosti, ili stalno korišćeni izvor inspiracije i motiva. Tako *Aveste*, → **Koran**, → **Vede**, **Upanišade**, → **Talmud** predstavljaju osnovu iranskog, tur., ind., i jevr. književnog idioma. Ponekad se s. s., međutim, drže u tajnosti ili samo za upotrebu sveštenika, pa je njihov uticaj znatno manji. S.S.

**SVETILAN** (stsl. свѣтильнѣ, prema gr. φωταγωγικόν) — Vizantijska crkvena pesma, himna kojom se proslavlja i moli božanska svetlost. Peva se posle → **kanona**, na jutarnjem bogoslužjenju. Svetilni za svaki glas nalaze se u → **oktoihu**, ali ih ima i u → **triodi** i → **mineju**. D.B.

**SVETO PISMO** → **Biblija**

**SVETSKA KNJIŽEVNOST** — Izraz (*Weltliteratur*) potiče od Getea i prvi put se javlja 1827, u *Razgovorima sa Ekermanom*, 31. januara: »Sve više uviđam da je poezija opšte dobro čovečanstva i da se javlja svuda i u svim vremenima«, kaže Gete i dodaje da je »nastala epoha svetske književnosti«. U članku *Srpske pesme*, iz iste g., upotrebio je izraz »opšta svetska poezija«, a u članku o češ. pesništvu, takođe iz 1827, govori o »opštoj književnosti«, ali je jasno da sva tri izraza imaju isto značenje. Gete ne određuje bliže ovaj pojam, ali iz svega što je rekao tim povodom izlazi da on pod pojmom s. k. razume novo doba u razvoju nacionalnih književnosti u kojem dolazi do tešnjeg povezivanja jedne nacionalne književnosti sa drugima; lakše saobraćajne veze omogućuju dodir među piscima raznih naroda, tako da oni utiču jedan na drugog i u tom uzajamnom dodiru i toj saradnji stvaraju duhovno jedinstvo opštečovečanskog karaktera. Pri tom Gete ne misli na gubljenje nacionalnog obeležja: »ne može biti govora o tome da narodi jednoobrazno misle, već samo treba da zapaze jedno drugo, da se uzajamno shvate...« Pored sve razlike među narodima, putem uza-

jamnog upoznavanja doći će, prema Geteu, do razumevanja, a time i do trpeljivosti, jer »istinsku trpeljivost najsigurnije ćemo postići ako ne diramo u ono što je osobeno kod pojedinih ljudi i naroda, ali čvrsto ostanemo pri uverenju da se ono što je istinski zaslužno priznanja odlikuje time što pripada celom čovečanstvu«. U opštoj duhovnoj razmeni među narodima Gete pridaje posebnu važnost prevodenju, smatrajući da je prevodenje jedan od najvažnijih kulturnih poslova. I njegovo interesovanje za srp. narodnu poeziju, u prevodu Talfjeve i dr., proizlazilo je iz njegove zamisli o s. k.: »te pesme su imale najvećeg uticaja na njegovu ideju o s. k. i njegovo zalaganje za nju« (F. Štrih). Sa širokim interesovanjem za pesništvo u svetu, od antičkog do kineskog, i sam Gete je u neku ruku ovaploćenje s. k. *Danas se pod pojmom s. k. razume: 1. skup svih nacionalnih književnosti bez obzira na stepen njihove povezanosti; 2. velika pesnička dela koja su po svojoj umetničkoj vrednosti prešla nacionalne granice i postala opšte dobro svih kulturnih naroda; 3. uporedno proučavanje pojedinih nacionalnih književnosti u cilju otkrivanja njihovih uzajamnih veza i međusobnog uticaja, što je predmet → uporedne književnosti. Ideja s. k. jasno se ispoljava već u uticaju antičkih književnosti kao i književnosti → humanizma i → renesanse na pojedine nacionalne književnosti, a zajedničko međusobno delovanje pojedinih nacionalnih književnosti pogotovu je jako u doba → romantizma i kasnije.*

Lit.: K. Vossler, »Nationalliteratur und Weltliteratur«, *Zeitwende*, 1928; F. Strich, »Goethe und die Weltliteratur«, *Goethe-Jahrbuch*, 1932; M. Trivunac »Geteova svetska književnost«, *Strani Pregled*, 1933; H. W. Eppelsheimer, *Handbuch der Weltliteratur*, 1960<sup>2</sup>; E. Frenzel, *Stoffe der Weltliteratur*, 1970<sup>1</sup>; E. R. Curtius, *Evropska književnost i latinsko srednjovekovlje*, 1971 (prev.); Z. Konstantinović, *Weltliteratur. Strukturen, Modelle, Systeme*, 1979. M.Đ.

**SVEZNAJUĆI PRIPOVEDAČ** → Tačka gledišta

**SVJETILEN** (crkvs. свѣтиленѣ) → Svetilan.

# Š

**ŠALA** — Kratka, obično usmena priča (ili pričica), zasnovana tako da izazove smeh, s prevashodno zabavnim, humorističkim, duhovitim obrtima i raspletom, ali bez kompleksnijih sadržaja i pretenzija. Koren i poreklo joj je među kratkim oblicima usmene narodne književnosti (gde još spadaju nadgovaranja, poštapalice, razne govorne igre itd.). U svojoj strukturi š. sadrži i razotkriva kontraste i protivrečnosti izvesne stvari o kojoj priča. »Ona je odmor od istine, iako je sama pola istine... Zatim, šala je obračun i lek. Najzad, zbog one polovine istine, šala je najsavršenija diplomatija života da se sve kaže, iznese, upotrebi« (I. Sekulić, *Teme*). Pretežno pak š. »stavlja na prvo mesto tendenciju da nam priredi zadovoljstvo i zadovoljava se time da ono što kaže ne bude besmisleno ili potpuno besadržajno. Ako je to što ona iskazuje sadržajno i vredno, onda š. prelazi u dosetku« — napominje u svojoj knjizi *Dosetka i njen odnos prema nesvesnom*. S. Frojd. Najšire uzeto, š. je ono što je ispričano ili učinjeno tako da razveseli ili izazove smešno dejstvo; to je takođe duh humora ili dobroćudne, blage podrugljivosti, humorističan ili smešan sastojak nečega, nešto što ne treba uzimati sasvim ozbiljno i što ne zahteva nikakav poseban napor i teškoću da bi se primilo i shvatilo. → **Dosetka**.

Lit.: H. Bergson, *Le Rire*, 1900; H. Monroe, *Argument of Laughter*, 1964; L. Röhrich, *Der Witz*, 1977; B. Marfurt, *Textsorte Witz*, 1977. M.J.B.

**ŠALJIVA POEZIJA** — Deo poezije star verovatno koliko i poezija uopšte. Sačuvane su zbirke šaljivih pesama iz aleksandrijske epohe i iz prvog perioda hrišćanstva (objavio ih je

Anri Etjen 1554), no u šaljivu poeziju mogu se uračunati i pesništvo Anakreonta i svih njegovih nastavljača, zatim vedre ode Horacija i Katula, pesništvo saksonskog baroka i potom ona koketno-elegantna minijatura poezija koja se razvija u doba rokoko (poésie légère). Š. p. po pravilu ne zalazi duboko u probleme, već slavi radosti života ili peva o sitnim slabostima. Gracioznost, lakoća i dražesna dinamičnost jezika glavne su odlike uspešne šaljive poezije. Po pravilu je usmerena na neku poentu, rado se služi i erotskim asocijacijama, no uprkos tome je po kompoziciji većinom logična i gotovo simetrična. Kod šaljive poezije ne odlučuje toliko potreba da se neki diživiljaj oblikuje i da se izrazi iskrenost osećanja koliko literarna dosetka. Kod Nemaca kao primer šaljive poezije klasične vrednosti ističu se neki odlomci Geteovog *Zapadno-istočnog divana* (pogotovo Schenkenbuch), zatim neke pesme Merikea, Bodenšteta, Lilijenkrona i dr. Šaljivo-satirična poezija je možda »najoriginalniji i najzanimljiviji deo dubrovačke književnosti« (D. Pavlović). Šaljivih pesama bilo je i u doba stroge katoličke reakcije, dok se početkom 17. veka u Dubrovniku javlja jedna nova vrsta šaljive poezije — *parodija* ljubavne poezije u svim njenim vidovima, počevši od kratkih lirskih pesama pa do dugih pastoralnih ljubavnih spevova. Prvo i istovremeno jedno od najboljih dela ove vrste jeste »Derviš« S. Đurđevića. Kraće šaljive pesme i spevove pisao je i I. Đurđević (»Raklica«, »Suze Marunkove«). Šaljive pesme takode su pisali naši romantičarski pesnici (Zmaj), dok je poznata zbirka šaljivo-parodijske poezije



»Pantologija novije srpske pelengirike« S. Vinavera. Z.K.

**ŠALJIVA PRIČA** — Najčešće kratka narodna pripovetka sastavljena iz vedrih slika ili epizoda, zasnovanih na komički situacije ili reči. Prema pisanim dokumentima veoma je teško utvrditi poreklo i razvoj *š. p.* kao usmene vrste, premda se mnoštvo *š. p.*, uglavnom anegdota, čita već u »oca istorije« Herodota (5. v. p.n.e.). Prema stepenu istorijskog razvika *š. p.* se mogu podeliti na dve grupe, koje istovremeno odgovaraju i razvoju njihove strukture. U prvu grupu spadaju najbrojnije jednoepizodične priče, čiji se humor rasprskava iz jednog jezgra, bilo da daje jedan odgovor, da opisuje komičan događaj, ili ukazuje na pojedinačnu osobinu. U drugu grupu spadaju dvoepizodične ili višeevizodične *š. p.*, u kojima drugi deo priče služi uspostavljanju razrušene ravnoteže u prvom delu, ili se komične scene ređaju jedna za drugom sve do kulminacione završne poente. *Š. p.* mogu se zasnivati na → **igri rečima** kao izvoru komike. Sagovornici pogrešno shvataju jedan drugog, bilo zbog upotrebe prenosnog značenja reči, homonima, lokalizama, ili usled podudaranja reči našeg i stranog jezika. Nastradalom Erecgovcu koji viče »kuku mene do neba«, Turčin poručuje da mu ne može doturiti kuku do neba dugačku. Lenji seljak se pogodio da ga gospodar »hrani i oblači«, pa ostao ležeći dok gazda ne ispuni pogodbu. Opisivanje situacije, iako sažeto, odvaja ove *š. p.* od upitne govorne igre na kojoj počiva npr. → **zagonetka**, ali ih sa njom spaja verbalna poenta. Duhovit, umestan odgovor koji završava pripremanu situaciju veoma je uobičajeno težište *š. p.* i često može preći i u → **poslovicu**. Seljak koji pažljivo vodi magarca pretovarenog zemljanim loncima, upitan šta to goni na magarcu, odgovara: »Ako prevali — ništa!« Osobine koje se u *š. p.* najčešće slikaju jesu mudrost i glupost. Komika je u njima uvek blagonaklona i bez oštine, ali je situacija ponekad jako karikirana. Nosioci nerazumnih postupaka (teranje vetra kapom, udaranje glave o kamen, paljenje kuće da izgore miši), ili mudrih vragolija i prevara najčešće su anonimni, uopšteni likovi, ali se ovi isti postupci mogu pripisivati i pojedinim ličnostima, koje tako postaju pravi tipovi (Nasredin hodža, Vuk Dojčević, Ciganin, Era, pop); oni u našoj sredini dobijaju i izvesnu »nacionalno-socijalnu obojenost«. Mnoštvo *š. p.* koje je Vuk Vrčević nazvao *podrugućicama* proširuje se na ismevanje postupaka čitavih etničkih grupa ili socijalnih

sredina. U *š. p.* se sudaraju različiti svetovi i različite norme, da iz njihovog sudara iskoče varnice smeha.

Lit.: → **Narodna pripovetka**.

N.M.

### ŠAN ROAJAL → Chant royal

**ŠANSONA** (fr. *chanson* — pesma) — Kratka pesma, nastala u najranijim periodima fr. srv. književnosti, koja ima karakter narodne pesme. Obično je sastavljena od nekoliko pravilnih strofa, → **kupleta**, koje se najčešće završavaju refrenom. *Š.* opeva raznovrsne teme: ljubav, tugu za dragim, zadovoljstva trpeze. Prati ples, ali je pevaju i prilikom verskih i javnih svetkovina. U 12. veku → **trubaduri** i → **truveri** je prihvataju i donose joj slavu. Osim pretežno lirskih tema, u njoj su vremenom sve prisutnije i satirične žaoke. Uvek jednostavna i razumljiva, bliska životu i svakodnevnim problemima, ova pesma se razvijala i posle srednjeg veka i sačuvala je popularnost sve do danas. — 1. *Chanson de toile*, fr. (*šanson de toal* — pesma tkalja) — Javila se vrlo rano. Žene je pevaju tkajući i radeći u kući. Teme su joj sasvim jednostavne ljubavne priče. — 2. *Chanson d'Amour*, fr. (*šanson d'amur* — ljubavna pesma) — Opeva kurtoaznu ljubav. Zaljubljen vitez govori nepristupačnoj dami svoga srca o svojoj čežnji, nadanjima, očajanju. — 3. *Chanson dramatique*, fr. (*šanson dramatik* — dramatična pesma) — Vrsta *š.* koju po pravilu pevaju žene koje se žale na grubost muževa ili tuguju za dragim koji je daleko. — 4. *Chanson de croisade*, fr. (*šanson de kroazad* — krstaška pesma) — Vrsta pobožne *š.*, nastala u vreme velikih pohoda hrišćanskih vitezova u krstaškim ratovima. Slavi Boga, posebno neguje kult Bogorodice. — 5. *Chanson à personnages*, fr. (*šanson a personadž* — pesma sa licima) — Opeva sentimentalni prizor ljubavnog razgovora, u kome pored izliva osećanja ima ponekada i duhovitosti. — 6. *Chanson de malmariées*, fr. (*šanson de malmarije* — pesma nesrećno udate žene) — Teme su joj tuga za nedoživljenom bračnom srećom, žalbe protiv muža ili svade s njim. — 7. *Chanson de danse*, fr. (*šanson de dans* — plesna pesma) — Peva se za vreme igre. Zabavna je i vesela. Često jedan pevač ili grupa igrača peva strofe, dok druga grupa, koja sačinjava mali hor, peva refren. S.V.

**ŠANTI** (eng. *chantey, shanty*) — Poslenička pesma am. i eng. mornara. Obično se peva uz neke teže oblike rada tokom plovidbe. Vođa

pevača (*chanty man*) prvo sam otpeva jedan ili dva stiha pesme, a onda mu se grupa mornara pridružuje pevajući refren. Za š., najčešće sastavljen u → **slengu**, karakteristični su grubo artikulisane melodije i jako izražajan ritam. S.K – Š.

**ŠARADA** (fr. *charade* od stfr. *charate* – čarobna reč, bajalica) – Vrsta → **zagonetke** u prozi ili stihu koja je verovatno nastala u Provansi u 18. v. i raširila se u ostale zemlje donekle menjajući svoj prvobitni oblik. Š. označava reč rastavljenu na slogove koji se posebno opisuju (pismeno ili kao »živa slika«) kao nezavisne celine. Razrešenje slogova čini zadatu reč. Najomiljeniji način pogađanja je »igra š.« kada se »živim slikama« i pantomimom u malim dramskim scenama nagoveštava rešenje. Izvanredan opis igrane š. nalazi se u Tekerijevom *Vanity Fair* (*Vašaru taštine*). S.I.P.

### ŠATROVAČKI GOVOR → Argo

**ŠENDIZAM** – Termin nastao po imenu glavnog junaka u Sternovom romanu *Tristram Shandy*. Š. objedinjuje i humor, i ironiju, i mistiku, i sentimentalnost, i skepsu, i oduševljenje, suzdržljivost i modernizam. Ovakvom kombinacijom, koja je utkana u lik i u tok misli ovog romana, Stern je donekle anticipirao neke odlike moderne proze, pa se smatra da je š. prisutan u delima, npr. Dž. Džojso i V. Vulf. Z.K.

**ŠESNAESTERAC** – 1. Redak srphrv. osmoiktusni trohejski stih, četvoročlan (4+4/4+4), sa glavnom → **cezurom** iza 8. sloga, sa kojom se po pravilu podudara → **polukadencia** npr. u Dž. Držića (»Ođiljam se«), ili u Njegoša: Plava luna / vedrim zrakom // u prelesti / divno teče. U V. Ilića:

Na tičarskom / ravnom polju, // gde protiče / hladna Drina,

Sa lisatom / svojom krunom // hrast se diže / od starina.

Drugi tip Ilićeva »šesnaesterca«, sa kojim se mešaju stihovi od 15 i 17. slogova, ima strukturu → **heksametra**. Evo š. u Kranjčevića:

Ima vječna / zvijezda zlatna // – za oblacim' / negdje trepti,

Ne vidje je / smrtno oko, // samo srce / za njom hlepti...

Nalazimo ga i kod Disa u »Psmik«. Struktura polustihova odgovara strukturi trohejskog → **osmerca**. – 2. → **Dugi stih** bugarštica ima često 16 slogova sa simetričnom cezurom. –

3. U silabičkoj poljskoj versifikaciji redak stih od šesnaest slogova sa simetričnom cezurom (8+8), i tendencijom da se raščlani na kraće stihove. Upotrebljavan i u heksametru.

Lit.: → **Versifikacija**; → **Silabička versifikacija**; → **Silabičko-tonska versifikacija**. Ž.R.

**ŠESTERAC** – 1. Trohejski troiktusni stih od šest slogova. U usmenoj poeziji spada u rede stihove, ali ga ima znatno više nego četveraca, peteraca ili deveteraca. Češći je u pisanoj poeziji. U tome stihu su ispevane »kraljičke« pesme: »Momče, perjaniče, // Crn ti obraz bio // Kao gruda snega, // A srce ti hladno // Kao jarko sunce!« Šestosložni »članak« se javlja u nekim stihovima sa → **cezurom** (npr. u trohejskom dvanaesteru ili u trohejskom desetercu). Ritmičke varijante su mu raznovrsne: tri dvosložnice (2+2+2) ostvaruju sva tri iktusa (na 1, 3. i 5. slogu); u obliku 4+2 često se akcenat pomera na drugi slog (»A srce ti hladno«); u obliku 3+3 akcenat ponekad pada i na četvrti slog. To nalazimo i u pisanoj poeziji, npr. u Zmajevom I i II »Đulicu« ili u L. Kostića: »Bog je skovo sunce // Od suvoga zlata, // Kovnicu *gòlemu* // *Neheskih dikàtã*«. To je zapravo dvojtvena struktura koja se uključuje i u jampski kontekst (v. pod 2). – 2. Troiktusni → **jamb** u pisanoj poeziji, obično kombinovan sa drugim jampskim stihovima, npr. sa sedmercem u predbrankovskoj poeziji (V. Živković, J. Ilić), zatim kod romantičara, npr. u Đ. Jakšića: »Kao kroz sivu maglu // Što samo sine zrak, // A gušći oblak dođe // *Da veći bude mrak*«. Javlja se i sa dve trosložnice (daktilska → **klauzula**), npr. u »Đulićima«: »I molio sam oči // *Da suze nè liju*, // I molio sam prsi // *Da tako nè biju*«. Tako i kod L. Kostića: »Razbolela se ljubav // *U tvome draganu*, // Razbolela se časom // *I časom izda'nũ*«. – 3. Šestosložni stih u → **silabičkoj versifikaciji**, Francuski š. (*hexasyllabe*), retko samostalan, obično se udružuje s → **aleksandrincem**, naročito u → **mešovitim stihovima**. Kao samostalan i nesamostalan javlja se i u poljskoj poeziji.

Lit.: → **Versifikacija**; → **Silabička versifikacija**; → **Silabičko-tonska versifikacija**. Ž.R.

**ŠESTODNEV** (prev od gr. ἑξάήμερον) – Vrsta vizantijskog teološkog traktata na temu stvaranja sveta za šest »dana«, najčešće u vidu prirodoslovne ili alegorijske egzegeze biblijske povesti u kozmogoniji iz *Knjige postanja*. Više ranovizantijskih pisaca ogledalo se u pisanju šestodneva (Vasilije Veliki, Grigorije Niski, Jovan Zlatousti itd.), a tekst ove vrste, osim

prevoda, postoji i u južnoslov. preradi Jovana Egzarha s početka 10. v. D.B.

**ŠESTOPSALMIJE** (prema gr. ἑξάψαλμος) — Grupa od šest psalama koji se čitaju na početku jutrenja (Psalmi 3, 37, 62, 87, 102, 142 — prema numeraciji *Septuaginte* i slovenske *Biblije*). D.B.

**ŠESTOSTIH** → **Sekstina**

**ŠI** → **Shih, Shi**

**SINGEKI** — Vrsta modernog jap. teatra. Pored tradicionalnog → **kabuki pozorišta**, koje je, obnovljeno, dobilo savremenije oblike i tendencije (*shin-kabuki*) u Japanu se javlja moderna drama i pozorište sa aktuelnim temama. Najpre su to učinili C. Šojo i Š. Hogecu, koji su počeli sa adaptacijom drama sa Zapada za jap. scenu. Pomenuti autori formirali su dramatski krug »Bungei-kjokai« (Društvo za umetnost i književnost), koji je doprineo stvaranju »novog teatra«. U takvom teatru izvođeni su komadi iz zapadnoevropskog repertoara a zatim se pristupilo pisanju komada sa savremenom sadržinom (Š. Toson, J. Šiko, N. Kičizo i dr.). Jedan deo pomenute grupe uneo je socijalne i proleterske teme u svoje komade (Gan-emon, Čodoro i još neki formirali su *Zenshinza* — napredni proleterski teatar, nastojeći da tradicije kabuki-drame spoje sa novim avangardnim stremljenjima). R.J.

**ŠKOLA, KNJIŽEVNA** → **Književna škola**

**ŠKOLSKA DRAMA** — Termin koji se upotrebljava za scenska dela didaktičkog karaktera nastala pod uticajem humanista već u 15. v., da bi u vreme protureformacije, unutar jezuitskog sistema obrazovanja i vaspitanja, postala sastavni deo nastave i proširila se u svim zemljama zapadne Evrope. Namenjene školskim priredbama, ove drame obrađivale su biblijske ili istorijske teme u skladu s idejama zvanične crkve, a pisane su na lat. jeziku. Međutim, već vrlo rano pojavile su se i š. d. na narodnom jeziku, koje su prvo počele da utiču na razvoj popularnih, a zatim i profesionalnih drama. I kod nas u jezuitskim učilištima širom Hrvatske i Slovenije organizovano je negovanje š. d. Tokom 17. i 18. v. u Zagrebu, Karlovcu, Rijeci i Varaždinu izvedeno je nekoliko stotina ovih drama. Istina, to nisu bile prve školske predstave u ovim krajevima. Već 1558. zabeležena je jedna takva predstava u Zagrebu, ali su one do pojave jezuita samo povremeno organizovane. Pored drama sa religioz-

nim sadržajem, u Hrvatskoj su se pojavile i š. d. rodoljubivog karaktera. Na početku 1607. izvedena je u Zagrebu jedna takva drama, *Poëtica laudatio veriarum Sclavoniae partium*. Š. d. i u ovim našim krajevima pisane su isključivo na lat. jeziku sve do druge polovine 18. v., kada se i u Hrvatskoj i u Sloveniji pojavljuju drame na narodnom jeziku. Poznato je, npr., da su siromašni učenici jezuitske gimnazije u Ljubljani izveli 1757. prvu takvu dramu u Sloveniji, *Raj*. Preko nem. i polj. književnosti š. d. religioznog karaktera prešle su u 17. v. i u pravoslavnu Rusiju. »U kijevskoj Duhovnoj akademiji profesori su sastavljali, a daci igrali te »tragikomedije«, komade koji su bili mešavina između moralne i alegorijske drame, gde su apstraktna lica oličavala razne mane i vrline, i gde se čudesno mešala hrišćanska religija i antička mitologija« (J. Škerlić). Prva takva drama *O Alekseju, božjem čoveku* izvedena je 1672. u Kijevu, a do polovine 19. v. školsko pozorište proširilo se čak i u slična učilišta po Sibiru. Prvu š. d. kod Srba: *Трагедокомеџа, содерџащая въ себѣ тринаџестать геѹсѹетѹ* napisao je rus. učitelj E. Kozaciński i prikazao je sa učenicima Latinske škole u Karlovcima početkom juna 1736. Ovaj oblik pozorišta brzo se proširio po celoj Vojvodini, pa je čak i J. Vujić pripremao predstave sa učenicima u Pančevu, Novom Šadu, Kragujevcu i nekim drugim mestima. Sredinom 19. v. J. Hadži Konstantinov prikazao je sa đacima u Skoplju neke svoje manje didaktičke komade sa simboličko-patriotskim sadržajem. Od kraja 19. v. š. d. se tematski orijentiše na dački život i postepeno se utapa u književnost za decu, jer se tradicija školskog pozorišta kao sistematskog vida učeničke aktivnosti u većini evropskih zemalja, pa i kod nas, gubi. U moderno doba tradicija školskog pozorišta na lat. i gr. jeziku čuva se još samo u nekim eng. koledžima (Vestminster, Oksford, Kembriđž).

Lit.: M. Kombol, *Poviest hrvatske književnosti do preporoda*, 1945; J. Škerlić, *Istorija nove srpske književnosti*, 1953; S. Janež, *Istorija slovenačke književnosti*, 1959; В. Ернѹи, *Козачинскиѹ, Трагедокомеѹѹа*, 1980. P.L.

**ŠLAGER** (nem. *Schlager* — uspeli pozorišni komad, pesma, knjiga) — Pesma lake sadržine, bez nekih umetn. kvaliteta, koja se peva. Produkt velegradske sredine, koja u težnji ka lakoj zabavi traži i stvara pesme primitivne, sentimentalno-ljubavne ili neukusno šaljive sadržine (često sa refrenom). Popularnost š. je velika, ali i kratkotrajna. Š. se preuzimaju iz

opereta, mjuzikla, revija, filmova, a naročito ih širi industrija gramofonskih ploča. Š. označava i svaku vrstu popularne, senzacionalne knjige, pozorišnog komada i sl., ma da se danas sve više upotrebljava reč »hit«. → **Evergrin**, → **Kič**, → **Šund**. **Sl.P.**

**ŠLESKE PESNIČKE ŠKOLE** — Raniji naziv za dva glavna pravca u nem. književnosti 17. v. (→ **barok**), potekao otud što su pripadnici tih »škola« bili pretežno rodom iz Šlezije. Na čelu prve škole je M. Opic, plodan pisac i književni reformator u smislu renesansnog klasicizma, a njegovi sledbenici su Fleming, Logau. Dah sa pesnicima Kenigzberškog kruga, i pre svega Grifijus, liričar i dramatičar velikog dara. Glavni predstavnici druge škole su liričar Hofmansvaldau i dramatičar i romansijer Loenštajn, koji su pisali kitnjastim i patetičnim stilom poznog baroka, a za sledbenike imali pesnike → **galantne književnosti** sa kraja 17. i početka 18. v.

Lit.: → **Barok**.

**M.D.**

**ŠPILMAN** (nem. *Spielmann* — pevač, zabavljač) — Nem. srv. pevač, sličan → **žongleru**, → **vagantu**, → **golijardu**, lutajući tumač poezije, improvizator ili znalac književnosti. Od 9—13. v. često su se š. pratili na nekom instrumentu. Pevajući na plemićkim dvorovima, kao i na uličnim procesijama i vašarima, š. su imali širok registar pesama počev od herojskih epova i narodnih predanja do šaljivih satiričnih pesama. Teško je pretpostaviti da su š. doslovce tumačili tekstove koje su mogli poznavati (viteške epove, i sl.), već su kombinovali mesta koja se ponavljaju, poznate motive i aktualne događaje ili dati kontekst za prigodne improvizacije. U poeziji š. prepliću se stilovi i motivi → **dvorske poezije** i srv. narodne književnosti. Tzv. š. epovi (*Kralj Roter, Sveti Osvald*), uglavnom iz 12. v., imaju ovakvu mešovitu motiviku i stilistiku.

Lit.: W. J. Schröder, *Spielmannsepik*, 1962.

**S.S.**

**ŠTICA** (od daščica, d'štica, štica) — U Vukovom *Rječniku*: daščica za pisanje (Abc-Täfllein, Tabula abecedaria). — V. i → **diptih**. **D.Ž.**

**ŠTIHPROBA** (nem. *Stich* — bod, ubod, ubodac, rez) — Metoda nepotpune provere veće naučne ili umetničke građe da bi se izveo opštiji zaključak. Primenjuje se po unapred prihvaćenom pravilu (proverava se svaki deseti bibliografski podatak, lingvističkoj analizi podvrgava se svaka treća priponetka istoga

pisca i sl.). Š. se u dokaznom naučnom postupku ne smatra naučnom metodom, jer joj je svrha čisto praktične prirode. **M.Mat.**

**ŠTIMUNG** (nem. *Stimmung* — raspoloženje, ugođaj) — Riječ je k nama doprla iz njem. poezije i književne kritike u 19. st. Izvorno pojam za akustičku usklađenost muzičkih instrumenata, a od druge polovice 18. st. (Herder, Gete, Šiler, Kant) širi se današnja metaforička upotreba. Značenje je riječi emotivno, pa se emotivno i upotrebljava. Razumljivo je stoga da se najčešće javlja u kritici impresionističkog tipa (npr. u Matoša). Pretežno se odnosi na čuvstvene konotacije u tekstovima romantičke i simboličke poezije, ali i na neke, pretežno lirske, motive: š. nekoga krajolika, enterijera itd. U biti je š. psihički doživljajni kvalitet, neodvojiv od subjektivne senzibilnosti, a ostvaruje se kad neki objekt ili neko stanje svojim djelovanjem stvara vrlo izraženo raspoloženje. Kako uslijed inercije motiva postoji tendencija da se određena stanja ili prirodne pojave (npr. samoća u šumi, jesenje raspoloženje) smatraju stalnim izvorom posebnih čuvstvenih doživljaja, š. prijeti stereotipnost, kliše. Šablonizirana je kategorija u građanskom epigonskom i trivijalnom pjesništvu 19. st., mahom u tradiciji romantizma. Osebjuni pjesnici iz te tradicije, npr. Hajne, očitovali su svoju osjetljivost prema klišeju pribjegavajući u tekstu često naglim obratima kojima razaraju, odn. relativiraju š. Otpor suvremene lirike prema pukom š. (u kojemu neki autori vide samo izraz sentimentalnosti ili preživjelog subjektivizma) sastavni je dio brojnih poetoloških teorija od ekspresionizma do danas. — U tzv. fundamentalnoj poetici i modernoj evropskoj kritici značaj š. se određuje drugačije. Idući za Hajdegerom, za kojega je izvorni odnos prema bitku moguć samo kroz *Gestimmtheit* i *Befindlichkeit*, M. Gajger, Fr. Kaufman, E. Štajger i dr. pridaju š. veliki značaj kako u nastajanju tako i u razumijevanju umjetnosti i poezije.

Lit.: M. Geiger, *Zugänge zur Ästhetik*, 1928; Fr. Kaufmann, *Die Bedeutung der Künstlerischen Stimmung*, 1929; *Das Reich der Schönen, Bausteine zu einer Philosophie der Kunst*, 1961. **V.Ž.**

**ŠTURM UND DRANG** → **Sturm und Drang**

**ŠUND** (njem. *Schund*) — Termin njem. književne kritike; riječ je u novijem značenju: nevrijedna stvar, loša roba, smet, od sredine 18. st. ušla u njem. književnu kritiku kao

nediferencirana oznaka za književne proizvode bez ikakve umjetničke vrijednosti; preuzeta je u nas u udomaćenoj grafiji. Pokušaji da se termin naučno diferencira u opreci s terminima → **kič** i → **trivijalna literatura** ne odgovaraju nikakvoj potrebi: š. treba ostaviti saobraćajnom govoru, u nauci mu nema mjesta.

Lit.: U. Beer, *Literatur und Schund*, 1965<sup>2</sup>; H. Bausinger, »Wege zur Erforschung der trivialen Literatur«, *Studien zur Trivialliteratur*, 1968. Z.Š.

**ŠVAJCARSKA ŠKOLA** — 1. Ime kojim se označava nastojanje švajcarskih pesnika J. Bodmera (1698—1783) i J. Brajtingera (1701—1776) da shvatanjima prosvetiteljstva suprotstave pravo pesnikovo na fantaziju i da ukažu na određenost pesničkog ostvarenja uslovima vremena u kome je nastalo. — 2. Pogled na književnost vezan za Emila Štajgera, profesora germanistike u Cirihi, i njegove pristalice. Literarno delo se posmatra posve kao nešto apsolutno, nepromenljivo, izdvojeno iz svih društvenih povezanosti, da bi se jedino analiziralo u svom vanvremenskom sadržaju. Nisu važni ni pesnik koji je ispevao pesmu, jer ova postoji i postojaće mimo njega, a nije važan ni čitalac, koji ovu pesmu čita, recitira i u ovom komunikacijskom procesu svakako i menja.

Lit.: H. Schöffler, *Das literarische Zürich*, 1709—1750, 1927; Z. Škreb, »Mjesto i značenje Emila Štajgera u njemačkoj nauci o književnosti«, *Stilovi i razdoblja*, 1964; G. Kayser, *Von der Aufklärung bis zum Sturm und Drang 1730—1785*, 1966. Z.K.

**ŠVAPSKA ROMANTIKA** — Zajednički naziv za grupu nem. poznoromantičarskih pesnika rodom iz Švapske, poznatu i pod imenom »Švapski pesnički krug« (»Schwäbischer Dichterkreis«) ili »Švapska škola« (»Schwäbische Schule«). Svoja dela su objavljivali između 1815. i 1850. Povezani više regionalnom pripadnošću nego nekim književnim programom, švapski romantičari se nalaze između → **romantizma** i → **bidermajera**, okrenuti su zavičajnoj idili, narodnoj pesmi i domaćim predanjima; oni uglavnom ne uspevaju da stvore značajnija dela. Glavni predstavnici: L. Uland (1787—1862), J. Kerner (1786—1862), G. Švab (1792—1850), V. Hauf (1802—1827) i H. Kurc (1813—1873). Samo uslovno se može reći da ovom krugu pripadaju E. Merike (1804—1875) i N. Lenau (1802—1850). Uticaj š. r. se oseća i u našem romantičarskom pesništvu (B. Radičević).

Lit.: H. O. Burger, *Schwäbische Romantik*, 1928. B.Ž.

**ŠVULST** (nem. *Schwulst* — naduvenost) → **Bombast**.

---

# T

---

**TABERNARIJA** (lat. *fabula tabernaria*) — Podvrsta ili drugi naziv → **togate**. Ime *t.* ukazuje na niže socijalne slojeve koje prikazuje ova komedija iz antičkog, rimskog i italjskog života (lat. *taberna* — daščara, krčma, radionica, dućan). M.F.

**TABLO** (fr. *tableau* — slika) — 1. Predstavljanje prizora iz *Biblije*, klasične mitologije ili istorije, znamenitih slikarskih i vajarskih dela, posredstvom živih izvodača, često raskošno kostimiranih, a po pravilu grupisanih slikarski, odnosno vajarski. Javlja se još u antici, a pod nazivom *tableaux vivants* (fr. »žive slike«) osamostaljuje se kao poseban pozorišni oblik u srednjem veku, kada ima isključivo religiozno obeležje. Vremenom dobija svetovni karakter, naročito u Francuskoj u 18. v. U naše pozorište *t.* je uveo J. Vujić (u *Književno-Srbski teatar* u Kragujevcu), a *t.* je kasnije često bio prisutan u beogradskom i novosadskom pozorištu (*Miloševo ubistvo Murata*, *Predaja beogradskih ključeva knezu Mihajlu*, *Krunisanje Dušanovo*, itd.). — 2. »Slika« koju predstavljaju nepomični glumci, naročito na kraju čina, npr. u Gogoljevom *Revizoru*.

T.V. — D.M.

**TABULATURA** (prema lat. *tabula* — slika, ploča) — Poznolat. termin za grafičke prikaze muzičkih tonova pojedinih instrumenata. Označava i priručnike sa uputstvima za prateću muziku, rimovanje, pravilno naglašavanje i jezik za majstore-pevače u Francuskoj i Nemačkoj poznog sr.v. Najstarija sačuvana *t.* je iz kraja 15. v. iz Strazbura. V. i → **Meistersang**.

S.S.

**TAČKA GLEDIŠTA** (eng. *point of view*, fr. *point de vue*) — U novijim, naročito anglosaksonskim teorijama romana, određuje odnos autora prema delu, zapravo, stav, položaj i funkciju u strukturi romana onog lica od koga kao da potiče naracija. Obuhvatajući niz činilaca pripovedačkog postupka umnogom se dodiruje ili ukršta sa pojmovima → **pripovedača**, → **distance** i → **perspektive** u pripovedanju, → **pripovedanja u prvom i trećem licu** (**Ich-Form, Er-Form**). Prema shvatanjima H. Džejmsa, *t. gl.* označava najpre metod pripovedanja iz nadziravane perspektive jednog ili više lica iz romana koja pri tom ne stiču i formalnu ulogu pripovedača, mada se njihovo »gledište« i postepen razvoj njihove svesti o zbivanjima ispoljavaju s najvećom samostalnošću i sceničnošću i upravljaju tematskim razvojem romana. Kasnije, u pokušaju da se objasne eksperimenti u → **romanu toka svesti** i da se odrede posebni problemi proznog prosedea, *t. g.* tumači se kao odlučujući momenat postupka i čak osnova tipologije romana (→ **roman**). Najčešće — prema shvatanju koje istoriju romana vidi kao usavršavanje žanra prema sve bezličnijem dramskom predstavljanju građe — tradicionalnom načinu pripovedanja, suženom na pojam neumesno »sveznajućeg« autora kao spoljnog tumača fiktivnog sveta, suprotstavlja se postupak »objektivisanja«, »iščezavanja« autora kao posrednika između čitaoca i predočene građe. Ovakvom razlikovanju spoljne i unutrašnje *t. g.* pridružuje se razlikovanje dvaju osnovnih položaja u pripovedanju: prepričavanja događaja koje podrazumeva tumačenje njihovog smisla, i predočavanja zbivanja kao nepo-

sredne sadašnjosti koja se, u načelu, ne može tumačiti, a čije predstavljanje je istovremeno proces utvrđivanja subjektivne uslovljenosti svakog stanovišta. Nosači u sebi često neprepoznatu sklonost ka normativnoj poetici i gnoseološkom pozitivizmu, ovakva shvatanja doprinela su, ipak, oblikovanju važnih pojmova teorije proze, a njihov uticaj zapaža se i kod samih romansijera, pa se u našoj književnosti O. Davičo, npr., izjašnjavao za nužno gubljenje u modernoj prozi autoritativnog pripovedača — »savaota koji sve unapred zna«, i za podređivanje *t. g.* »psihološkoj istini« i »afektivnoj hronologiji« romanesknog lica.

Lit.: → **Roman.**

Lj.J.

**TAHTIGERI** (hol. — osamdesetih) — Oznaka za individualističku grupu u holandskoj književnosti u decenijama od 1880—1900, okupljenu oko časopisa *De Nieuwe Gids*, koji je izlazio počev od 1885. godine. Grupa je težila za većom spontanosti i jačim koloritom u pesništvu i za »najindividualnijim izrazom za najindividualnije osećaje«. Predstavnicu su, između ostalih, J. Perk, V. Klos, A. Fervej, F. Fan Iden, L. Fan Dejsel i H. Gorter. Z.K.

**TAJNA** (gr. μυστήριον, lat. *sacramentum*) — Naziv bogoslužbenog čina kojim se, po učenju crkve, saopštavaju vernima plodovi iskupiteljskog dela Isusa Hrista. Ima sedam svetih tajni: Krštenje, miropomazanje, evharistija, pokajanje (ispovest), venčanje (brak), sveštenstvo, sveštanje masla (»jeleosvećenje«, tj. osvećenje jeleja). Činovi svetih tajni, sastavljeni od molitava, pesama i sakramentalnih formula i radnji, nalaze se u → **trebniku** (krštenje, miropomazanje, ispovest, sveštanje masla), → **arhijeratikonu** (uz pomenute i sveštenstvo odn. liturgije sa evharistijom) i → **služabniku** (evharistija).

Lit.: Л. Мирковић, *Православна литургија* 2, 1—2, 1966—1967. D.B.

### TAJNO PISMO → Kriptografija

**TAJNOPIS** — Poseban način skrivenog pisanja ili šifrovanja teksta u staroj slovenskoj pismenosti, po ključevima koji su danas uglavnom dešifrovani. Tajnopisom se obično prikrivalo ime pisca ili pisara. Najviše je rasprostranjen sistem zamene slova prema brojnim vrednostima.

Lit.: Д. Костић, *Тajно писанье у јужнословенским ћирликовским споменицима*, Глас СКА 92, 1913. D.B.

**TAKT** (lat. *tactus* < *tangere* — doticati, dodirivati) — Kod predstavnika muzičke teorije stiha vremenski interval između dva → **iktusa** koji obuhvata segment veći od → **stope**, slobodno ispunjen slogovima i → **pauzama**, a čija granica, kao i granica stope, često seče reči. U okviru *t.* smeštaju se različite grupe slogova, koje se beleže muzičkim znacima: dvočetvrtinski *t.* (2/4, tj. ♩ ili XX); tročetvrtinski *t.* (3/4, tj. ♪♪♪, ili XXX); četvorčetvrtinski *t.* (4/4, tj. ♩♪♪♪, ili XXXX, odn. XXXX); tropolovinski *t.* (3/2, tj. ♩♪♪, ili — — —). Nenaglašeni slogovi se ne uzimaju u obzir, a oni ispred prvog akcenta (predudar, → **anakruza**) povezuju se sa završnim postakcenatskim delom prethodnog stiha (»kadencom«). Neostvareni iktusi, bilo unutar stiha bilo na njegovom kraju, idu u »pauze«. Teorija *t.*, čiji predstavnici nisu saglasni u njegovoj definiciji, pretpostavlja → **izohronizam** međuakcenatskih intervala (nenaglašeni slogovi) ne samo u »ravnosložnom« → **troheju** ili → **jambu** (oba sa jednosložnim intervalima, naročito u nemačkom stihu) već i u slučajevima neostvarenih iktusa (trosložni intervali), pa čak i u → **tonskoj versifikaciji** u kojoj *t.* predstavlja veoma promenljivu veličinu. Ovo poslednje i navodi zastupnike teorije *t.* da uzmu u obzir samo broj → **udara** (ostvarenih iktusa). Time, međutim, zapostavljaju razlike u međuakcenatskim intervalima, te im izmiče identifikovanje vrsta ritmova u tonskoj versifikaciji (→ **deoni stih**, → **taktovik**, → **akcenatski stih**). Po teoriji *t.* npr. prva dva stiha u Vidrićevom »Pejzažu« (I) predstavljena su ovako:

U / trávi se / žúte / cvjéto/vi

I / zúje / zláčane / pčéle...

Prvi stih ima četiri *t.*, drugi tri i »pauzu« koja treba da predstavlja četvrti *t.* Tako bi sva tri katrena »Pejzaža« I imala u osnovi »tročetvrtinski« *t.*, iako ima više dvočetvrtinskih. Ta neodređenost i promenljivost takta može da se reši drugim, jednostavnim postupkom: pošto svi stihovi »Pejzaža« I imaju po tri akcenatske celine (odn. po tri akcenta), a međuakcenatski intervali sadrže 1—2 sloga, to je troiktusni deoni stih (v. termin), koji spada u oblast tonske versifikacije, za razliku od silabičko-tonske. Time se rešava i problem proizvoljnosti u određivanju »približnog« izohronizma. Savremena versifikacija smešta teoriju *t.* u oblast izvođenja stiha (→ **deklamacija**, → **recitacija**, → **dikcija stiha**). — U novije vreme pojavio se »taktometrički sistem« Kvjatkovskog, koji ga je 1966. g. primenio u

svome *Rečniku poetike* (Поэтический словарь). Opšte odredbe takta date su kao u Hojslera, iako nezavisno od njega (jer njegove radove nije poznao). Stihovi su izohroni čak i kad je broj slogova u taktovima različit, jer se razlike ujednačavaju pauzama ili ubrzanim izgovorom. Prema anakruzi stoji »epikruza« (posleakcenatski završetak stiha) i one su u metrički pravilnom stihu neodvojive. Prvobitni termin *t.* Kvjatkovski je zamenio terminom »krata« (»elementarna metrička grupa«), koja se sastoji od »dolja« (sinonim za → **moru**). On je prepoznao dotad neidentifikovani oblik stiha *taktovik*, ali mu je dao deklamaciona obeležja. Ipak je termin uslovno zadržan.

Lit.: F. Saran, *Deutsche Verslehre*, 1907; A. Heusler, *Deutsche Versgeschichte*, 1956<sup>2</sup>; E. Sievers, *Ziele und Wege der Schallanalyse*, 1924; Z. Škreb, »Vladimir Vidrič, 'Pejsaž' (Interpretacija)«, *Umjetnost riječi*, 1957, br. 2, 99–116; → **taktovik**. Ž.R.

**TAKTOVIK** (rus., izved. prema lat. *tactus* < *tangere* – doticati, dodirivati) – Oblik stiha u sistemu ruske → **tonske versifikacije** sa prometljivim brojem međuakcenatskih intervala u rasponu 1-2-3 sloga (retko 0-1-2), počemu zauzima mesto između strožeg → **deonog stiha** (*гольник*) i slobodnijeg → **akcenatskog stiha**. Kao i ta dva oblika, *t.* ima razmere prema broju akcenata u stihu: dvoakcenatski (dvoiktusni), troakcenatski (troiktusni), itd., koji mogu da se kombinuju. Retko se javljaju neostvareni → **iktusi**. Poznat je iz usmene i pisane poezije, naročito 20-ih g. 20. veka. Najnovija istraživanja M. L. Gasparova pokazuju da je stih »bilina« u osnovi troiktusni *t.* Ovome je blizak i stih Puškinovih *Pesama zapadnih Slovena*. Primer alterniranja četvoriktusnog i troiktusnog *t.* sa međuakcenatskim intervalima od 1 do 3 sloga iz pesme *Перекон* V. Lugovskog:

Такая́ была но́чь, что ко́стями засева́ть  
4 3-2-3

Реши́л черномо́рскую степь.  
3 3-2

Такая́ была но́чь, что уше́л Сива́н  
4 3-2-1

И ме́ртвым постели́л постель.  
3 3-1

Autor termina *t.* je A. P. Kvjatkovski, koji je prvi identifikovao taj stih u okviru tonske versifikacije, ali ga je subjektivno opisao deklamacionim pojmovima na osnovu »takto-

metarske teorije«, kojom je zamenio teoriju stope, mereći stih većim jedinicama → **taktovima** (nezavisno od učenja Hojslera). Termin je ipak uslovno prihvaćen i od protivnika te teorije.

Lit.: Г. Шенгели, *Техника стиха*, 1960; И. Сельвинский, *Студия стиха*, 1962; А. Квятковский, *Поэтический словарь*, 1966; А. Куриов, *Стих и время*, 1966; М. Л. Гаспаров, »Тактовик в русском стихосложении XX в., *Вопросы языкознания*, 1968, no. 5, 79–90; isti, *Русский современный стих*, 1974; isti, »Русский былинный стих« (u zb.) *Исследования по теории стиха*, ред. В. Е. Холщевников, 1978, 3–47. Ž.R.

**TALENAT** (gr. τάλαντον – vaga, težina, jedinica mere za težinu) – Antička mera za težinu i novčana jedinica. Na osnovu biblijske → **parabole** o slugama koji radeći udvostruče svoje talante i o sluzi koji zakopava u zemlju talant dobijen od gospodara, ova reč je dobila i svoje novije značenje: dar, darovitost, skup određenih sposobnosti. Određivanje prirode i uloge *t.* u književnom stvaranju oduvek je bilo osnovni problem svake teorije umetničkog stvaranja i od najstarijih vremena mogu se grubo razlikovati dva pravca mišljenja o ovom pitanju. Prvi – koji će kasnije postati karakterističan za romantičke pesnike – određuje prirodu književnog *t.* u kategorijama vizionarstva, → **originalnosti**, → **nadahnuća**, nekih »viših« sposobnosti kojima je pesnik »obeležan« (→ **genije**). Još od antičkih vremena podrazumeva se u ovom pravcu proročanska i vidovita moć pesnika (*poeta vates*), dok se stanje stvaralačkog nadahnuća određuje kao neka vrsta božanskog ludila. I Šekspir govori o pesničkom stvaranju kao o »plemenitom ludilu«, a romantički pesnici – naročito Bajron i Vinji – spajaju ovu zamisao s pesnikovim ovozemaljskim prokletstvom. U novije vreme takvo shvatanje *t.* ogleda se u kategoriji izopćeništva kao preduslovu umetničkog stvaranja, kao i u psihoanalitičkim isticanjima uloge iracionalnog, nesvesnog i intuitivnog u umetničkom stvaralaštvu. Kod nas je Matoš odredio prirodu pesničkog *t.* u ovom pravcu, ističući da pesnik »više može no što zna«, da nam on otkriva »neposredno, putem inspiracije umjesto naučnog istraživanja, svjetlove viših istina pred kojima nema zavjese samo za pjesnike... jer su 'vates', vidoviti«, dodajući da im se ta »vidovitost ljuto osvećuje« kad pokušaju da delaju u stvarnosti (*Djela*, knj. VII, 1938, st. 112). Suprotno stanovište – koje je naročito zastupala klasicistička tradicija – naglašava kategorije poznavanja književne prošlosti, kri-



tičkog duha, opservacije i majstorstva (→ **poeta doctus**). Još Aristotelova poetika je podrazumevala veliki udeo kritičkog duha i svesnog komponovanja u uobličavanju književnog dela, neo-klasticistički pesnik i dramatičar je stvarao u okvirima književnih → **tradicija** i → **konvencija** koje je obično veoma dobro poznao, opservacija i kritički odnos prema materijalu bile su osnovne stvaralačke pretpostavke realističkog romana, a ideale majstorstva, strpljivost rada i kritičkog klesanja dela isticali su i tako različiti pisci kao što su Flober, Džejms, Man, Džojns, i kod nas Andrić. Najznačajnija određenja književnog *t.* u ovom pravcu dao je u 20. v. Eliot u ogledu »Tradicija i individualni talenat«, koji ističe, između ostalog, važnost poznavanja književne tradicije i kritičkog duha u pesničkoj stvaranju. Kod nas se ovakva i slična određenja mogu naći kod B. Popovića, koji je smatrao da se krajnji književni dometi ne postižu »bez velike kulture, bez koje i pored dara nema višega čoveka ni velikog pisca« (*Ogledi*, 1959, str. 290) i zamerio Domanoviću »odsustvo kritičkog duha« (*isto*, str. 291). U novije vreme i M. Pavlović izražava sumnju da pojmu pesničkog *t.* odgovara samo jedan urođeni psihički entitet, jer poezija se stvara i dugom meditacijom, dugim radom, mnogim dopisivanjem i preradama (*Rokovi poezije*, str. 228 – 230).

Lit.: A. G. Matoš, *Djela*, VII, 1938; G. Révész, *Talent und Genie*, 1952; M. Pavlović, *Rokovi poezije*, 1958; Б. Поповић, *Огледи*, 1959; T. S. Eliot, »Tradicija i individualni talenat«, *Ogledi*, 1963 (prev.); D. Wolfe, *The Discovery of the Talent*, 1969. S.K.

**TALIJA** (gr. Θάλεια) — Jedna od devet → **Muza**, zaštitnica komedije. *T.* je, kao i sama komedija, poreklom sa sela i polja, pa se u likovnim predstavama prikazuje sa komičkom maskom i pastirskim štapom, okrunjena bršljanom, kao mlada i vesela devojka. U evropskoj tradiciji od renesanse, *T.* postaje Muza pozorišta. S.S.

**TALMUD** (hebr. *talmud* — učenje) — Jedna od jevr. → **svetih knjiga**: sastavljena je od *Mišne* (usmene nauke o svakodnevnom životu) i *Gemare* (učeni komentari), i konačno redigovana u 6. v. *T.* je najmanje prevedena od svih jevr. svetih knjiga, i bio je naročito trn u oku hrišćanskih crkvenih vlasti. On je osnova načina života jevr. zajednice: u *T.* su pravila o sejanju, zakoni o svetkovinama, ženidbi, privatno i krivično pravo, pravila o

ličnoj higijeni, i sl. Kao izvor, *T.* ima ogromnu važnost u izučavanju jevr. istorije i kulture. Stil *T.* nije jedinstven, već varira od aforističkog do izražavanja formula. Jevr. filologija tumačila je odredbe *T.* dosledno simbolički (up. → **alegoreza**, → **egzegeza**). S.S.

**TANKA** — Poetska forma, vekovima glavni predstavnik klasične *waka* poezije, i centralni poetski izraz japanske poezije. — Sastoji se od pet stihova složenih u osnovnom metričkom ritmu: 5:7:5:7:7, tj. od 31 sloga. Prva tri stiha se zovu: *kami-ku* (Gornja strofa) a zadnja dva stiha: *šimo-ku* (Donja strofa). U procesu stvaranja ove poetske forme, proistekle iz najdrevnijih narodnih pesama, mogu se nazreti dva principa: 1) izdvajanje kratkih poema iz dugih, 2) promene u versifikaciji od parnih ka neparnim slogovima. *Tanka* i → **haiku** su i danas najpopularnije poetske forme u Japanu. Još se održava narodni običaj da se na Novu godinu igra »karuta«, tj. vrsta igre sa kartama na kojima su 100 najčulvenijih *tanka* pesama, koje svako zna napamet. Kada se otvori karta sa određenim stihom, učesnik kazuje naredne stihove te *t.* poeme. U građi slična → **sonetu**, *t.* u antitetičkom obliku izražava teme ljubavi, žalosti, sreće. »Gornja strofa« često postaje *haiku* ili *hoku* pesma.

Lit.: Robert H. Brower, Earl Miner, *Japanese Court Poetry*, 1961; Kenneth Yasuda, *Poem card (The Hjakunin Issū in English)*, 1948; Kenneth Yasuda, *Myriad Leaves*, 1949. D.R.

**TANZIMAT** (ar. *tanzimāt* — reforme) — Period tur. istorije od 1839. do 1876. g., u kome je došlo do korenitih reformi prvenstveno u vojsci, administraciji, finansijama, a kasnije i u prosveti i kulturi uopšte. Do reformi je došlo iz potrebe da se stvaranjem novih institucija po ugledu na zapad spase već narušeni srednjovekovni društveno-politički sistem, a samim tim i oronulo Carstvo. Od tog doba život Turske tesno je povezan sa životom Evrope (posebno Francuske). Svaki evropski idejni, kulturni i književni pokret imao je, pre ili kasnije, odjeka u Turskoj. Stvorena je nova etička koncepcija, koja je zamenila staru srednjovekovnu islamsku. Škole, reorganizovane po evropskim uzorima, štampa, prevodilačka delatnost, pozorišta evropskog tipa, kao i novoformirana inteligencija, školovana na zapadu, odigrali su važnu ulogu u duhovnom preobražaju zemlje. Književnost ovog perioda, koja se naziva *tanzimat-skom* (*Tanzimat Edebiyatı*), imala je odlike

kasnog evropskog romantizma. Donekle oslobođena vekovnog ar.-pers. uticaja, ova književnost, sentimentalno-patriotska, postaje bliža narodu, jezik joj je jednostavniji i počinje da neguje nove prozne književne vrste (→ **roman**, → **pripovetku**, → **dramu**, → **književnu kritiku**, itd.), dotada nepoznate u »divanskoj« književnosti (→ **divan**). Osnivačem ove književnosti smatra se L. Šinasi, a njegovi sledbenici su Z. Paša, N. Kemal, A. Hamit, R. Ekrem, A. Mithat, i dr. kojima tur. književnost duguje svoj preporod.

Lit.: G. Perin, *Tanzimat edebiyatında fransız tesiri*, 1946; M. Kaplan, *Namek İcmal, hayatı ve eserleri*, 1946; A. H. Tanpınar, *XIX Asır, Türk Edebiyatı Tarihi*, 1956; *Philologiae Turcicae Fundamenta*, II, 1964; N. S. Banarlı, *Resimli türk edebiyat tarihi*, s.a. M.Đu.

**TAPEINOZA** (gr. ταπεινωσις – slabljenje) – Termin antičke → **retorike** za → **stilsku figuru** kojom se upotrebom neprikladnih, nepristojnih ili pogrđnih reči umanjuje i omalovažava veličina i značaj neke pojave. U stilistici, *t.* se obično smatra sinonimom za → **litotu** ili → **mejuzu**, i retko se posebno objašnjava, iako ima svoje samostalno značenje. Kvintilijan (*Obrazovanje govornika*, VIII, 3, 48) smatra da *t.* dolazi odmah iza nepristojnosti i da služi za umanjivanje grandioznih i veličanstvenih stvari. *T.* se obično upotrebljava u komediji, satiri i pogrđnim izrekama, a u modernoj književnosti češće se javlja u prozi nego u poeziji. U pirem smislu, *t.* još od antičkog doba označava povredu svakog **dekoruma** (uglađenosti). Najjasniji primer *t.* predstavlja upotreba vulgarnih i uvredljivih izraza umesto pristojnih i učtivih reči, koje se očekuju. Ovaj oblik se često sreće u Šekspirovim komedijama, kao npr.: »*Ahilej* – No, što je prištu zavisti? Krastavi izmetu naravi, što je novo? / *Tersit* – No, ti sliko onog što se čini da jesi, idole idioto-poklonika, tu je pismo za tebe / *Ahilej* – Odakle ti, ništice? / *Tersit* – Ti zdjelo pekmeza, pa valjda iz Troje«. (*Troilo i Kresida*, V, 1).

S.K.-Š.

**TAUTACIZAM** (gr. ταυτό, τὸ αὐτό – isto) – Termin antičke → **retorike** za grubu jednako-zvučnost bliskih slogova, gomilanje istih ili sličnih glasova, kojim može da se stvori ružna, ali i veoma izražajna zvučna slika, npr. **paramparčad**, **krkanluk** (→ **kakofonija**). Narodne → **brzalice** se u stvari zasnivaju na *t.* (Npr.: »Šaš deveterošaš, kako se razdeveterošašo«).

S.K.-Š.

**TAUTOGRAM** (gr. ταῦτό – isto, γράμμα – slovo) – Stih čije sve reči počinju istim slovom, ili pesma u kojoj svi stihovi počinju istim slovima. npr. »O, Tite, tute, Tati, tibi tanta tyranne tulisti« (Kvint Enije, *Annales*, I, fr. 65). *T.* je sličan **alteraciji**, koja se od njega razlikuje po tome što podudarna slova ne moraju da budu na početku reči. S.K.-Š.

**TAUTOLOGIJA** (gr. ταυτολογία – ponavljanje, iznova rečeno) – 1. U logici: sud u kojem su subjekt i objekt isti, i šire – ponavljanje suda umesto iznošenja dokaza. – 2. U stilistici, verbalne varijacije o istoj sadržini, upotreba sinonima (»Pođem, klecam, idem, zastajavam« – J. J. Zmaj). *T.* može obogatiti izraz i dati mu snagu emocije, no može skliznuti i u stilsku grešku (→ **pleonazam**, up. i → **dilogija**). S.S.

**TEATAR** → **Pozorište**

**TEHNIKA, KNJIŽEVNA** (gr. τέχνη – veština, pridev τεχνικός – zanatlijski, vešt) – 1. Skup osnovnih obeležja i elemenata **spoljašnje** za razliku od → **unutrašnje forme** (→ **forma**, → **sadržina i forma**). Skup ovakvih spoljašnjih osobina predstavlja tehničku osnovu pojedinih književnih dela i obično određuje i kojem književnom rodu određeno delo pripada, a *t.* svakog književnog roda najočiglednije se ispoljava u oblicima, kombinacijama i karakteristikama njegovih izražajnih sredstava. Tako se poezija služi *t.* stihovnog izražavanja; razgovor između dvaju ili više lica namenjen za predstavljanje u pozorištu sačinjava osnovu dramske *t.*; osnovni elementi epske *t.* su opisivanje, pripovedanje i dijalog, stihovno izražavanje i podela na pevanja; roman može koristiti *t.* **epistolarne forme** (→ **roman u pismima**), **pripovedanje u prvom (ich-Form)** ili u **trećem licu (er-Form)** – no zavisno od načina kako se ove *t.* koriste i kombinuju možemo razlikovati i *t.* → **sveznajućeg pripovedača**, → **stanovišta** (→ **tačka gledišta**), → **toka svesti** i sl. *T.* je, dakle, skup osnovnih formalnih obeležja uočljivih u spoljašnjim osobinama pojedinih književnih dela; pojam *t.* obuhvata osnovne elemente → **kompozicije**, a ne → **stila** i **unutrašnje forme**. – 2. Način na koji zajednički funkcionišu sva izražajna sredstva pomoću kojih književno delo ostvaruje svoj osobeni umetnički svet; prožimanje i uzajamna uslovljenost elemenata **spoljašnje** i **unutrašnje forme**, koji svojim zajedničkim dejstvom omogućuju određeni umetnički efekat. *T.* epske poezije ne može se odrediti samo

razlikovanjem opisa, pripovedanja i dijaloga, nego zahteva i ispitivanje njihovog funkcionalnog smisla, tesno povezanog sa izrazito stilističkim pitanjima (*stilske figure*, *epsko ponavljanje* i sl.). Na sličan način razmatranje *t.* neke pesme, drame ili romana obuhvatilo bi sva osnovna pitanja o njihovoj → **strukturi**, → **teksturi**, *kompoziciji* i *stilu*, tj. sva pitanja funkcionalne uslovljenosti, smisla i dejstva njihovih izražajnih sredstava u celini. Ovakvo određenje *t.* nalazi se u središtu pažnje tzv. »tehničke kritike« (→ **Nova kritika**), koja kombinuje metode *formalne kritike* (→ **ruski formalizam**), → **stilistike** i → **praktične kritike**, koristi tradicionalne formalističke kategorije i terminologiju, ali posmatra određena formalna obeležja ne u njihovim statičkim i apstraktnim distinkcijama nego u okviru njihove umetničke funkcije unutar književnog dela shvaćenog kao određene → **organske forme**. Sa ovog stanovišta *t.* je »razlika između sadržine, ili iskustva, i ostvarene sadržine, ili umetnosti«, te »kad govorimo o *t.*«, »govorimo gotovo o svemu«: »*t.* je sredstvo pomoću kojeg iskustvo, koje je građa, prinudava pisca da se njim bavi; *t.* je jedino sredstvo koje mu stoji na raspolaganju za otkrivanje, ispitivanje i razvijanje njegove teme, za saopštavanje njenog značenja, i, najzad, za njeno vrednovanje« (M. Šorcer).

Lit.: → **Nova kritika**; M. Schorer, »Tehnika kao otkriće«, *Republika*, 1964, 2–3. S.K.

## TEHNOPAIGNIJA → *Carmina figurata*

**TEIHOSKOPIJA** (gr. τειχοσκοπία — posmatranje sa gradskog bedema) — Dramaturški postupak koji se sastoji u tome da se jedna ličnost penje na neko uzvišeno mesto (brežuljak, zid, kulu, drvo i sl.) i sa njega obavestava ostala lica na sceni o razvoju događaja koje tobože posmatra. Postupak je preuzet iz epa (npr. u Homerovoj *Ilijadi* trojanski starci sa bedema posmatraju i komentarišu razvoj bitke sa Grcima) i pokazao se kao koristan tehnički trik, koji dobija svoje puno opravdanje kada je pričanje efektinije ili pogodnije od eventualnog scenskog prikazivanja samog događaja. *T.*, dakle, poprma stvaralački smisao samo u slučajevima kada se radi o događajima koji se na sceni ne mogu dovoljno uverljivo izvesti (npr. bitke, brodolomi, utakmice i sl.). Primenjivali su je dramatičari svih vremena (Eshil, *Agamemnon*; Šekspir, *Julije Cezar*; Gete, *Gec od Berlihingena*; Sterija, *Miloš Obilić* i dr.). P.L.

**TEKST** (lat. *textus* — tkanje) — 1. Jezički iskaz misli autora naziva se *t.* U starijim epohama (pre pronalaska štamparije) autorom se smatra i prepisivač rukopisa, koji često unosi i svoje misli u prepisivani *t.* Pod *t.* se razume *celovito delo*, tj. samostalnost jednog teksta u odnosu na druge, susedne tekstove u rukopisnoj tradiciji. U novije vreme, od pronalaska štampe, pod *t.* se podrazumeva svako izdvojeno štampano delo sa imenom autora, ili bez imena autora, ali sa ustaljenim nazivom (naslovom). U *t.* ne spadaju osobenosti pisma, rukopisa, grafije, štampe i slično niti nesvesno učinjene greške i razni vantekstovni dodaci (beleške, registri, ilustracije), jer *t.* pretpostavlja svesni odnos autora prema tekstu. Otuda, faksimilno izdanje reprodukuje *rukopis*, a ne *tekst* rukopisa. Zato se u → **tekstologiji** kao osnovni uslov postavlja utvrđivanje autentičnosti teksta i otkrivanje njegove istorije, tj. stanje teksta u pojedinim etapama njegova stvaranja. D.Ž.

— 2. *T.* se u → **teoriji informacije** i → **semiotici** određuje, u opštem značenju, kao svako pravilima regulisano nizanje ili kombinovanje jedinica nekog znakovnog sistema u vremenu ili prostoru. Tako bi tekst muzičkoga dela bio dat kao kombinovanje tonskih jedinica u vremenu prema pravilima koja u muzičkoj umetnosti postoje, a tekst slikarskoga dela čini kombinovanje vizuelnih jedinica (linija, figura i boja) u prostoru prema pravilima prikazivanja trodimenzionalnih veličina u ravni. Pošto je svako književno delo dato na nekome prirodnom ljudskom jeziku, njegov se tekst najpre mora odrediti kao niz prirodnojezičkih jedinica koje su ulančane po pravilima jezičkoga sistema. Budući da se ove jedinice mogu pojaviti u pismenome i usmenom obliku, one se nižu ili u prostornoj ili u vremenskoj uzastopnosti. Linearno nizanje jedna je od prvih vidljivih osobina ovoga teksta. Druga njegova uočljiva osobina jeste dužina, za koju se može reći da je u načelu neograničena. Uočljiva je, mada nešto skrivenija, još jedna njegova osobina, od koje zapravo i započinje određivanje teksta u užem značenju: on ne može biti manji od jedne rečenice. — Kad se kaže rečenica, ne uzima se u obzir njena fizički merljiva dužina, koja inače izuzetno varira, nego jedino njena osobina da može služiti neposredno u komunikaciji, tj. tek pomoću nje možemo opisivati ono što se nalazi izvan jezika samog. Nijedna od rečenice manja jedinica nema takvu *funkciju*. Ali zato svaka od njih ima gramatičku

funkciju, koju dobija tako što ulazi u sastav veće gramatičke jedinice. Funkciju je precizno odredio francuski lingvist E. Benvenist: jezička jedinica ne dobija funkciju na svome, nego tek na narednom, višem jezičkome nivou. Tako se foneme međusobno razlikuju po distinktivnim obeležjima, a to razlikovanje i jeste funkcija distinktivnih obeležja. Međutim, fonema svoju funkciju dobija tek u morfemi. Rečenicu pak am. deskriptivna lingvistika definiše kao »onu gramatičku kategoriju koja ne ulazi u sastav nijedne druge gramatičke kategorije«. Zato i ne može imati gramatičku funkciju, a komunikativnu dobija kad se integriše u veću jedinicu. Pošto ova veća jedinica nije ništa drugo nego *tekst*, jasno je zašto se može reći da *t.* mora imati najmanje jednu rečenicu, pri čemu broj rečenica nije ograničen. Ali → **lingvistici**, koja inače srazmerno lako i uspešno opisuje rečenicu, još nije pošlo za rukom da odredi šta je to *t.*, kakav je njegov unutarnji sastav, odnosno kako se može a kako ne može sklopiti. Budući da je književni *t.* osnovna jedinica kojom se bavi nauka o književnosti, a ona ga ne može odrediti sve dok se ne razjasni šta je uopšte verbalni tekst, mora se poći bar od nekih pretpostavki o tome zašto lingvistika još nije uspela da definiše tekst. — Za neuspeh lingvistike iznose se dva reda razloga: prema jednim autorima, taj se neuspeh može objasniti time što je strukturalna lingvistika, počev od Sosira, sistematski zanemarivala *govor*; prema drugima *t.* zapravo prelazi okvire naučnoga predmeta lingvistike. Strukturalna lingvistika, kao što je poznato, polazi od osnovne podele na *jezik* (→ **kôd**) i na *govor* (→ **poruka**): jezik sadrži konačan broj invarijantnih jedinica kojima prirodnojezički sistem raspoloža, a u govoru se te jedinice realizuju u neodređenom broju konkretnih varijanata. Proučavanje je usmereno na jezik, a u njemu nije bila otkrivena veća invarijantna jedinica od rečenice. Ima se u vidu, razume se, najapstraktniji rečnični model, koji se definiše kao svaka i samo ona jedinica koja je sklopljena prema gramatičkim pravilima a uključuje momenat predikativnosti. Tekst uključuje momenat predikativnosti, ali nam nisu poznata gramatička pravila prema kojima se on može ili ne može sklopiti. Lingvisti se dele na one koji veruju da se takva pravila mogu otkriti, i na one koji u to ne veruju. — Još 20-ih godina M. Bahtin je izneo mišljenje da se lingvistika mora zaustaviti na rečenici, a da jedinicu koja dolazi posle nje treba da izučava posebna disciplina koja bi se zvala

*metalingvistika*. Nezavisno od njega, slično je mišljenje 60-ih godina izneo E. Benvenist. Očigledno saglasan sa oba ova mišljenja, R. Bart je predložio još jedan naziv za novu disciplinu — *translingvistika*. Međutim, ne misle tako mnogobrojni zagovornici najnovije lingvističke poddiscipline koja se najčešće zove *lingvistika teksta* ili *tekstovna lingvistika*. U okviru ove poddiscipline i lingvisti i teoretičari književnosti nastoje da otkriju izvesna opštna pravila ili zakonitosti po kojima se sklapa *t.* Ali i oni sami u toku dve poslednje decenije predlažu različite termine za *t.*: *diskurs*, *izlaganje*, *govorna tvorevina*, *govorni žanr* i sl. Terminološko šarenilo uslovljeno je nacionalnim jezicima i lingvističkim tradicijama, ali svakako i činjenicom da se još ne zna kakve je prirode jedinica kojom se bave. — Sa književne tačke gledišta može biti prihvatljivo samo ono što se u lingvistici pouzdano zna, pa se to znanje može projektovati na nepoznanicu koju čini verbalni *t.* uopšte i posebno književni *t.* A pošto je razjašnjeno kako jezičke jedinice dobijaju svoju funkciju, unapred se mogu odrediti dve osobine *t.* već na osnovu takođe utvrđene činjenice da rečenica nema gramatičku a ima komunikativnu funkciju. Jedna je od njih negativna, a druga je pozitivna: *t.* ipak nije gramatička jedinica, što znači da ga ne možemo valjano naučno opisati ako polazimo samo od prirodnojezičkog kôda, i jeste jedinica koja nastaje tek u procesu komuniciranja. Drugim rečima, on nije postojana jedinica, nego je čovek svaki put tvori kad upotrebljava prirodni jezik. Upotreba pak jezika nije zamisliva izvan one velike celine koja se zove kultura. — Stav mnogobrojnih škola i predstavnika lingvistike *t.* bio bi uglavnom suprotan. Ali nije slučajno što se u njihovim radovima, hotimično ili nehotično, *t.* gotovo redovno zamišlja u skladu sa predstavom koju imamo o pismeno fiksiranome govornom nizu. Jer u izvornome, našom naknadnom svešću neposredovanome usmenom obliku, *t.* zapravo i ne postoji: on ne nastaje da bi ostao, nego da bi nestao. Stalne su jezičke jedinice zaključno s rečenicom, i one se u konkretnim svojim realizacijama ulančavaju tako što daju opis izvesnoga »komada stvarnosti«, koji slušalac sukcesivno prima onako kako nastaje, izvlači potrebnu informaciju, a ono što se zove *t.* u istim se sukcesivnim razmacima razgrađuje. To nije celina, budući da celina za nas postoji samo ako je naša svest može u isti mah obuhvatiti sa svim njenim delovima. *T.* je, prema tome, samo funkcionalna i nestalna veličina. On je

svakako obavezan deo u procesu slanja i primanja informacije, ali sam po sebi ne postoji. Da bi pak postojao, mora biti naknadno, dopunski organizovan. A upravo mu tu dopunsku organizaciju i daje pismena fiksacija, koju valja tumačiti ne kao puku zamenu akustičke supstance vizuelnom supstancom, nego kao primenu jednoga za prirodni jezik novog i njemu tuđeg kôda. — S tačke gledišta semiotike kulture, otkriće *pisma* je tek u drugome redu tehničko otkriće, a u prvom je redu otkriće dopunskoga kôda pomoću koga se prirodnojezički *t.* može izolovati iz flukturnog opštenja i kao grafički »zaustavljena celina« uključiti u kulturu. I tek tada on postaje deo kulture kao jedinica koja sadrži određenu količinu informacije. Očigledno je da kultura posle otkrića pisma ne raspolaže samo prirodnojezičkim sistemom kao primarnim komunikacionim sredstvom, nego isto tako raspolaže i određenim skupom pismeno fiksiranih tekstova kao značajnim delom svoje sveukupne memorije. Ai i usmena kultura, razume se, zna za neke oblike dopunske organizacije izvornoga verbalnog *t.* Ona takođe poseduje sredstva pomoću kojih ga izvodi iz prvobitne flukturnosti i prevodi u zasebnu, po sebi datu informativnu jedinicu. Dopunski kodovi kojima se služi usmena kultura značajniji su utoliko što je kasnija kultura, kultura pisma i knjige, nasledila iz nje osnovne vrste dopunski organizovanih verbalnih tekstova, među njima i književne, a isto tako i intuitivno znanje o tome šta treba a šta ne treba smatrati zasebnim tekstovima. — Najznačajniji oblik dopunske organizacije *t.* usmena je kultura dala u stihu. Stih i inače ulazi u prvorazredne tvorevine koje nam je usmena kultura uopšte ostavila u nasleđe. Njegova je osnovna funkcija proisticala iz njegove velike mnemotehničke moći, pa se s mnogo valjanih razloga može uporediti s kasnijom ulogom pisma. I kao što pismom fiksiran tekst ne podrazumeva jedan, nego dva kôda, od kojih je prvi izvoran prirodnojezički, a drugi je naknadan grafički, tako isto, samo još razgovetnije, stih podrazumeva dva različita kôda: prvi je takođe prirodnojezički, a drugi je muzičko-ritmički. Muzika je, po svemu sudeći, dala početni i neophodan parametar za dopunsku organizaciju verbalnoga teksta. Zahvaljujući njemu, u kulturi se uspostavila zasebna tekstovna jedinica, koja hijerarhijski dolazi posle rečnice. Zato se u usmenoj kulturi obaveštenja koja se čuvaju u stihovima razlikuju kao autoritativnija od obaveštenja koja se saopštavaju pomoću

običnoga jezičkoga teksta. Jer u stihu se čuvaju samo ona obaveštenja koja je vredelo sačuvati, a ostala iščezavaju zajedno sa trenutnim *t.* koji ih nosi. — Upotreba stiha u usmenoj kulturi u početku nije bila ograničena ni na koje zasebno područje, ali je stih ipak postepeno a stalno istiskivan iz mnogih oblasti, da bi na kraju dugoga istorijskog procesa svoju suštastvenu, a ne sporadičnu ulogu, zadržao jedino u književnosti. Očigledno je da osobine stiha više odgovaraju književnom nego drugim verbalnim tekstovima. Zato neka skrivljenija svojstva književnoga *t.* možemo otkriti ako podemo od onih osobina stiha koje su očigledno pogodovale književnoj umetnosti. Početna je i osnovna odlika stiha to što je u njemu muzički *semiozis* (→ *semiotika*) uključen u prirodnojezički *t.* Pri tome je svejedno da li ćemo reći da je on oduvek bio tu, što je po svemu sudeći neosporno, pa je samo u stihu zadržan i aktiviran a u prozi nije, ili ćemo reći da je, možda, tek u nekoj kasnijoj razvojnoj fazi naknadno uključivan. Bitno je jedino da se ovaj semiozis veoma razlikuje od prirodnojezičkog. U muzičkome semiozisu elementarna znakovna jedinica, a to je ton, ne poseduje značenje kao odnos između oznake i označenog (v. → *znak*), nego se ono gotovo isključivo dobija tek kombinovanjem tonova u prostoju i složenoj uzastopnosti, naime onoj koja podrazumeva i sinhronično povezivanje. Tonovi se pri tome povezuju na principu sličnosti i suprotnosti njihovih neposrednih akustičkih kvaliteta. I kada se ovakav semiozis uključi kao dopunsko organizaciono načelo u prirodnojezički tekst, neminovno dolazi do ukrštanja dva nejednako usmerena kôda, što ima bar tri posledice koje su značajne za razumevanje unutarnjeg sklopa književnog *t.* — Prvo, govorni se niz segmentuje dvostruko: prema jezičkome i prema muzičkome merilu. Pošto se granice segmentovanja ne podudaraju, ili se bar često ne podudaraju, dolazi do izvesne dinamičke napregnutosti između dva različito uređena niza, od kojih nijedan nije stvarno dat, nego su oba, doduše u različitoj meri, samo potencijalno data. S druge strane, u govornome nizu, kao što je poznato, svaka pauza ima osobenu funkciju: ona usmerava, reguliše čitanje ili razumevanje *t.* Pošto muzičko segmentovanje unosi ceo niz novih pauza, ove pauze daju svoje usmerenje čitanju, a prirodnojezičke pauze svoje. Zato u stihu ne postoji jedno, nego dva u isti mah moguća čitanja, od kojih je jedno osnovno a drugo je dopunsko. Mogućnost dvojnog čitanja pogo-

duje književnom tekstu, jer je poznato da opis koji on nosi doživljavamo i kao doslovan i kao prenosan, tj. tropičan (→ **znak**). Osim toga, i to bi bila druga posledica, smisao se iz prirodnojezičkog teksta uglavnom izvlači u progresivnomne kretanju, u obliku sve potpunijeg sumiranja pojedinačnih značenja koja nose jezičke jedinice. Doduše, u običnome ali pismeno fiksiranom tekstu moguće je i obrnuto kretanje, tj. vraćanje i sagledavanje ostvarenih sintaksičkih celina, samo što to isključivo služi za proveravanje i razjašnjavanje već dobijenog smisla. Drugačije je u stihu, gde muzički semiozis unosi ritmički uređeno vraćanje iste vremenske mere, pa se segmenti teksta koji su u tu meru uključeni osećaju kao regularne celine, a celinama koje se regularno ponavljaju redovno se pripisuje — kako nas uči → **teorija informacije** — izvesna količina semantičkoga sadržaja. Zbog toga u stihu postoji, pored običnoga, i jedno specifično razumevanje, koje ćemo nazvati »skokovito« razumevanje, jer se iz celina koje pri ritmičkome vraćanju nastaju izlači sintetički smisao. To znamo čak i na osnovu najobičnijeg iskustva: stihove osećamo kao nešto što je izrazito segmentovano, pa ih zato sporije čitamo, jer iza svakog segmenta u magnovenju zastajkujemo da bismo ga u celini prošetili. Stalno kretanje napred i nazad — a ono se u stihu može pratiti na mnogim ravnama — daje zapravo jedno dinamičko tkanje iz koga je u izvornome svom obliku i nastalo ono što se u tradicionalnoj estetici i teoriji književnosti zove → **forma**. — Treća je posledica najvažnija za razumevanje opštega sklopa književnog teksta. Muzički semiozis unosi u prirodnojezički *t.* jedno posebno organizaciono načelo, koje je i prouzrokovalo što se stihovi ne pišu punom linijom kao proza, nego jedan ispod drugoga kao manji linijski segmenti. To tradicionalno pisanje stihova, međutim, samo delimično odražava ono što se doista dešava u *t.*, jer se on dopunski organizuje prema sledećem hijerarhijskome načelu: ponavljanjem iste ili slične jedinice sa nižega nivoa konstituise se veća jedinica na višem nivou. Pri tome se jedinica sa nižega nivoa može pojaviti samo jedanput, jer se u tom slučaju njeno ponavljanje podrazumeva kao nulta veličina. Malo je šta u stihu tako očigledno kao ovo načelo: ponavljanjem neke polazne ritmičke jedinice (recimo → **jamba** ili → **troheja**) dobija se polustih, ponavljanjem polustiha — stih, ponavljanjem stiha — strofa, ponavljanjem strofe — ceo *t.* pesme (→ **kibernetika**). Ako sva mesta gde dolazi do

ponavljanja nazovemo granicama segmentovanja, a one to zaista jesu, onda ih s obzirom na funkciju koju obavljaju možemo nazvati i **konstruktivnim granicama teksta**, jer se zaista na taj način *t.* pesme izgrađuje ili konstruise. A konstruisan je u suštini kao jedinstvena i zatvorena celina, pa se tek za njega s pravom može reći da podrazumeva gramatiku prema kojoj je sklopljen, ali nju ne može proučavati sama lingvistika, nego zajedno s poetikom. A kad se sve ovo ima u vidu, jasno je zašto je u evropskoj kulturi sve do novoga veka oficijelno — dakle u normativnim poetičkim spisima — kao književni *t.* smatran samo onaj *t.* koji je, između ostalog, u stihu napisan. — Drugi oblik dopunske organizacije *t.* usmena je kultura dala u govornim klišeima. U savremenoj se lingvistici u govorne kliševe uvrštavaju: → **idiomi**, svi očvrslili **frazeologizmi** (→ **frazeologija**), → **izreke**, → **poslovice** i sl. Pošto neki govorni kliše i dan-danas nastaju i nestaju u svim živim jezicima, unekoliko je lakše rekonstruisati kako se pojavljuju i kakva im je funkcija u kulturi. Već se na prvi pogled zapaža da svaki kliše sadrži opis nekog »isečka stvarnosti«. Tako, recimo, izreka *kad dogori do nokata* sadrži opis jednog događaja. Za običan jezički tekst ovakav je opis cilj, dok je za kliše on samo sredstvo za opisivanje, a opisivanje se sastoji u tome što se na gotov opis preslikavaju svi slučajevi kad bilo kakav događaj čoveka izvede iz strpljenja. Očigledno je da je govorni kliše složeniji od običnoga jezičkog teksta, a složeniji je zato što sadrži udvajanje: za opisivanje se ne uzimaju jezičke jedinice, nego gotov *t.*, pomoću koga je ranije već obavljeno opisivanje. To se može uporediti sa slučajem kad se celovit jezički znak, zajedno sa oznakom i označenim, preuzima samo kao oznaka za novo označeno. Poznato je da se na taj način dobija jezički trop, a za njega kažemo da je složen ili drugostepen znak (→ **semiotika**). U istom se smislu za kliše s podjednakim pravom može reći da je složen ili drugostepen tekst, odnosno neka vrsta udvojenog *t.* — Još je zanimljivije ono što se dešava na semantičkome planu pri čitanju (razumevanju) klišea. On se očigledno mora dvaput čitati: jednom da bi se percipirala slika koju nosi (doslovni opis) i drugi put da bi se u aktu preslikavanja iz same te slike izvukao smisao (prenosan opis). Sve se ove radnje obavljaju u nemerljivim delićima vremena, ali nije u pitanju vreme, nego gotovo neporeciva činjenica da se ovde smisao izvlači iz već postojeće celovite slike, a to znači iz već postojeće tekstovne celine. Ako sada zamislimo jedan

kompozitni *t.* sastavljen sve od samih govornih klišeja, onda bi čitanje i razumevanje teksta bilo na isti način »skokovito« kao i u stihu, samo što je sada jasnije no u stihu da je informacija koju na ovaj način dobijamo zapravo *slikovna* ili *ikonična* (v. → **semiotika**). Sada možemo kratko reći: tu ikoničnu informaciju upravo i nosi svaki književni *t.* Pri tome treba imati u vidu razliku koju još jednom valja naglasiti: opis koji sadrži kliše sam po sebi ne nosi ikoničnu informaciju, nego tu informaciju dobija tek onda kad kao već gotov jezički opis služi za novo opisivanje. To se isto odnosi i na književni *t.*: opis koji sadrži mora biti takav da pri čitanju služi za preslikavanje. — Treći momenat u klišeju koji je značajan za razumevanje književnosti jeste njegov odnos prema okolnome *t.* Ako je tačno da kliše nije običan *t.*, nego je dopunski organizovan, onda u svakidašnjoj usmenoj komunikaciji moraju postojati neki signali koji će najavljivati kad iz običnoga *t.* prelazimo na dopunski organizovan *t.* Takvi signali zaista postoje. Svaki ćemo od njih zvati *prebacivač*. Kliše *kad dogori do nokata* jedan lik u narodnoj priči ovako, recimo, upotrebljava: *Kad je već, stono reč, dogorelo do nokata, osvrne se on vladici: »Dozvolite mi, sveti vladika, da ga opsujem«*. Nema sumnje da je *stono reč* čist prebacivač: njegova je jedina funkcija da nas iz jedne vrste teksta prebaci u drugu vrstu. Zbog toga je više no simptomatično što se na početku svih prozaičnih književnih tekstova koje smo dobili u nasleđe iz usmene kulture nalazi prebacivač. Nekad je on već na prvi pogled vidljiv, nekad je skriveniji, ali ono što je suštastveno jeste to da je neophodan, a neophodan može biti samo ako se mora s jedne jezičke ravni prelaziti na neku drugu. Uglavnom četiri momenta služe za prebacivanje: *vreme* (npr. *bio jednom*), *prostor* (npr. *na jednom mestu*), *lik* (pominjanje tipiziranih ličnosti kao što su *car*, *carević*, kod Srba *Ero*) i *tud govor* (upućivanje tipa *priča se* ili *reče mi jedan čovek*). Do koje je mere prebacivač prisutan i u kazivačevoj svesti, za to kao dobar primer može poslužiti jedna u samoj priči zabeležena kazivačeva reakcija. Priču je započeo pomenuvši carevića, pa odmah dodaje: *Ta samo reci carević, pa već znaš!* to je prebacivač pomoću lika, a kazivačeve reči možemo ovako preformulisati: *A kad sam ti već pomenuo carevića, onda treba da znaš da ću ti pričati priču!* — Ako običan prirodnojezički *t.* zamislimo kao opisivanje koje se beskrajno odvija na istoj ravni, onda će uloga prebacivača na početku narativnoga

teksta biti da nas premesti na drugu ravan opisivanja. Poznata Aristotelova definicija početka književne radnje ili priče glasi: »Početak je ono što se samo ne pojavljuje posle nečega drugog, nego se, naprotiv, posle toga nešto drugo pojavilo ili se pojavljuje«. Verovatno ne postoji tačnija definicija, ali je ipak prilično nejasno kako je moguć takav apsolutni početak, ili tačnije: kojim se jezičkim sredstvima postigne da se usred običnoga verbalnog *t.* pojavi, gotovo ni iz čega, jedan nov i drugačiji *t.*, a primalac taj *t.* odmah prepoznaje i već od prvih reči posebnom merom meri sve što je u njemu opisano. Nema sumnje da je usmena kultura za tako važnu funkciju iznašla i posebna verbalna sredstva, samo što ih mi u analizi teško otkrivamo i izdvajamo. Ipak, izvesni otkriveni momenti sažeto se mogu ovako opisati: klišetiranjem je nastao poseban tip dopunski organizovanog *t.*, što je omogućilo da se razlikuju dve ravni verbalnoga opisivanja, a da bi se znalo kad se iz obične ravni prelazi na onu drugu, stvoreni su prebacivači. Prema tome, Aristotelov apsolutni početak moguć je sa jezičke strane samo kao prelazak sa prve ravni jezičkoga opisivanja na onu drugu: ništa za nas nije postojalo na toj drugoj ravni dok na nju nismo prebačeni. — Tačka koja je takvim prebacivanjem postavljena predstavlja tačku od koje se mere vreme i prostor, a onda i svi ostali momenta koji su potrebni za opis celovite radnje. Kad je pak ta radnja dovršena i kad iz nje treba izaći, što znači kad treba obeležiti kraj književnome *t.*, ponovo se pojavljuje prebacivač, ali je sada njegova uloga obrnuta — treba da nas vrati na običnu ravan opisivanja. Zbog toga nije slučajno što su i početak i kraj u usmenim narativnim tekstovima po pravilu klišetirana mesta. Štaviše, u nekim slučajevima početak i kraj postaju prave jezičke ritualne igre, sa stihovima, diskočicama, kalamburima i minijaturnim pričicama, kao da se ulazak u književni tekst i izlazak iz njega doživljavaju kao ulazak u drugi svet i povratak iz njega. Tako se, u stvari, i pojavio specifičan okvir koji književni *t.* izdvaja iz prvobitne fluktuálnosti i zatvara ga u zasebnu tekstovnu celinu. Osim toga, proces klišetiranja zahvata granice unutarnjih segmenata *t.* To je razlog što se klišetiraju opisi junakâ, pa se u *t.* dobijaju zasebne, izdvojive celine, koje se bukvalno mogu prebacivati iz teksta u *t.* Na isti se način klišetiraju i pojedini postupci likova, pa se dobijaju izdvojivi tekstovni segmenti u kojima se ti postupci kao zasebne epizode realizuju.

Klišetiraju se takođe i osnovne linije po kojima se radnja odvija, pa se dobija klišetirani siže, itd. Nije teško zapaziti da se zapravo klišetiraju *konstruktivne granice teksta*, što podseća na slične granice u stihu. — Sve ove manje ili više klišetirane konstruktivne granice služe, razume se, i kao prebacivači. *T.* je, da tako kažemo, prekriven mrežom klišea i prebacivača. Kazivač i njegov slušalac raspolazu izvesnom zalihom takvih jedinica i njome se služe kao što se govornik i slušalac služe, recimo, sintaksičkim shemama prirodnog jezika. Svaki ih kazivač može unekoliko drugačije upotrebiti i drugačijom konkretnom gradom popuniti. U celini gledano, usmena je kultura postupkom klišetiranja sazдалa bogatu zalihu narativnih shema, koje se mogu tumačiti — zajedno s oblicima i postupcima koji su nastali u stihu — kao skup kalupa ili paradigmi zasebnoga književnog sistema. Kasnije je kultura pisma i knjige crpla iz ove zalihe i dala novu, svoju i drugačiju. Uz to je evropska novovekovna kultura postepeno razvijala jedan znatno elastičniji sistem književnih konvencija. I upravo zato što je sistem elastičan, konvencije se mogu relativizovati, narušavati, pa i ukidati. Pri tome se, međutim stalno uvode nove i drugačije, jer kad bi se desilo da se jednostavno ukinu sve, književni bi *t.* nestao kao zasebna i dopunski organizovna jedinica. On može postojati samo ako kultura i nad prirodnoga jezika poseduje još jedan, književni sistem, koji polazne jedinice ima iste one invarijantne jedinice kojima prirodni jezik raspolaze, a među kojima je rečenica najveća (→ *semiotika* i → *znak*).

Lit.: K. Hausenblas, »On the Characterization and Classification of Discourses«, *Travaux linguistiques de Prague*, 1, 1966; K. Hausenblas, »Ueber die Bedeutung sprachlicher Einheiten und Texte«, *Travaux linguistiques de Prague*, 2, 1966; R. Harweg, »Pronomina und Textkonstitution«, *Poetica*, Beiheft 2, 1968; Tz. Todorov, »La Grammaire du récit«, *Langage*, 12, 1968; M. Bahtin, *Problemi poetike Dostojevskog*, 1968 (prev.); *Единицы разных уровней грамматического строя языка и их взаимодействие*, 1969; J. Starobinski, »Le texte dans le texte. Extraits inédits des cahiers d'anagrammes de Ferdinand de Saussure«, *Tel Quel*, 37, 1969; R. Barthes, »La linguistique du discours«, *Sign, Language, Culture*, 1970; *Beitrag zur Textlinguistik*, 1971; *Strukturelle Textanalyse*, 1972; W. Dressler, *Einführung in die Textlinguistik*, 1972; T. van Dijk, *Some Aspects of Text Grammar*, 1973; S. Schmidt, *Texttheorie*, 1973; W. Dressler, S. Schmidt, *Textlinguistik. Kommentierte Bibliographie*, 1973; *Sémiotique textuelles*, 1973; *Tekst i jezyk*, 1974; M. R. Mayenowa, »Struktura književnog teksta«, *Umjetnost riječi*, 2-4, 1974; E. Benvenist,

*Problemi opšte lingvistik*, 1975 (prev.); Milka Ivić, *Pravei u lingvistici*, 1975; J. Lotman, *Struktura umetničkog teksta*, 1976 (prev.); M. Бахтин, *Эстетика словесного творчества*, 1970; *Труды по знаковым системам*, XII, XIV, 1981; Z. Škreb, »Književna vrsta«. *Umjetnost riječi*, 1-2, 1982. N.P.

**TEKSTOLOGIJA** (od lat. *textus* — tkanje, i gr. *λογος* — reč, govor, nauka) — Deo → **filologije** koji proučava književni ili naučni → **tekst** (1), pisani, štampani ili usmeni, u cilju utvrđivanja istorije teksta i njegovog autentičnog vida. Prema nekim autorima, *t.* se ograničava samo na istoriju teksta, tj. na proučavanje etapa nastajanja i konačnog uobličavanja teksta, počev od osnovnog koncepta, preko različitih → **varijanata**, do završnog teksta (»Tekstologija proučava tekst s tačke gledišta njegove istorije« — D. S. Lihačov). Drugi autori u *t.* uključuju i pitanja kritičkog izdavanja teksta (→ **kritičko izdavanje**), čime se združuju problemi kritike teksta i njegovog izdavanja. Osnovni metod *t.* je *filološka analiza* teksta, koja se dopunjuje njegovom književnom i vanknjiževnom istorijom (slučajna uništenja ili kvarenja delova teksta, promene zbog cenzure, zbog većeg honorara i sl.). Kod umetničkih književnih dela tekstološka istraživanja se dopunjuju književnoistorijskim, teorijskoknjiževnim, stilističkim i poetološkim proučavanjima, što sve doprinosi utvrđivanju tačnosti teksta. Uopšte, ma koliko se *t.* smatrala pomoćnom filološkom naukom, ona uključuje u sebe mnoge vidove nauke o književnosti. Književna dela postoje samo u tekstovnom obliku, tako da analiza književnog dela, koja počinje od utvrđivanja autentičnog teksta i istraživanja istorije teksta, na kraju se završava → **interpretacijom** dela. Otuda neki autori navode tekstološka istraživanja kao prethodne radove u nauci o književnosti (R. Velek; V. Kajzer). Međutim, rezultati *t.* ulaze i u samu → **poetiku** i → **književnu kritiku** kada treba da doprinesu objašnjenju stvaralačkog postupka pisca i razumevanju → **slojevitosti dela**. — *T.* počinje još iz antičkog doba kada je trebalo utvrditi originalnost nekog dela ili atribuiranje nekog rukopisa nekome piscu (→ **homersko pitanje**). Kasnije, u doba ranog hrišćanstva, *t.* se razvijala u vezi sa utvrđivanjem tekstova Starog i Novog zaveta, naročito u vezi s grčkim i jevrejskim rukopisima. Sv. Avgustin je postavio pravila crkvene → **egzegeze** za crkvene spise poznog starog veka, što je u srednjem veku dovelo do kritičkog proučavanja tekstova Biblije. Ali pravi procvat *t.* nastao je u doba → **huma-**



**nizma** i → **renesanse**, kada je trebalo ustanoviti prvobitni vid pronađenih tekstova iz antičke starine. Naučni metod u *t.* konstituise se u 19. veku, kada klasični filolozi J. Beker (1785–1871) i Karl Lahman (1793–1851) postavljaju metod genealogije rukopisa (→ **stema**) i rekonstrukcije tzv. »arhetipa«. V. Šerer je primenio ove postavke na tekstove novijih nemačkih pisaca (»Celokupna dela« F. Šilera, 1867–1876, i Vajmarsko izdanje Getea u 133 toma, 1887–1919). U Francuskoj je Š. Bedje postavio početkom 20. veka osnove francuskoj *t.* U Rusiji i Sovjetskom Savezu *t.* se razvija još od 18. veka, da bi u radovima B. V. Tomaševskog, D. S. Lihačova i drugih postigla visok stepen egzaktnosti i preciznosti. Uopšte, u 20. veku se pitanjima *t.* bavi sve veći broj naučnika a u oblasti izdavanja sve više se teži standardizaciji metodologije i tehnike kritičkog izdavanja pisaca.

Lit.: G. Witkowski, *Textkritik und Editionstechnik neuerer Schriftwerke*, 1924; H. Quentin, *Essais de critique textuelle*, 1926; P. Maas, *Textkritik*, 1960<sup>4</sup>; J. P. Postgate, »Textual Criticism«, u *Encyclop. Britannica*, 1929<sup>14</sup>; G. Pasquali, »Edizionecritica«, u *Encicl. Ital.* 1932; Б. М. Эйхенбаум, »Основы текстологии«, *Редактор и книга*, 1962; Д. С. Лихачев, *Текстология*, 1962; Исти, *Текстология*. Кратки оглед, 1966 (prev.); *Начела за критичка издана*, САНУ, 1967; R. Velck i O. Voren, *Teorija književnosti*, 1965 (prev.); B. Kajzer, *Језичко уметничко дело*, 1973 (prev.). D.Ž.

**TEKSTURA** (lat. *textura* — tkanje) — U prvobitnom i osnovnom značenju: *tkanje*, tj. način na koji su niti isprepletene u tkanini. Taj način određuje izgled i opip tkanje, a u nekim slučajevima — npr. u umetničkom gobletu — može biti i nosilac izvesnog estetskog efekta. Po analogiji, u likovnoj kritici *t.* označava način na koji su predstavljene površine — za razliku, recimo, od kompozicije kao krupnijeg formalnog određenja. Proširenjem značenja, u književno-kritičkoj terminologiji *t.* označava skup izražajnih osobnosti koje su vidljive i u najmanjim formalnim jedinicama dela i u ovom pravcu razlikuje se od → **strukture**. *T.* — prema distinkciji → **nove kritike** — podrazumeva pre svega takva izražajna obeležja kao što su → **asonance**, → **aliteracije**, vrste → **metra** u poeziji, odnosno onu ekstenziju značenja koja je vidljiva već u pojedinim rečenicama. U amer. kritici najznačajnija razmatranja *t.* u vezi s poezijom dao je Dž. K. Ransom, a u vezi s romanom M. Šorer.

Lit.: J. C. Ranson, *The World's Body*, 1932; *The New Criticism*, 1941; »Criticism as Pure Speculation«, *The Intent of the Critic*, ed. D. A. Stauffer,

1941; »The Inorganic Muse«, *Kenyon Review*, 1943, 5; »Poetry: The Formal Analysis«, »Poetry: The Final Cause«, *Kenyon Review*, 1947, 9; M. Schorer, »Fiction and the 'Analogical Matrix'«, *Kenyon Review*, 1949, 4. S.K.

**TEKTONIKA** (gr. τεκτονικός — drvodjeljski, tesarski, neimarski; τεκτονική — vještina obrade) — 1. Vještina crtanja i građenja alata, sudova, oruđa, pokućstva i sl., koja udružuje korisno sa umetničkim. — 2. Vještina spajanja, izvođenja i raspoređivanja elemenata u umjetničkom djelu, koja teži izrazito simetričnom, harmoničnom i uravnoteženom rasporedu tih elemenata. *T.* je u osnovi arhitekture, ali i ostale umjetnosti, uključujući i književnost, teže → **tektonskom** oblikovanju djela. → **Zatvorene forme**; supr. → **otvorene forme**, → **atektonski**.

Lit.: → **Zatvorene forme**.

Z.L.

**TEKTONSKI** — Izraz označava oblik umjetničkog djela koji je obilježen snažnim osjećanjem za → **tektoniku**, iz čega proizlazi simetričnost, harmoničnost i uravnoteženost dijelova koji čine → **strukturu** djela. »Tektonski stil je pre svega stil povezanog poretka i jasne zakonitosti« (Velflin). U Leonardovoj slici »Tajna večera«, npr., Isus, kao naglašena središnja figura, sjedi između simetričnih grupa sa strane i njegov lik se tačno poklapa sa svjetlošću koja dolazi od centralnih vrata, pa dobiva uzvišeno dejstvo i obavlja se nekom vrstom svetiteljskog oreola. Velflin je *t.* vidio kao jedno od pet osnovnih distinktivnih obilježja renesansne umjetnosti u poređenju sa kasnijom baroknom umjetnošću. O. Valcel je izraz prenio u analizu književnih djela klasične umjetnosti, koja se odlikuje → **zatvorenom formom** djela. Supr. → **atektonski**, → **otvorene forme**.

Lit.: → **Zatvorene forme**.

Z.L.

**TELEGRAFSKI STIL** — Slikovito ime za → **stil** književnoga djela u kojemu se nižu posve kratke sintaktički nepovezane rečenice bez imalo afektivnosti; tako npr. u noveli M. Krleža »Hiljadu i jedna smrt«: »Kiša. Fabrički plotovi. Suton. Oganj od gorućih tankova engleske petrolejske kompanije. Blatna glavna ulica grada s razderanim reklamama«. *T. s.* karakteriše stilski izraz nekih novijih književnih pravaca 20. v. (→ **ekspresionizam**, → **futurizam**, → **zenitizam**). Z.Š.

**TELESILEJ** (gr. τελεσίλειον — Telesilin stih) — **Bezglavi** (bez prvog sloga, → **akefalos**) → **glikonej** sa shemom: U—UU—UU i

— UU—U—, Poznat kod Aristofana i Sofokla. Naziv dobio po pesikinjki Telesili.

Lit.: → **Metrika, antička.**

Ž.R.

## TELESTIH → Akrostih

**TELEVIZIJSKA DRAMA (TV DRAMA, TELEDRAMA)** — Poseban vid i novi žanr dramske književnosti; drama zamišljena i direktno pisana za TV; odstupanjem od pozorišnog i filmskog izraza, ona dolazi do osobitosti i obrazuje svojstvenu umjetničku strukturu. *T. d.* ne podnosi pozorišni patos, nije prikladna za grupne scene, izbjegava eksplozivne trenutke i jake krize i akcente, odbija opšte planove, predinamičnu montažu, filmske rezove i brza kretanja unutar kadra. Isto tako, *t. d.* ne trpi glomaznu dramsku konstrukciju sa mnogostrukim sadržajem. Ona smanjuje broj likova, većinom se usredsređuje na jedan jedini centar pažnje, izbjegava »uvodne opuštenosti«, ulazi odmah u bit zbivanja i teži ka odigravanju radnje na jednom mjestu i u što kraćem vremenskom roku.

Lit.: A. D'Alesandro, *Lo scenario televisivo*, 1958; B. Belan, »Zapisi o tv drami — hrvatskoj i srpskoj«, *Kritika*, 1969, 8; E. Stašev, R. Brez, *Televizijski program*, 1970. R.Đ.

**TELIJAMB** (lat. *teliambus* — → **jamb** na kraju) — Redak oblik → **heksametra** u kome je pretposljednji slog kratak, umesto dug, te se u poslednjoj stopi javlja jamb (U—). Spada u »**kratkorepe**« (Μετριοπέος) stihove.

Lit.: → **Metrika, antička.**

Ž.R.

**TEMA** (gr. θέμα — slučaj, predmet /razgovora/, pretpostavka, osnova) — U tradicionalnoj upotrebi *t.* je označavala pouku koja proističe iz didaktičkog književnog dela; među osnovnim današnjim značenjima moguće je razlikovati sledeća: 1. → **grada**, materijal ili predmet umetničke obrade. Tako npr. lirsku poeziju delimo po *t.* (ili po → **tematici**) na *rodoljubivu, ljubavnu, religioznu* itd., govorimo o mitološkim *t.* gr. književnosti, o istorijskim *t.* romana i drame itd. — 2. Područje (oblast) iz kojeg je uzeta → **grada** književnog dela. L. Dalstrom razlikuje pet osnovnih područja iz kojih književnost crpe svoje *t.* i daje sledeću tipologiju *t.*: *prirodne fizičke sile*, npr. godišnja doba kao *t.* lirske poezije, Scila i Haribda i sl.; *organske sile* koje određuju čoveka biološki, npr. incest kao *t.* drame, odnos roditelja i dece kao *t.* romana, i sl.; *društvene sile* — koje uključuju i organske sile, ali im daju smisao društvenih pojava a ne izdvojene individualne

sudbine — npr. politika ili vaspitanje kao *t.* u romanu; *egoičke sile* koje predstavljaju čoveka kao individuua, npr. Geteov *Faust*; *religiozne sile*, npr. Eshilov *Okovani Prometej*. Ova tipologija upućuje na razmatranje elementarnih slojeva književnog dela i na razmišljanje o značajnim trajnim obeležjima književnosti. — 3. Problem koji određena grada u sebi nosi, u kom slučaju se termin → **tematika knjiž. dela** može zameniti izrazom *problematika*. Tako možemo reći da je »tema Turgenjevlevog romana *Očevi i djeca* (1862) — sukob dveju generacija«. — 4. Ideja vodilja, osnovna misao dela. Kao što u muzici *t.* označava kratku melodiju koja se razvija, varira ili ponavlja uz izvesne modifikacije u nekoj kompoziciji, tako i u književnosti pod *t.* možemo podrazumevati onu osnovnu osećajnu i misaonu nit koja povezuje značenja različitih elemenata dela. U ovom smislu *t.* se može odrediti kao značenijski supstrat književnog dela, kao jedinstven smer značenja koji dobijaju različiti motivi i situacije, kao pravac u kojem delo upućuje čitaocu misaono, osećajno i moralno reagovanje na njegov umetnički svet.

Lit.: C. E. W. L. Dahlstrom, »The Analysis of Literary Situation«, *PMLA*, 1936, 51; Л. И. Тимофејев, *Теорија књижевности*, 1950 (prev.); F. Petre i Z. Škreb, *Uvod u književnost*, 1969; Д. Живковић, *Теорија књижевности*, 1974.<sup>17</sup> S.K.

**TEMATIKA** — Pod *t.* književnog dela razumemo široku oblast životnih činjenica iz kojih je uzeta → **grada** za to delo. Pod → **temom** pak razumemo ono jedinstveno konkretno predmetno značenje na koje se celo delo, sva njegova grada, može svesti. Tema je, dakle, predmet, problemska grada o kojoj se govori i koja predstavlja zaokruženo jedinstvo. Tako je *t.* *Proklete avlije* široka oblast istorijskih prilika u turskom carstvu 18. i 19. v., a *tema* je život i nesrećna sudbina Čamilova, ispričana preko nekoliko osnovnih → **motiva** — (glavni motiv — Čamil; dopunski motiv — Džem sultan; okvirni motiv — »prokleta avlija«). U stvari, razlika između *t.* i *teme* je u tome što prva ima nešto šire značenje od druge; ponekad ta razlika je minimalna i vrlo relativna. S druge strane, pošto pojam *t.* i *teme* zahvata i pojam *problematike (problema)* koje umetnik svojim delom pokreće, jasno je da se *t.* književnog dela mora razmatrati i na nivou → **spoljašnje** i na nivou → **unutrašnje forme**. Otuda, izdvojeno uzeta, *t.* ne može i ne mora biti estetski relevantna za umetničku vrednost dela, ona se u uspehim književnim delima organski uklapa u idejno-umetničko značenje

dela i dijalektički uslovljava širinu i dubinu umetničke poruke dela, produbljujući svojim opštim društvenim, etičkim ili filozofskim značajem i samu umetničku vrednost dela.

Lit.: → **tema**; E. Frenzel, *Stoff-, Motiv und Symbolforschung*, 1963. D.Ž.

**TEMATSKA KRITIKA** — Terminom *t. k.* označava se ona vrsta kritike koja nastoji da protumači književno delo počevši od onih značenja ili kompleksa značenja koji su konstitutivni za plan sadržine dela, tj. njegovih → **tema**; takva značenja se još određuju kao »dominantna značenja«, »poruka«, »ideja«, »teza«, »vizija«, »etički stav«, »kognitivni«, »gnoseološki« ili »epistemološki« sloj ili plan dela i sl. Pošto *t. k.* proučavanje književnog dela ograničava na njegovu građu, predmet ili saznanje značenje, njene ocene ukupne strukture dela su relativne; nasuprot *t. k.* stoje ispitivanja formalnih elemenata jedne književne strukture. Međutim, *t. k.* je od znatne pomoći prilikom komparativnih i interdisciplinarnih izučavanja, posebno u polju tzv. istorije ideja, ali i različitih nauka kakve su folkloristika, sociologija književnosti ili psihoanaliza. Jedan od značajnijih tipova *t. k.* je → **arhetipska kritika** (→ **arhetip**, → **mit**) koja utvrđuje istovetnost ili ponavljanje tematskih jedinica i → **motiva** u delima različitih istorijskih perioda ili stilskih formacija. Drugi tip *t. k.* vezan je za ime francuskog teoretičara Ž.-P. Vebera, koji tvrdi da svaki pisac ima svoj *temu*, koju od detinjstva nosi u sebi i koja se provlači kroz svako njegovo delo.

Lit.: N. Frye, *Anatomija kritike*, 1979 (prev.); M. Krieger, *The Tragic vision*, 1960. N.Mi.

**TEMPO** (tal. *tempo* od lat. *tempus* — vreme) — 1. U muzici stepen brzine kompozicije po kome se određuje trajanje takta. Osnovni su mu oblici: *lagan*, *umeren* i *brz*. Brzina se meri metronomom, a oznake za *t.* pišu se iznad linijskog sistema. — 2. U → **pozorištu** brzina izgovora i veze između govora i gesta, kao i scenskih događaja. Često se javlja pod sinonimom »ritam«. U pozorištu je *t.* prepušten uglavnom reditelju i izvođačima. — 3. U govoru uopšte stepen brzine izgovora segmenata diskursa. Kao i u muzici može se meriti metronomom. Određuje se prema protoku (fr. *débit*) broja slogova izgovorenih u nekoj jedinici vremena i prosečnom trajanju izgovora sloga. Razume se, *t.* zavisi i od individualnih osobina govornog lica, od pripadnosti dijalektu i od govorne situacije. Prosečno trajanje izgovora kraće je ukoliko je

reč duža (zbog tendencije ka izjednačavanju trajanja izgovora različitih segmenata, izuzev u razgovornom, svakodnevnom diskursu). Pri kraju rečenice i pri izgovoru značajnijih delova teksta *t.* se usporava. Ubrzan *t.* skraćuje apsolutnu dužinu → **pauza** i brojčano ih smanjuje, a usporen *t.* produžava trajanje pauza i brojčano ih povećava. — 4. Ispitivači stiha pominju *t.* obično podrazumevajući ga u izgovoru teksta (→ **dikcija**, → **recitacija**, → **deklamacija**). Međutim, u tvrđenju gotovo svih da je *t.* stiha usporeniji od *t.* proze sadržano je uverenje da taj fenomen nije uslovljen samo izgovorom već je indiciran i *tekstom*. Ovo se odnosi naročito na stih. S. I. Bernštejn 1927. g. piše da je među faktorima »deklamacione kompozicije... možda u većoj meri uslovljen strukturom pesničkog dela deklamacioni tempo«; E. Surio je izrazio uverenje da tekst pesme »sugerise određenu agogiku« (sin. za *t.*); H. Morije predlaže čitanje »prema tempu koji se nameće«; J. Levi tvrdi da »ritmički oblik engleskog stiha određuje i *tempo* pojedinih njegovih segmenata«, što nije slučaj sa češkim stihom. Poznata su i tvrđenja da je *t.* dužih stihova usporeniji od *t.* kraćih stihova; da je *t.* trosložnih metara ubrzaniji od *t.* dvosložnih metara itd. Doživljaj *t.* može da bude uslovljen i prirodom jezika i ritma. odnosno navikama čitalačke publike (Якобсон, *О чешском стихе*, 22). O *t.* u srpskohrvatskom stihu malo je pisano. R. Košutić smatra da bar druga ili peta »stopa« u trohejskom → **desetercu** treba da je ostvarena »da se ne bi gubio trohejski tempo i da bi se održavao metrički impuls« (*O mouckoj mēmpuuu... 205*). Za trohejski deseterac moglo bi se reći da ima pokretljiviji *t.* nego jampski deseterac, čiji je *t.* otežaniji, usporeniji. Razume se, ovde treba imati u vidu i tipove → **akcenatskih celina**: stih sa dvosložnicama ima usporeniji *t.* (»Kaži pravo tako bio zdravo«) nego stih sa četvorosložnicama, koje daju ubrzaniji *t.* (»Poranio Kraljeviću Marko«).

Lit.: → **Sintaksičko-intonaciona struktura stiha**; → **Prozodija**; → **Dikcija**; → **Recitacija**. Ž.R.

**TENCONA** (prov. *tençon*, ital. *tenzone* — svađa, prepirka) — Polemika u stihovima između dva ili više pesnika. Nastala je u Provansi u prvoj pol. 12. v. *T.* su pisane u obliku korespondencije između dva pesnika ili dijalogu u stihu. Takva je *t.* između Rambalda de Vakejrasa i Alberta Malaspine. Često je jedan jedini pesnik pisao nekoliko *t.* koje su samo prividno pripadale različitim autorima. U *t.* se raspravljalo o političkim, književnim,

moralnim i filozofskim problemima, a najčešće o ljubavi. Krajem 12. v. javio se poseban oblik *t.* koji se nazivao *joc partit*: jedan pesnik je predlagao određenu temu, o kojoj su ostali pesnici raspravljali, a definitivni sud je izricala neka uzvišena osoba. U Italiji su pesnici »slatkog novog stila« (13. v.) negovali *t.* upućujući jedan drugom sonete polemičkog karaktera. Takva je *t.* između Dantea i Foreze Donatija. U našoj književnosti primer *t.* nalazimo u Zoranićevim *Planinama*. Sličan *t.* je → **kontrasto**.

Lit.: S. Santangelo, *Le tenzoni polemiche nella letteratura italiana delle origini*, 1928; J. B. Jones, *La tençon provençale*, 1934. M.D.

**TENDENCIJA** (lat. *tendere* — težiti ka nečemu) — Upravljenost jednog društvenog ili istorijskog kretanja ka nekom cilju ili ideji; težnja ili → **namera** umetnika, u književnosti — teza koju kao socijalni zahtev ili filozofsku ili neku drugu ideju zastupa pisac u svom delu ili koja protiv njegovog htenja i svesti dolazi do izražaja u delu. Odatle i problem tendenciozne književnosti kao → **angažovane književnosti**, koji se sastoji u tome da li je *t.* organski oblikovana kao umetnost, kada postaje umetnički vredna, ili je pak književnost kao takva, kao forma društvene svesti i kao ideologija u širem smislu reči, već tendenciozna, izražavajući društveno-istorijske interese one socijalne klase kojoj pisac pripada ili koje su odlučne u jednom vremenu bez obzira na društveni položaj pisca. Odatle su i u nas između dva rata potekli »sukobi na književnoj levljici«, koji su se kretali u ovde naznačenoj aporetici: s jedne strane, uviđanje da književnost *jeste* tendenciozna, ali da je ona *književnost* koja je tendenciozna, tj. da umetničko oblikovanje ili forma odlučuje i o socijalnoj dejstvenosti umetnosti, i s druge strane, verovanje da svaka umetnost, pa i književnost, neposredno stoji u službi određenih socijalno-istorijskih interesa, bez obzira na posredovanje kroz umetničku formu.

Lit.: S. Lasić, *Sukobi na književnoj levljici*, 1970. M.D.

**TENZIJA** (lat. *tensio* — napregnutost, napetost) — Unutrašnja napetost koja se stvara između različitih, suprotnih ili protivrečnih značenja, misli, osećanja i asocijacija u književnom delu. Još Kolridžova teorija → **imaginacije** i → **organske forme** podrazumeva unutrašnje *t.* i otpore materijala koji se oblikuje u umetnosti reči; no u novije vreme eng. i am. kritika i izričito određuje *t.* kao

jedno od osnovnih obeležja → **stvaralačkog procesa** i književnog značenja. Tako Dž. Džui, govoreći o *t.* kao o jednoj od »pretpostavki estetske forme«, kaže: »Kad ne bi bilo unutrašnje tenzije, došlo bi do brzog fluidnog kretanja prema jasno postavljenom cilju; ne bi bilo ničega što bi se moglo nazvati razvojem i ispunjenjem. Postojanje otpora određuje ulogu inteligencije u stvaranju nekog objekta« (*Art as Experience*, 1934). I T. E. Hjum takođe smatra da je stanje *t.* preduslov one usredsređenosti stvaralačkog duha pomoću koje se savladava klišeiranost jezičke tehnike i kaže da »snažan imaginativni duh istovremeno hvata i kombinuje sve važne ideje svoje pesme ili slike, i dok obrađuje jednu od njih, on u isti mah obrađuje i modifikuje i sve druge u njihovom odnosu prema njoj, ne gubeći nikad iz vida njihove međusobne odnose — kao što pokret zmijskog trbuha odjednom obuhvata sve delove i ista volja istovremeno prožima uvijanje koje se proteže u suprotnim pravcima« (*Speculations*). U ovom pravcu i I. A. Ričards razvija svoje shvatanje umetnosti kao vrednovanja suprotnih poriva koji pokreću čovekovo biće. Ovakvo shvatanje *t.* kao osnovnog načela pesničkog izražavanja često vodi isticanju → **dvosmislenosti**, → **paradoksa** i → **ironije** kao osnovnih konstitutivnih elemenata književnog značenja. Očigledna je široka upotrebljivost ovog termina u vezi s nekim književnim pojavama i, naročito, s književnošću 20. v.: misaone *t.* Manovog *Čarobnog brega*, stilska *t.* između naturalističkog i simboličkog prosedea Džojsovog *Uliksa*, idejne *t.* Šolohovljevog *Tihog Dona* ili Sartrovih *Čistih ruku* — sve su to bez sumnje osnovni vidovi umetničkog postojanja ovih dela. Međutim, ponekad se pogrešno misli da je *t.* neki opšti i apsolutni umetnički zahtev ili pretpostavka, a zaboravlja se da upravo jednostavnost neke lirske pesme, slivenost nekog pripovednog kazivanja ili kristalna prozirnost nekog klasičnog stiha takođe mogu biti osnove književnog smisla, značenja i vrednosti *t.*

Lit.: T. E. Hulme, »Romanticism and Classicism«, *Speculations*, 1924; I. A. Ričards, *Načela književne kritike*, 1964 (prev.); A. Tejt, »Tenzija u poeziji«, *Književnost*, 1965, 11–12 (prev.); R. P. Warren, »Čista i nečista poezija«, *Mogućnosti*, 1966, 2 (prev.). S.K.

**TEORIJA INFORMACIJE** — Nauka koja se bavi procesom slanja, prenošenja, primanja i zapamćivanja informacije. Po svome naučnom predmetu uža je od → **kibernetike** i predstavlja njen osnovni, fundamentalni deo. Takođe se

po svome predmetu razlikuje i od → **semiotike**, jer se ova potonja bavi znakovnim sistemima koji služe za komuniciranje, dok ona prva izučava sam proces slanja i primanja informacije. Kao zasebna naučna disciplina utemeljena je nakon drugoga svetskog rata pod uticajem kibernetičkih ideja N. Vinera, a njenim se osnivačima smatraju dva američka matematičara – Klod Šenon i Voren Viver. Podsticaji za pojavu *t. i.* potekli su iz čisto tehničke prakse: zbog sve savršenijih i komplikovanijih telekomunikacionih medijuma osećala se potreba za preciznim merenjem količine informacije, kao i potreba za razlikovanjem aktivnih i pasivnih činilaca u toku komuniciranja. Kao osnovni parametar za merenje količine informacije uzet je izbor između dveju komunikacionih jedinica ili dvaju signala, između kojih je verovatnoća podjednako razdeljena na po  $50\%$  ili 0,5, a nazvan je *bit* (skraćenica od eng. *binary digit*). Prema tome, informacija od dva bita podrazumeva izbor između četiri jedinice sa podjednako razdeljenom verovatnoćom od po 0,25. Step en verovatnoće, odnosno step en predvidljivosti (= *prediktabilnosti*) pri izboru i ulančavanju komunikacionih jedinica, čini osnov naučno-tehničkog kvantifikovanja i merenja (izračunavanja) informacije. – Slanje, prenošenje i prijem informacije vrlo je složen proces, a može se razložiti na nekoliko osnovnih faktora. Prvo, mora postojati pošiljalac informacije, a onda i njen primalac. Da bi informacija mogla da dospe od jednoga do drugoga, neophodan je medijum ili komunikacioni kanal koji ih povezuje. Kroz komunikacioni kanal prolaze u nekoj čulnoj supstanci utelovljene komunikacione jedinice. Pretpostavlja se da je pošiljaocu poznat jedan skup takvih jedinica, između kojih on bira i kombinuje ih u skladu sa jednim njemu takode poznatim skupom pravila. Isto se znanje pretpostavlja i za primaoca. Skup jedinica naziva se *azbuka* ili *rečnik* komunikacionog sistema, a skup pravila – *gramatika*. Poznavati ova dva skupa, tj. rečnik i gramatiku, znači poznavati → **kód** dotičnoga komunikacionog sistema. Svaki po pravilima kóda izabran i ureden niz jedinica koji prolazi kroz komunikacioni kanal naziva se *poruka*. Pošiljalac u poruku unosi (= *enkodira*) informaciju, a primalac je izvlači (= *dekodira*). – Od verovatnoće izvora i od stepena predvidljivosti u nizanju jedinica idući od početka pa do kraja poruke zavisi, u obrnutoj srazmeri, količina informacije. To je zapravo statistička informacija. Za razliku od poruke,

koja je materijalna, informacija je nematerijalna; ona je sadržana u samoj organizaciji poruke. Pošto se u kibernetici organizacija naziva → **ektropija**, a njoj suprotna dezorganizacija ili neorganizovanost → **entropija**, može se reći da informacija nastaje u poruci kao organizacija njene entropije, ili kao iscrpljivanje te entropije. U definiciji koju je dao Viner, i koja je već postala klasičnom, kaže se da »informacija koju nosi poruka može se protumačiti u osnovi kao negacija sopstvene entropije, kao negativni logaritam njene verovatnoće«. Zbog toga se za informaciju često kaže da je *neg-entropija*. – Svako umetničko delo u osnovi je jedna vrsta poruke i nosi izvesnu količinu informacije. Od kraja 19. v. preduzeto je nekoliko pokušaja da se dejstvo umetničkog dela, odnosno informacija koju ono sadrži, što tačnije i objektivnije izmeri. Najranije pokušaje nalazimo u nemačkoj eksperimentalnoj estetici na prelazu iz 19. u 20. v., gde najistaknutije mesto pripada Gustavu Fehneru. Gotovo u isto vreme u rus. nauci o književnosti A. Belj predlaže formulu za tačno merenje estetskog efekta: on proporcionalno zavisi od količine potrošene stvaralačke energije na savladavanje otpora ili inertnosti gradiva i od intenziteta obrade toga gradiva. Gradivo pozije je prirodni jezik: u obimnoj se poemi mnogo više rada ulaže na savladavanje inertnosti jezičkoga gradiva nego u kratkoj lirskoj pesmi, ali je zato u lirskoj pesmi obrada gradiva znatno intenzivnija (po pravilu). Belj očigledno estetski efekat vezuje za stepen uspostavljenoga poretka (ektropije) u umetničkome gradivu, samo što on to posmatra sa stvaraočeve, autorove tačke gledišta. Na suprotnoj se, tj. primačovoj, tački gledišta nalazi am. matematičar Dž. Birkhof, koji je 30-tih godina predložio sledeću formulu:

$$M = \frac{O}{C}$$

Ovde je M = estetska mera, O = stepen uredenosti (poretka), a C = stepen složenosti. Prema tome, stepen u kome će na primaoca delovati neki umetnički predmet zavisi od stepena u kome su njegovi elementi uredeni, odnosno od složenosti predmeta, i to tako što estetska mera ili lepota (M) raste ukoliko raste O (poredak), a opada ukoliko raste C (kompleksnost, složenost). – Kada je *t. i.* zasnovana kao zasebna disciplina i kada su njene analitičke procedure naglo prodrle u estetiku i nauku o književnosti, Birkhofova je formula

postala naširoko poznata i često je primenjena. Estetika M. Benzea, koju on sam naziva informacionom, u osnovi se temelji na ovoj formuli, kao što se jednim delom temelje i istraživanja U. Eka. Ali su vrlo brzo uočeni i izvesni ozbiljni nedostaci Birkhofove formule. U njoj se, pored ostalog, uzima u obzir samo primaočeva pozicija, a uz to se i tzv. posmatračeva pozicija (tj. onoga ko meri estetsku informaciju) nalazi unutar jednoga posebnog, kulturnoistorijskog formiranoga estetskog sistema. Stoga dobijeni rezultati ne mogu biti objektivni, niti mogu imati univerzalno značenje. Birkhof je zapravo u formulu kao univerzalno merilo uključio svoje estetsko iskustvo i ukus, prema kojima se jednostavnost nalazi na vrhu vrednosne lestvice. Nastojeci da to izbegne, H. Ajzenk predlaže unekoliko drugačiju formulu, koja je usaglašenija s osnovnim stavom *t. i.* da sa složenošću proporcionalno raste i entropija:  $M = O \times C$ .

— Zanimljiv pokušaj razdvajanja estetske od neestetske informacije može se naći u radovima Abrahama Mola. Za razliku od neestetske (koju Mol zove »semantička«), estetska je informacija nerazdvojno vezana za svoj komunikacioni kanal (medijum). Promena medijuma menja estetsku informaciju. Tako se, recimo, sa razgrađivanjem ritmičkoga sastava stiha razgrađuje i estetska informacija koju on nosi. Ovome ide u prilog većina rezultata do kojih se došlo u novijim ispitivanjima književnoga teksta. Osim toga, treba imati u vidu da je razvoj strukturalne lingvistike išao u susret *t. i.* i da su izučavanja prirodnoga jezika iz ovog aspekta podosta odmakla. To je značajno za nauku o književnosti zato što je prirodni jezik medijum književnosti, pa nije slučajno što je primena *t. i.* najzanimljivije rezultate dala u izučavanju književne, tj. jezičke umetnosti. — Danas su osobito plodnosna i očigledno imaju najveću heurističku vrednost istraživanja koja su krenula ka opštem razgrađivanju dveju pomenutih vrsta informacije u književnome tekstu i njihovoj zavisnosti od dva vida entropije u govornome nizu. Podsticaj im je dao sovjetski matematičar A. Kolmogorov kad je entropiju (H) prirodnoga jezika razdelio na onu koja dolazi iz mogućnosti da se prenese raznolika vanjezička (takode se zove »semantička«) informacija ( $h_1$ ) i na onu koja dolazi iz elastičnosti samoga jezičkoga izraza ( $h_2$ ), što i jeste čisto jezička entropija. Upróšteno rečeno:  $h_1$  podrazumeva »mogućnost da se različite stvari kažu«, a  $h_2$  podrazumeva »mogućnost da se ista stvar kaže na različite načine«. Molova

estetska informacija nerazdvojno je vezana za svoj medijum zato što, osim  $h_1$ , iscrpljuje i  $h_2$ , dok neestetska iscrpljuje samo  $h_1$ . Očigledno je da mnogobrojna ograničenja koja ritam, rima i uopšte svekolika ponavljanja stavljaju na izbor i kombinovanje jezičkih jedinica u stihu nesumnjivo uvećavaju → **redundancu** i u istoj meri smanjuju entropiju. Iz toga proizilazi da stih nosi znatno manju količinu informacije od običnoga govornog niza iste dužine. To, međutim, protivreči činjenici da je stih u istoriji ljudske kulture odigrao značajnu ulogu upravo kao verbalna tvorevina sa izuzetno velikom memorijskom moći i informacionim kapacitetom: duž mnogih vekova usmene kulture u njemu su kao u nezamenljivome sasudu pohranjivane najznačajnije informacije, one koje su bile neophodne ljudskom kolektivu za opstanak i dalji razvoj. Ova za tradicionalnu teoriju književnosti tamna i zagonetna moć stiha može se objasniti samo ako se ima u vidu da sva ograničenja koja nameće specifična struktura stiha iscrpljuju zapravo  $h_2$ . Iscrpljivanjem pak čisto jezičke entropije ( $h_2$ ) — koja je u stvari entropija prirodnojezičkoga kôda — ne može se dobiti nikakva druga do čisto jezička informacija. Ta informacija potiče iz jezičkoga kôda i obaveštava nas o jezičkome kôdu. Približno onako kao što nas svaka → **figura etymologica** obaveštava o unutarnoj (etimološkoj) formi reči, a nju jezički sistem čuva kao delić svoga golemog i dugog pamćenja. Kad pesma započne stihom *grad gradila tri brata rodena*, na samome nam početku emituje obaveštenje iz jezičkoga kôda da je grad ono što je čovek sagradio, pa se zato tako i zove. Da stih glasi *grad zidala tri brata rodena*, pesma nam ne bi emitovala navedenu informaciju. Usmena epska pesma veći je i bolji čuvar kolektivno-istorijskog pamćenja nego potonja pismena poezija, pa i zato u njoj figura etymologica ima značajniju ulogu. — Lingvisti su dokazali da u običnoj upotrebi prirodnoga jezika sam njegov kôd nije informativan: ulančavanje jezičkih jedinica prema kôdu koji je unapred poznat i govorniku i slušaocu, pa je stoga potpuno predvidljiv, ne može biti izvor informacije ni za jednog ni za drugog. Takav se izvor nalazi izvan jezika — u onom segmentu stvarnosti koji jezički niz opisuje (to je  $h_1$ ). U poeziji, međutim, ulančavanje jezičkih jedinica postaje događanje sa određenom merom entropije koja se iscrpljuje (organizuje), i to se iscrpljuje u vidu organizacije koja se u tradicionalnoj teoriji književnosti naziva →

**forma**, a u današnjoj se semiotici zove *drugostepena organizaciju* ili *dopunski kôd* (→ **semiotika**). Otuda se i može reći da  $h_2$  u književnosti nije ništa drugo do »elastičnost teksta« ili »entropija tekstovne strukture«. — Književni tekst je jedini prirodnojezički tekst čija je osnovna funkcija u kulturi obavezno povezana sa iscrpljivanjem sopstvene (tekstovne) entropije. Zato se tzv. forma književnoga teksta nikada ne može zameniti ili razgraditi a da u isti mah ne bude zamenjen ili razgrađen i njegov tzv. sadržaj. *T. i.* omogućuje — to je njen središnji doprinos — da se formalni elementi u književnosti posmatraju kao sadržajni (informativni), a sadržajni kao formalni (jer je informacija data kao organizacija). Zbog toga se već danas može reći da je *t. i.* — zajedno sa kibernetikom i semiotikom — izmenila temelje na kojima je počivala tradicionalna nauka o književnosti.

Lit.: G. Fechner, *Vorschule der Aesthetik*, 1876; A. Белый, *Символизм*, 1910; G. Birkhoff, *Aesthetic Measure*, 1933; C. Shannon and W. Weaver, *The Mathematical Theory of Communication*, 1949; C. Cherry, *On Human Communication*, 1956; H. Eysenck, *Sense and Nonsense in Psychology*, 1957; A. Moles, *Théorie de l'information et perception esthétique*, 1958; H. Frank, *Grundlagenprobleme der Informationsästhetik und erste Anwendung auf die mime pure*, 1959; W. Meyer-Eppler, *Grundlagen und Anwendungen der Informationstheorie*, 1959; I. Fónagy, »Informationsgehalt von Wort und Laut in der Dichtung«, *Poetics. Poetyka. Poetika*, 1961; A. Жолковский, »Доказд на Сөвещанин по изучению поэтического языка«, *Машинный перевод и прикладная лингвистика*, 1962, 7; И. Ревзин, »Сөвещание в г. Горьком, посвященное применению математических методов к изучению языка художественной литературы«, *Структурно-типологические исследования*, 1962; A. Колмогоров, A. Кондратов, »Ритмика поэм Маяковского«, *Вопросы языкознания*, 1962, 3; В. Зарецкий, »Образ как информация«, *Вопросы литературы*, 1963, 2; R. Jamnik, *Elementi teorije informacije*, 1964; *Mathematik und Dichtung*, 1965 (zbornik); В. Зарецкий, »РИТМ и СМЫСЛ в художественных текстах«, *Труды по знаковым системам*, III, 1965; R. Jakobson, »Lingvistika i teorija komunikacije«, *Lingvistika i poetika*, zb., 1966; A. Moles, *Sociodynamique de culture*, 1967; *Bit international*, br. 1, 1968; M. Bense, *Einführung in die informationstheoretische Aesthetik*, 1969; U. Eko, *Kultura, informacija, komunikacija*, 1973 (prev.); J. Lotman, *Struktura umetničkog teksta*, 1976 (prev.); S. Markus, *Matematička poetika*, 1974 (rumun. orig. iz 1970); I. Levý, *Bude literární věda, exactní vědou*, 1971; *Estetika i informacija*, 1977 (prev., zbornik); M. Bense, *Estetika*, 1978; D. Pirjevcc, *Strukturalna poetika (kibernetika, komunikacija, informacija)*, 1981.

N.P.

**TEORIJA IZRAZA** — Shvatanje umjetnosti koje vuče svoje porijeklo iz doba → **romantizma**, no i danas je veoma rašireno kako među estetičarima, tako i među umjetničkim kritičarima, često implicite i nesvjesno sadržano i u laičkim predstavama o umjetnosti. Po *t. i.* svaka umjetnost, ne samo književnost, umjetnost je izraza (Kjerkegor, »Ausdruckskunst«), a kako je izražavanje *jezik*, sve umjetnosti su svojevrsni jezici. Tako za Kročea estetika nije ništa drugo do »opća lingvistika« ili »nauka o izrazu«. Impresija (utisak) je isto što i ekspresija (izraz), tj. sve što nije ušlo u izraz nije ni bilo prava građa za njega. *T. i.* nipošto nije nepomirljiva sa → **teorijom odraza**, ona je može čak i pretpostavljati: jer, ono što se u subjektu-umjetniku odražava, to on može izražavati. *T. i.* daje samo malo više priznanja ulozi umjetnika, jer on ne odslikava pasivno ono što vidi, nego otkriva »vlastiti izraz«. »Izraz« se od golog znaka razlikuje upravo po ovoj aktivnoj komponenti, po tome što je »živ« (C. Riezler, *Traktat vom Schönen*). U romantizmu je bilo popularno tumačenje umjetnosti kao »izraza duše«, strasti i afekata samog umjetnika, kao njegova ispovijest. No bilo da se, prema interpretacijama, umjetnik izražava o svom, subjektivnom svijetu, bilo o objektivnoj stvarnosti, uvijek se unutar *t. i.* pretpostavlja da postoji jedan predmet o kojem se izražava, koji se »označava«, »prikazuje« i »prenosi« na druge. Zato *t. i.* ide nužno pod ruku sa shvatanjem umjetnosti kao sredstva za komunikaciju, kao jezika ili sistema znakova i simbola; zato i savremena → **semantika** pretpostavlja izvjesnu *t. i.* Prema tome, *t. i.* nije suprotna *teoriji odraza*, nego *ontologiji umjetnosti*, koja ne gleda na umjetnost kao na jezik (govor o jednoj stvari), nego kao na izgradnju same stvari. U ovom smislu Sartr (*Šta je književnost?*) razlikuje proznu književnost koja je »govor«, od poezije, slikarstva i muzike koje su »stvari«.

Lit.: S. Kierkegaard, *Entweder-oder*; Б. Кроче, *Estetika*, 1934 (prev.). I.F.

**TEORIJA KNJIŽEVNOSTI** — Termin nauke o književnosti, nastao u 19. st. kao zamjena i ekvivalent terminu → **poetika**; u novije doba populariziran djelom R. Veleka i O. Vorena *Theory of literature* (1949). U četvrtom poglavlju djela pod naslovom »literary theory, criticism and history« Velek iznosi uvjerenje da je termin → **filologija** postao neprikladan za oznaku naučnoga studija književnosti, jer se razvio tako da u naše doba označava većinom lingvistiku, naročito histo-

rijsku gramatiku i povijest jezika. Za naučni je studij književnosti, po njegovu mišljenju, bitno napraviti razliku između *t. k.*, → **kritike** i **povijesti** (→ **istorija knjiž.**). To je prvotna »razlika između shvaćanja književnosti kao simultanoga reda i shvaćanja književnosti kao niza djela stavljenih u kronološki red, kao integralnog djela historijskoga procesa«. Zatim, razlika je između studija načela i kriterija književnosti i studija konkretnih umjetničkih književnih djela, bilo izoliranih ili u kronološkom nizu. Veleku se čini najprikladnijim da se proučavanje načela književnosti, njezinih kategorija i kriterija, kao i sličnih zadataka, nazove *t. k.*, i tako odijeli od kritike i povijesti. Ali on odmah naglašava da nijedan od tih razdjela studija književnosti ne može živjeti sam za sebe, da je za njihov uspjeh potrebna najtješnja suradnja među njima. U studiji pod istim naslovom kao spomenuto četvrto poglavlje, Velek se 1960. ponovno zabavio pitanjem *t. k.* (studija preštampana u Velekovu zborniku *Concepts of Criticism*, 1963). Tu on ističe da se u njem. nauci udomaćio termin *Literaturwissenschaft* (treba dodati kao i *umepamysoeegennue* u rus.), za sistematsku nauku o književnosti. No kako je u eng. jeziku termin *science* (nauka) ograničen na prirodne nauke, pa bi mogao sugerirati da se studij književnosti u svojim metodama i ciljevima povodi za njima, on drži da je termin *t. k.* adekvatniji. U studiji »Stylistics, Poetics and Criticism«, objavljenoj u Velekovu zborniku *Discriminations* (1970), autor identificira poetiku s *t. k.*, ali mu se i opet čini da je termin *t. k.* bolji, jer ne dopušta eventualnu vezu s normativnom poetikom. U nas je takvu trihotomiju popularizirao D. Živković u svojoj *Teoriji književnosti* (drugo izdanje 1958), definirajući *t. k.* kao teorijsku naučnu disciplinu »o opštim osobinama književnog dela kao jezičkog umetničkog dela«. Definirajući *t. k.* kao »deo opšte nauke o umetnosti ili estetike«, i uključujući u nju i stilistiku, Živković kao »glavna pitanja koja *t. k.* rešava u svojim ispitivanjima« utvrđuje ova: »pitanje procesa umetničkog stvaranja i mesta koje umetničko saznavanje života zauzima u opštem duhovnom stvaranju čovekovom (estetička pitanja); pitanja prirode jezika kao sredstva kojim se književnik služi i kojim stvara svoje umetničke slike, pri čemu se taj jezik preobražava i neobično proširuje u svojim značenjima (stilistička pitanja); pitanja vrste i oblika u kojima se književno delo javlja i funkcije koju pojedini strukturalni elementi imaju za umetničko uobličavanje pesnikovih sadržaja (pita-

nja književnih rodova i vrsta i njihove kompozicije); najzad, pitanja istorijskog razvitka pojedinih književnih oblika i vrsta i književnog ukusa u pojedinim istorijskim i kulturnim epohama, čime se teorija književnosti povezuje sa istorijom književnosti (istorijska poetika)«. Takva pitanja stavljaju *t. k.* pred zadatak da izgradi suvisli sistem naučnih pojmova, kojima će se književni stručnjak moći poslužiti u specijalnim svojim studijama. Taj zadatak *t. k.* za suvremene potrebe nauke još nije izvršila. Još uvijek je temeljna osnova *t. k.* baština antike, modificirana, a gdjekad i iskrivljena učenjem evropskoga humanizma i klasicizma; veliku je prinovu doživio uobičajeni sistem naučnih pojmova *t. k.* u djelima ruskih formalista (→ **ruski formalizam**), kao i u **strukturalizmu** raznih smjerova, ali je *t. k.* još daleko od toga da bi tu prinovu bila izgradila u suvisli naučni sistem. **Historijski materijalizam** više je utjecao na **povijest književnosti** (→ **istorija književnosti**) nego na *t. k.* Napredak *t. k.* u dijalektičkoj je vezi s napretkom specijalnih književnih studija, s → **književnom kritikom** i → **interpretacijom**; tek će rad književnih stručnjaka (istoričara i kritičara) pokazati pravu potrebu stvaranja novih naučnih pojmova koji će onda ući u samu *t. k.* i odatle oploditi dalja specijalna istraživanja. Hipertrofija *t. k.*, bez veze s književnom kritikom i povijesti književnosti, ne vodi uspjehu. Drugi bi zadatak *t. k.* bio da utvrdi metodičnost u postupku književnoga stručnjaka, koju → **metodologija nauke o književnosti**, odmenjujući u povijesnom slijedu razne »metode« jednu za drugom, nije uspjela riješiti. Suvremen je urgentan zadatak *t. k.* da izgradi suvislu sintezu pojmovnih i metodičnih prinova našega st., provjeravajući je na specijalnim književnim studijama. V. i → **poetika**.

Lit.: R. Velek i O. Voren, *Teorija književnosti*, 1965 (prev.); R. Velek, *Kritički pojmovi*, 1966 (prev.); D. Živković, *Teorija književnosti*, 1955–1981, 1983<sup>2</sup>; Petre-Škreb, *Uvod u književnost*, 1969<sup>2</sup>; b. B. Томашевски, *Теорија књижевности*, 1972 (prev.); B. Казар, *Језичко уметничко дело*, 1973 (prev.); H. Tjuzer, *Literaturtheorie*, 1976. Z.S.

**TEORIJA O SOKOLU** (nem. *Falkentheorie*) ~ U uvodu za antologiju nem. novele: *Deutscher Novellenschatz*, 1871, nem. pisac P. Hajze (1830–1914) razvio je svoju teoriju *novele* po kojoj svaka dobra novela mora imati svog »sokola«, tj. svoj specifični motiv, konstruktivni elemenat, slikovitu oznaku radnje, koja se kakvom upadljivom pojedinošću odmah utiskuje u pamćenje. Za termin je poslužila priča o sokolu u Bokačovom *Deka-*



*meronu*. Po ovoj teoriji, zbivanja u noveli grupišu se oko jednog iznenađujućeg događaja (preokreta, poente), a cilj novele je da na nenametljiv način saopšti nešto, delom istinito a delom izmišljeno, što mora da ima uzuzetnu važnost.

Lit.: K. Negus, *P. Heyses Novellentheorie*, 1965; R. A. Wolff, *Der Falke als Wendepunkt*, 1977; Д. Живковић, «Лазар Лазаревић и Хаџеова теорија о соколу», *Европски оквири српске књижевности*, II, 1977. М.Д.

**TEORIJA ODRAZA** — Pravac nazvan po istoimenom djelu bug. spisatelja T. Pavlova. Prvobitno gnoseološka teorija, priširila se i na tumačenje umjetnosti i postala nadgradnja → **socijalističkog realizma**. T. Pavlov polazi od jedne fizikalne pojave, naime od činjenice da u sveukupnom uzajamnom djelovanju materijalnih bića već anorganska trpe međusobne uticaje u vidu »odraza«: u jednom se, kao »trag« ili »residuum«, otiskuju crte drugih, okolnih predmeta. To tim više, za T. Pavlova, važi za živa i svjesna bića, za te proizvode »visoko organizirane materije«. Tako ni ljudska spoznaja nije ništa drugo do odraz okoloog svijeta. Iz aspekta ovakve gnoseologije, i na umjetnost i književnost se gleda prvenstveno, a ponekad i isključivo, kao na oblik spoznavanja, te se one i definiraju kao »subjektivni odraz objektivne stvarnosti«. Kako je odraz nešto pasivno, trpno, u okvirima ove *t. o.* zanemarena je stvaralačka moć umjetnosti, kao i sve njene nespoznajne strane. To se vidi već po Lukačevom njemačkom terminu, sinonimu za ovaj pravac: *Widerspiegelungstheorie* (teorija odslikavanja). Po *t. o.* umjetnost nije objektivni odraz, ili je bar manje objektivna od nauke i filosofije, pa se u njenom određenju insistira na većoj dozi subjektivnosti. No ni durgi oblici kulturne nadgradnje nisu čisto objektivni, te je razlika između njihovih spoznajnih moći difuzna i neodredljiva. Još je teže u okviru *t. o.* razlikovati specijalno *književnost* od *nauke* i *filosofije*, budući da se sve tri služe istim oblikom odraza: jezikom. Tada je, po Lukaču, njihova razlika u tome što bi književnost u većoj mjeri odražavala ono »posebno« (»tipično«), a nauka i filosofija ono što je »opće«. — U pretpostavkama *t. o.* leži racionalistički baumgartenovsko-hegelijanski sud o umjetnosti kao o »nižem obliku spoznavanja«, utemeljen na srednjovjekovnom pasivističkom pojmu spoznaje kao *adequatio rei et intellecti* (podudaranje stvari i razuma). Kako umjetnosti nisu poput nauka racionalne, one u spoznajnom pogledu nužno zaostaju za njima.

Lit.: T. Pavlov, *Teorija odraza*, 1948 (prev.); Đerđ Lukač, *Prilozi historiji estetike*, 1947 (prev.); *Prolegomena za marksističku estetiku*, 1960 (prev.). I.F.

**TEORIJA PRIPOVEDANJA (NARATOLOGIJA)** — Naročito se razvila prodorom lingvistike i strukturalizma u nauku o književnosti; ona polazi od teksta i ispituje pre svega, sa svim specifičnostima, njegovo formiranje kroz → **diskurs**. Razmišljanja o *n.* vezana su pre svega za Mukaržovskog i R. Barta, koji su dali metodski program, zatim za R. Jakobsona, K. Levi-Strosa, R. Poznera, L. Goldmana i M. Rifatera, koji su *t. p.* primenjivali i u interpretaciji pesama. *T. p.* se nalazi u osnovi strukturalne estetike koju su razvili R. Jakobson, J. Mukaržovski i J. Lotman.

Lit.: R. Kloefer, *Poetik und Linguistik*, 1975. Z.K.

**TEORIJA RECEPCIJE** (nem. *Rezeptions-theorie, Rezeptionsästhetik*) — Metodološki pristup koji proučava primanje literarnog dela od strane čitaoca i čitalačke publike kao društvenog konteksta, s tim što ne postavlja pitanje društvene funkcije literature i što ovu ne traži obilaznim putem preko smisla koji ona sadrži, preko njenog društvenog sadržaja ili njenih estetskih struktura, već ovu funkciju poistovećuje neposredno sa *repcijom* i *delovanjem* literarnog dela. Pri tome *t. r.* ne istražuje delovanje nekog određenog dela na određenu publiku u sadašnjosti ili kroz istoriju, pa se i ograđuje kako od empirijskog istraživanja recepcije tako i od istorije delovanja, i umesto toga pokušava da recepcione procese opiše polazeći od teksta, i to na taj način što analizira uslove delovanja teksta, odnosno *horizont očekivanja* koji je nastao iskustvom stečenim na drugim tekstovima. Kroz recepciju ona želi da odredi karakter umjetnosti i istoričnosti pojedinog dela, pa također i povezanosti u → **istoriji književnosti**, te da na taj način osnuje novu estetiku. Unutar *t. r.* mogu se razlikovati dve varijante: H. R. Jaus pokušava pomoću ovog pristupa da zasnuje novu *teoriju istorije književnosti*, dok V. Izer pre svega ispituje ulogu čitaoca, koja je implicitno prisutna u strukturi literarnog teksta, što znači implicitnog čitaoca.

Lit.: H. R. Jaus, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, 1967; W. Iser, *Der implizite Leser*, 1972; *Teorija recepcije u nauci o književnosti* (Zbornik, priredila D. Maricki), 1978. Z.K.

**TEORIJA »REDA-PO-RED«** -- Teorija koju je u našu kritičku praksu uveo B. Popović (1914), a koja je prvi put temeljno obrazložena u Benovoj *Retorici* (1866). Opredeljenje za ovu teoriju posledica je Popovićeve reakcije na Tenov → **pozitivizam**, i njegovog zalaganja za primenu načela »književne estetike«. Književnu estetiku Popović posmatra u okviru svoga opšteg estetičkog opredeljenja: stava da je u središtu estetičkih izučavanja »problem o lepome«, zatim da su »elementi estetičkog problema *emocionalni*«, i najzad da se »estetičko proučavanje književnosti i umetnosti mora postaviti na *naučnu osnovu*«. Prema Popoviću, književna dela treba da se proučavaju »u smislu njihove književne, ne istorijske vrednosti«, da se ima u vidu »ono što je na njima umetničko, u pogledu sadržine kao i oblika, teorija dela kao i teorija stila«. U okviru ovakvih proučavanja, prema Popoviću, jedna od najboljih, ako ne i najbolja »vaspitna metoda« za osobine koje su »najčistije estetičke« jeste *metoda »reda-po-red«* i »*reči-po-reč*«. Ova metoda znači »ispitivanje, analisanje, kritikovanje književnih dela, ne u širokim, opštim potezima i po njihovim najširim, moglo bi se reći 'apstraktnim' osobinama, ne podrobno«, ostvarivanjem uvida u »pojediniosti iz kojih se književna i umetnička osobina ili efekt sastojek«. Neke od tih pojedinosti, prema Popoviću, jesu: načela interpunkcije i reda reči, načela broja reči, opisa, logičnog razvoja prizora u drami, crtanja karaktera i ljudi od 'kostiju i mesa' i tako dalje. Osnovni saznanji instrument u primeri ovog metoda, prema Popoviću, jeste *intuicija*, a postupak je induktivan: od posebnog prema opštem, što je opet u skladu sa Popovićevom privrženošću idejama takozvane estetike »odozdo«. Primenu teorije »reda-po-red« u »moralnim naukama«, u koje spada i nauka o književnosti, otežava okolnost da je u ovima daleko složenije iznalaženje *načela* nego u prirodnim ili u fizičkim naukama. Ali, »analizujući književna i umetnička dela posredstvom metode »reda-po-red« i »reči-po-reč«, odnosno »delića-po-delić«, prema Popoviću, može se doći do »pravilnog shvatanja pojmova i načela u nauci o književnosti i umetnosti«. Značaj teorije »reda-po-red«, koja bi se, prema Popoviću, mogla nazvati metodom »analitičkom«, ili još i »konkretnom«, jeste u tome što ona, nakon rascvata pozitivističke doktrine i *istorijske kritike* (→ **istorijski metod u knjiž. kritici**), skreće pažnju na samo književno delo, i tako podržava onu orijentaciju koja će se kasnije potpuno afirmisati u →

**strukturalističkoj** i → **fenomenološkoj kritici**. Ali, s druge strane, ova teorija vodila je zatvaranju u usko shvaćene okvire → **teksta** književnog dela, i naglašavanju pristupa tome tekstu isključivo sa jezičko-stilskog stanovišta. Zato je teorija »reda-po-red« prevashodno u domenu → **stilističke kritike**. Primenjujući teoriju »reda-po-red« na poeziju nekih naših pesnika (A. Šantić, Dučić) B. Popović je ostvario nekoliko suptilnih jezičko-stilskih analiza.

Lit.: Б. Поповић, »Теорија реда-по-ред«, *СКГ*, XXXIV, 1910, br. 1—9; F. Grčević, *Književni kritičar i teoretičar Bogdan Popović*, 1971. Z.K.

**TEORIJA SLOJEVA** — U fenomenološkoj estetici i → **fenomenološkoj kritici**, teorija o slojevitoj strukturi umetničkog dela i posebno književnog umetničkog dela. Posle istorijski prve primene Huserlove fenomenologije u proučavanju estetičkog predmeta (V. Konrad) i jednog ranog pokušaja izgradnje teorije o slojevitoj strukturi književnog dela (J. Klajner), R. Ingarden je na klasičan način sistematski razvio ovu teoriju (*Das literarische Kunstwerk*, 1931), dok je kasnije N. Hartman dao jednu formalno sličnu teoriju (*Aesthetik*, 1953). Preuzeta iz estetike kao filofske discipline i iz filofske pesništva *t. s.* je postala sastavni deo današnje teorije ili nauke o književnosti, a kao plodna heuristička ideja prihvaćena je u proučavanju književnosti i književnoj kritici. V. i → **slojevitost**.

Lit.: Z. Konstantinović, *Fenomenološki pristup književnom delu*, 1969; M. Damnjanović, *Estetika i razočaranje*, 1970; → **strukturalistički metod u književnoj kritici**. M.D.

**TEORIJA STIHA** — Oblast poetike koja se bavi opštim pitanjima → **stiha** kao specifičnog oblika pesničkog govora, a naročito metodologijom istraživanja, odnosom između stiha i jezika, → **metra** i → **ritma** stiha i tematike, između oblika stiha i smisla. Proučavajući pojedina pitanja, *t. s.* se dodiruje sa jezičkim disciplinama (fonetika, fonologija, sintaksa), sa → **stilistikom**, → **deklamacijom** ili → **dikcijom**, opštom → **poetikom** i → **semiotikom**. U novije vreme *t. s.* počinje da se izdvaja iz → **versifikacije** (ili → **metrike**), kojoj se više pripisuje proučavanje tehničke organizacije stiha nego bavljenje opstetorijskim pitanjima. Među najpoznatije postantičke *t. s.* ubrajaju se grafička, muzička, akustička, fonološko-strukturalna i, poslednjih petnaestak godina, generativno-transformaciona teorija. Za tradicionalnu, normativnu *t. s.* karakteristično je grafičko

predstavljanje stiha u kanonizovanim shemama → **stopa**, koje podrazumevaju i → **skandiranje**, nezavisno od prirodne dikcije stiha. Muzička *t. s.* izjednačava ritam stiha sa ritmom muzičkog dela. Zato slogove, akcenat i kvantitet obeležava muzičkim znacima, razume se, neodređene visine i proizvoljnog trajanja. Akustički pristup stihu sa metodama eksperimentalne fonetike doprinosi objektivnosti utvrđivanja nekih fenomena stiha (→ **ton** ili visina, → **tempo**, → **intenzitet**), koji se i spektrografske registruju. Taj metod »vidljivog« govora opovrgao je pretpostavku o strogom izohronosti stihova, stopa. → **taktova**, kao i vremenski značaj → **pauza**. Nedostatak je njezin u nemogućnosti da uzme u obzir značenje, koje ostaje u svesti i doživljaju izvođača. Osim toga, svako izvođenje je individualno, pa se objektivno registruju samo pojedinačna kazivanja. Tako se meša versifikacija i dikcija stiha. Fonološki-strukturalni pristup stihu uzima u obzir i jezičke vrednosti, značenja u stihu. Percipirani jezički signali nemaju istu ulogu. Jedni mogu da budu istaknuti, a da ritmički ne budu relevantni i obrnuto. Ako je akcenat vezan za određeni slog reči, prednost može da preuzme silabički faktor (poljski stih) ili → **granice reči** (češki stih). Iako se ove akustički ne ističu, one žive u svesti, i u vezi sa prirodom pojedinih jezika igraju određenu ulogu u stihu. Pošto je podela stiha na stope veštačka podela, jer se on sastoji od reči, i pošto stope međusobno nisu nezavisne, osnovnu jedinicu ritma čini stih kao celina. Iako prozodijski faktori igraju značajnu ulogu u stihu, ipak ne postoji apsolutna zavisnost ritma od jezika. Naprotiv, »pesnička forma je organizovano nasilje nad jezikom«, koje može da se izvede »čak i nad fonološkim sistemom« (Jakobson, *O češskom stihu...*, 16, 118). Otuda i kulturna »razmena« sistema versifikacije. Pošto je metrička shema samo okvir za ritmičke varijacije, jer je ritam aktivan fenomen a ritmički faktori raznovrsni, javila se potreba da se stih ispituje statističkim, odnosno matematičko-statističkim metodom. Tako se u organizaciji stiha utvrđuju → **konstante** (npr. izosilabizam i nenaglašenost 4. i 10. sloga u epskom 10-tercu), → **dominante** (npr. cezura iza 5. sloga u srphrv. → **jambu**) i → **ritmičke tendencije** (npr. pretežna naglašenost neparanih slogova u epskom 10-tercu). Sve to pomaže da se utvrdi priroda sistema versifikacije. — Generativno tumačenje stiha, pod nazivom »generativna metrika«, javilo se pre petnaestak godina. Zasnivajući se na generativno-transformacio-

noj gramatici (Čomski), pošla je i od njenih termina. Pojmu *jezička kompetencija* (jez. znanje. »sposobnost«) odgovara pojam *metrička kompetencija*, tj. vladanje pesnika metrom, odnosno sistemom pravila koja ga određuju. To se može izraziti skandiranjem. Jezičkoj *performansi* (upotrebi) odgovara performans stiha, tj. *površinski ritam* jednog stiha sa varijantama dikcije. *Dubinska struktura* stiha je metrička shema, koja ima jake i slabe *pozicije* (lj. vokale). Ona se putem *transformacija* izražava u površinskoj strukturi, čije jedinice sadrže promenljiv broj slogova (0, 1, 2). Njihova je funkcija različita na početku, na kraju i u sredini stiha. Pozicija (vokal) ne odgovara uvek pojmu sloga. Cilj generativne metrike je da pokaže apsolutnu saglasnost jezičke osnove i metra, čak i postojanje metričkih univerzalija. Njoj se naročito zamera neodređenost pojmova, naročito pojma akcentovanog sloga (→ **metrički akcenat**), što omogućuje da se pokriju svi izuzeci, odnosno razilaženje metra i jezika. Odnos između stiha i jezika izaziva žive rasprave. Fonološko-strukturalnom učenju o nasilju ritma nad jezikom generativna metrika suprotstavlja učenje o saglasnosti stiha i jezika. — Srpsko-hrvatska nauka o stihu javila se nedorečeno krajem 18. i početkom 19. v. u dva uvoda zbirkama pesama (A. M. Kutančić i J. Došenović). Prvi značajni teoretičar stiha bio je L. Milovanov, čiju je rukopisnu knjizicu iz 1810. g. Vuk štampao 1833. Zatim su se, počev sa Vukom 1824, nizali ostali teoretičari. U 19. veku sporovi su se najviše vodili o pitanju da li je srphrv. versifikacija zasnovana na silabičkoj ili na akcentoskoj osnovi. Pri tome je bilo i onih koji su uključivali i → **kvantitet**, više ili manje zasnovan na srphrv. → **prozodiji**, ali ponekad i na veštačkoj primeni antičkog učenja. Pristup stihu je bio normativno-grafički, pa i muzički (jer su se narodne pesme i pevane). U 20. v. počinje vreme opisne metrike (V. Čorović, M. Čurčin, T. Maretić, V. Nazor), koja definitivno pobeđuje pojavom radova o srphrv. stihu R. Jakobsona i K. Taranovskog, zasnovanim na savremenoj teoriji stiha i na statističkom postupku. Međutim, i posle njihove odbrane teze o silabičko-tonskoj versifikaciji u srphrv. stihu, trajalo je dvojstvo u vidu branilaca silabičkog (S. Matić) i tonskog stiha (R. Košutić). Od 60-ih godina spor dobija novi obrt: iako pretežu zastupnici silabičko-tonske versifikacije (D. Živković, M. Franičević, Ž. Ružić i dr.), suprotna strana postavlja tezu da je narodni stih silabički, a umetnički tek u drugoj

polovini 19. v. postaje »tonski«, odnosno silabičko-tonski (I. Slamnig, Sv. Petrović). Posljednja zasebno objavljena studija o novoštokavskom narodnom stihu i srpskom jambu (Ž. Ružić, 1975), zasnovana na korelaciono-deskriptivnom postupku uz oslanjanje na statistiku, pruža nove argumente u prilog silabičko-tonske zasnovanosti narodnog i umetničkog stiha. — U najnovije vreme *t. z.* posvećuje sve veću pažnju najtežem pitanju iz svoje oblasti — odnosu između oblika stiha i tematike (sadržaja), kao i stiha i žanra, odnosno vrste. Preovladava mišljenje da ritam sam po sebi ne izražava nikakvu emocionalnu boju, jer ova zavisi od semantike teksta. Ista tema može da se obradi u različitim metričko-ritmičkim strukturama, ali i obrnuto: različite teme u istim oblicima stiha. Pa ipak je zapaženo da se pojedine teme ili vrste emocija izražavaju u određenim ritmovima, dajući im »ekspresivne oreole«. Tako se → **trohejski deseterac** javlja i u lirskim pesmama, on je privukao epsku tematiku. S druge strane, simetrični → **lirski deseterac** se raslojio u umetničkoj poeziji na ritmičke varijante, od kojih je jampska bila podesna za dramski, a liriska za lirski stih. Najzad, u kraćim jampskim stihovima srpski pesnici su obično izražavali elegična i rezignirana raspoloženja.

Lit.: → **Versifikacija**; → **Metar**; → **Ritam**. Ž.R.

**TEORIJA ZNAČENJA** — Logička disciplina koja ispituje *značenje* jednog stava, njegovu komunikabilnost i analitičnost, logičke kriterije smisla i besmisla, kao i sve druge probleme značenja od čijeg rešavanja zavisi utvrđivanje istine (M. Marković). *T. z.* je jedna, i to uvodna, od tri osnovne discipline logike; druge dve su *teorija dokaza* i *teorija proveravanja (verifikacije)*. — Razvoj *t. z.* kao logičke discipline počinje u drugoj polovini 19. v., iako se sam problem značenja u filosofiji postavljao još mnogo ranije, počev od prvih gr. mislilaca (Heraklita, Parmenida i dr.). Prefilosofske spekulacije o značenju reči, naročito imena heroja, i dr., javljaju se već od Hesioda, Homera i u *Starom zavetu*. Naročito su se sofisti (2. polovina 5. v. — 4. v. p.n.e.) interesovali za značenje reči, zatim Demokrit, koji je izučavao nastanak jezika i njegovu socijalno-kulturnu i književno-poetsku funkciju. Za Platona se problem značenja u prvom redu postavlja kao problem saznavanja (dijalog »Kratil«). Pomoću analize jezika i Aristotel pokušava da sazna biće, a vrlo istančana jezička razmatranja javljaju se u stoičkoj filosofiji. Ta razmatranja su uopšte shvatana

kao izučavanje *adekvatnosti jezičkog izraza*, kako i glasi podnaslov Platonovog dijaloga »Kratil«, i obuhvatala su u znatnoj meri problematiku kojom se i danas dobrim delom bave: *t. z.* — kao filofska teorija jezika, lingvistika kao nauka o jeziku, i književno-estetičke teorije. Antička izučavanja jezika odnosila su se na problem porekla jezika (glotologija), na odnos jezičkog izraza prema označenim predmetima, i na međusobnu povezanost reči, mišljenja i bića. U hrišćanskim i uopšte srednjovekovnim spekulacijama veoma je živo interesovanje za pojam znaka i reči (Sv. Avgustin, nominalist), koje ostaje u domenu aristotelovske formalne logike. Ove karakteristike je logika zadržala sve do 2. polovine 19. v., kada prestaje da bude samo nauka o pravilnom mišljenju ili čak o strukturi bića (ontologija). Tada počinje da se razvija simbolička logika, koju interesuju problemi značenja simboličkih izraza ne u »prirodnom«, ljudskom jeziku, nego u veštačkim, neprotivrečnim, sistemima znakova. Tek to je nastanak *t. z.* u pravom smislu reči. Danas se ne može govoriti o jedinstvenoj *t. z.*, jer postoji više logičkih struja i pravaca čiji se metodi izučavanja, terminologija i stavovi dosta međusobno razlikuju. Moguće ih je ovako odrediti: *sintaktička* ili *formalistička t. z.* (Hilbert, Akerman, Bernajs i, neko vreme R. Karnap), *funkcionalistička t. z.* (L. Vitgenštajn u »filosofskim istraživanjima«), *bihejvioristička t. z.* (semilogija, Č. Morris), *pragmatistička, instrumentalistička i operacionalistička t. z.* (Č. S. Pers, Dž. Džui, Bridžmen), *empiristička teorija proverljivosti* (ili *t. z. logičkog pozitivizma* — L. Vitgenštajn u »Tractatus logico — philosophicus«, A. Ejer, M. Šlik, R. Karnap, B. Rasel, K. Popper, H. Rejhenbah), *konceptualistička i mentalistička t. z.* (E. Kasirer), *realistička t. z.* (G. Frege, B. Rasel, N. Vajthed, K. Gedeo, L. Vitgenštajn, E. Huserl, Dž. Fiblmen, R. Karnap) i *dijalektička t. z.* (A. Šaf, M. Marković) — *T. z.* najviše i duguje razvoju simboličke logike (logistike matematičke logike) (druge polovina 19. v.), zatim T. Frege i dr. Istovremeno se lingvista F. de Sosir angažovao za stvaranje jedne opšte nauke o sistemima znakova, koju je on shvatao kao → **semiotiku**. Ove teorijske inovacije su rezultirale iz novog shvatanja o jeziku kao o proizvodnom sistemu znakova kojim se ljudi međusobno sporazumevaju. Tako je stara antička rasprava o prirodni jezičkog znaka, tj. da li je on »proizvoljan«, konvencionalan, arbitran, čisto ljudska tvo-

revina ili je »prirodan«, nužan, diktiran samim osobinama označenih predmeta (→ **onomatopeja**), razrešena konačno u korist prve postavke. Ali tim su tek otvoreni novi problemi. Zahvaljujući Dž. S. Milu i Fregcu, definisana je razlika između *značenja* (nem. Bedeutung, eng. reference) i smisla (nem. Sinn, eng. sense). Čuven je Fregov primer sa zvezdom Danicom: ona se zove i »Večernjačak« i »Zornjačak«, ali ti izrazi nemaju isti smisao iako se odnose na jedan isti predmet. Sve *t. z.* danas vode računa o ta dva osnovna vida kod označavanja, nazivajući ih denotacijom i konotacijom. Denotacija reči »knjiga«, npr., jesu svi predmeti na koje se ona odnosi, a konotacija je u stvari opis i asociiranje svih karakteristika i osobina predmeta koji nazivamo rečju »knjiga«. — Sva kompleksnost značenja obuhvaćena je u svim svojim aspektima u dijalektičkoj *t. z.*, dok otale *t. z.* uglavnom analiziraju njegove pojedine dimenzije. Tako nominalizam ispituje odnos jednog znaka prema drugim znacima istoga sistema, pragmatizam se interesuje za odnos jezičkog znaka i ljudske prakse, a pozitivizam za odnos znaka prema neposrednom iskustvu. Konceptualizam ispituje odnos znaka prema mišljenju, a realizam odnos znaka prema označenim predmetima nezavisno od ljudske svesti. Neke od ovih teorija su obojene idealistički ili sasvim subjektivistički, jer smatraju da se sva društvena i filozofska pitanja u stvari svode na jezička pitanja. — Opšti značaj *t. z.* je veliki i njen uticaj na mnoge druge naučne discipline (lingvistika, antropologija, stilistika i dr.), vrlo plodan. *T. z.* ima više naziva: *semasiologija* (nem. Bedeutungsglehre), → **semantika**, → **semiotika** ili → **semiotika**, filozofija jezika, semantička filozofija. V. i → **znak**, → **značenje**.

Lit.: E. Cassirer, *Philosophie der Symbolischen Formen*, I—III, 1923—1925; H. Kronasser, *Handbuch der Semasiologie*, 1952; B. Rasel, *Ljudsko značenje*, 1961 (prev.); A. Šaf, *Uvod u semantiku*, 1965 (prev.); S. Langer, *Filozofija u novom ključu*, 1967 (prev.); *Filozofska istraživanja*, 1969; M. Marković, *Dijalektička teorija značenja*, 1971<sup>2</sup>; K. Maricki-Gadžanski, *Helenska glosologija pre Aristotela*, 1975; M. Ivić, *Pravci u lingvistici*, 1975<sup>3</sup>. K.M.G.

**TERCET** (ital. *terzetto* — dem. od »terzo« — treći) — Svaka strofa od tri stihova, u celoj pesmi (npr. u → **tercini**) ili uz druge strofe (npr. u → **sonetu**). Javlja se rimovano i nerimovano. *T.* je običan i u modernoj poeziji, npr. u V. Pope.

Lit.: → **Strofa**.

Ž.R.

**TERCINA** ili **TERCA RIMA** (ital. *terzina* < *terza rima* — treća rima) — Oblik pesme koja se sastoji iz više → **terceta** povezanih naročitim, lančanim (verzižnim) rimovanjem *aba beb cde* itd., koje se zaključuje poslednjim — izdvojenim stihom (MNM — N). Poreklo vodi iz srednjovekovnog oblika italijanskog narodnog terceta (»ritornela«), u kome se rimuju prvi i treći stih. Dante je uvodi u pisanu poeziju, a kasnije, postepeno, preuzimaju je i ostali poznati evropski pesnici, naročito nemački romantičari. Njezin stih je italijanski jedanaesterac, nemački i ruski petostopni i šestostopni jamb, fr. aleksandrinac. Kod nas se *t.* javlja već u *Ranjininom zborniku*. U hrv. književnosti stiće tradiciju tek u 19. v., kada počinje da se prevodi »Božanstvena komedija« Afirmišu je A. T. Pavičić, M. Begović i V. Nazor. Poznata je i kod Tina Ujevića, a u srpskoj poeziji naročito u Šantića (npr. u »Jednoj suzi«). Javlja se i u V. Petrovića, a uz neke modifikacije i u Pandurovića i u Đisa. Obično je u *jampskom* → **jedanaestercu** (petiktusnom sa ženskom → **klauzulom**). Iako predstavlja otvorenu, »mobilnu i laku« formu, *t.* nije bila shodno tome, u znatnijoj upotrebi.

Lit.: → **Strofa**.

Ž.R.

**TERDŽI-I BEND** (ar. pers. *terǧī'-band* — bend sa pripevom) — Stara pesnička forma u islamskim književnostima. U stvari pesma sastavljena od svojevrskih strofa (nazvanih *bend*) od pet do jedanaest stihova (odnosno distiha, → **bejt**). Stihovi strofe se uzajamno rimuju, a strofe su povezane jednim distihom koji se zove *rasita* (spona, veza) i koji služi kao refren do kraja pesme. Ako se na kraju svakog benda ne ponavlja refren nego samo rima poslednjeg bejta prve strofe, onda se pesma naziva *terkib-i-bend* (ar. pers. *tarkib-i-band*). Stih koji u poslednjem bendu prethodi refrenu sadrži, kao i u gazelima i kasidama, ime tj. nadimak pesnika.

Lit.: M. Garcin de Tassy, *Rhétorique et prosodie des langues de l'Orient musulman*, 1873. M.Đu.

**TERPSIHORA** (gr. Τερψιχόρη) — Jedna od devet → **Muza**, zaštitnica igre, a od klasičnog perioda i horskih delova u dramama. Predstavljena je sa lirom i plektronom, često u igračkom pokretu. Gr. pesnici su je proglašavali i majkom Sirena, jer muzika ima očaravajuće moći. S.S.

**TESTIMONIJA** (lat. *testimonium* — svedočanstvo) — Mesta iz starijih, posebno antičkih autora u novijim tekstovima; u poznoj antici,

*t.* se nalaze u tekstovima → **gramatičara**, istoričara i sl. Sem jezičkih ili stilskih primera, to mogu biti izreke ili slavni navodi. U slučajevima kad je originalni tekst izgubljen, *t.* mogu pružiti bar najosnovniji utisak. Tako je, npr. Menandrovo delo bilo poznato i štampano samo u *t.* iz drugih pisaca, dok nije pronađen originalni rukopis njegovih dela. S.S.

**TETRALOGIJA** (gr. τέτρα — oznaka za četiri, λόγος — reč) — U st. gr. književnosti drama sastavljena od tri tragedije (→ **trilogija**) i → **satirske igre**. U početku je u *t.* obrađena tema samo iz jednog mita tako da su tragedije bile sadržinski povezane. Docije ta veza slabi i svaki deo je celina za sebe. U novije vreme, *t.* se naziva svako umetničko delo sastavljeno od četiri dela. Tako je npr. poznata *t.* T. Mana *Josif i njegova braća*, a u nas *Robije* O. Daviča.

S.L.P.  
**TETRAMETAR** (gr. τέτρα — u složenicama — četiri i μέτρον — mera) — 1. U **antičkoj** → **metrici** stih od četiri → **dipodije** sa kraćim → **stopama** (npr. jampskim ili trohejskim) ili od četiri duže stope (npr. daktilske). Ima raznovrsne oblike. Među najpoznatije idu → **katalektički** jampski i trohejski *t.* Osnovni oblik prvog je U—U— / U—U— // U—U— / U— —. Iza druge dipodije pada → **dijareza**. Iz njega je nastao vizantijski → **politički stih** ili jampski petnaesterac. Najfrekventniji je bio trohejski katalektički *t.* Osnovni oblik: —U—U / —U—U / —U—U / —U—. → **Cezura** je iza četvrte stope. Upotrebljavan naročito u komediji. U → **silabičko-tonskoj versifikaciji** prenosi se osmoiktusnim trohejskim stihom obično s muškim završetkom (→ **klauzula**). — 2. U fr. → **silabičkoj versifikaciji** klasični → **aleksandriac**, sa dva stalna i dva pokretna akcenta.

Lit.: → **Metrika**, **antička**. Ž.R.

**TETRAPODIJA** (gr. τέτρα — u složenicama — četiri i ποῦς — stopa) — U **antičkoj** → **metrici** mera i stih koji se sastoji od četiri → **stope**, npr. trohejske (—U / —U / —U / —U). Zove se i → **tetrametar**, ali to je zapravo stih od četiri → **dipodije**, što u troheju (ili jambu) znači osam stopa. Ž.R.

**TETRASTIH** → **Katren**

**TEZA** (gr. θέσις — smeštanje, položaj) — 1. Prvobitno, u gr. versifikaciji. *t.* je označavala pokret spuštanja noge pri davanju takta, pokret kojim se obeležavao dugi (naglašeni) slog, za razliku od → **arze**, podi-

zanja noge pri prvom, kratkom (nenaglašenom) slogu metričke stope. U lat. upotrebi, ovi termini su počeli označavati spuštanje i dizanje glasa; kako se glas spuštao kod kratkog (nenaglašenog) sloga, *t.* je dobila značenje suprotno prvobitnom. Tako *t.* i danas označava slabo vreme stiha, kratki (nenaglašeni) slog koji se obeležava znakom *breve* (U). — 2. Postavka, tvrdnja, ono što se dokazuje. U ovom smislu govorimo o → **romanu s tezom**, → **drami s tezom**, *biografiji s tezom* i sl. To su pretežno dela u kojima su izbor i obrada materijala određeni piščevim nastojanjem da dokaže istinitost nekog svog ubeđenja. Međutim, i kod najvećih pisaca nisu retki primeri u kojima se vidi da njihova početna *t.* u svom imaginativnom uobličanju prevazilazi postavljene okvire i menja svoj smisao (npr. Tolstojeva namera da osudi bračno neverstvo u *Ani Karenjinov*). — 3. U širem smislu pod *t.* se može podrazumevati ne samo ideja tesno povezana s piščevom namerom, nego i ono što se kritički određuje kao osnovna misaona nit ili → **poruka** književnog dela. Tada je *t.* znatno relativnije i uslovnije određene, koje uveliko zavisi od shvatanja i predubeđenja onog koji je određuje; tako se u delu može naći više različitih, ponekad i protivrečnih *t.*; *t.* je u ovom smislu jedan od elemenata misaone složenosti književnog dela.

Lit.: → **Metrika**; → **poruka**.

S.K.

**TIP** (gr. τύπος — beleg od udarca, otisak, model) — Pod *t.* u književnosti obično podrazumevamo likove koji imaju neke zajedničke osobine, ili lik koji ima osobine karakteristične za neku grupu ljudi, sredinu ili ljudski rod uopšte. Aristotelova koncepcija karaktera pretežno je tipska; on smatra da pesništvo, za razliku od istoriografije, »prikazuje više ono što je opšte« nego ono »što je pojedinačno«, i ističe potrebu polepšavanja i oplemenjivanja, tj. načelo idealizacije karaktera. U srednjovekovnoj književnosti, naročito u → **moralitetima**, likovi su tipski jer su najčešće zamišljeni na nekim mitskim ili etičko-ilustrativnim osnovama; u renesansnoj → **komediji** i → **pastorali**: (tipovi hvalisavog vojnika, škrti starac, lakomislen sin, kurtizana, čankoliz, peđant i sl.) (→ **pastirska drama**) oni su tipski jer se drže određenih okvira književnih → **konvencija**, a u isti mah teže da izraze i neke najopštije ljudske crte. U realističkom romanu 18. i 19. v. tipizacija likova nije više posledica ni idealizovanja, ni mitologiziranja ljudskog iskustva, kao ni određene književne konvencije; ona postaje izraz

težnje za psihološkim i društvenim uopštavanjem unutar slike jedne individualne ljudske sudbine: snažna psihološka, društvena i jezička individualizacija likova postaje način na koji se ono što je opšte izražava u pojedinačnom. U modernoj književnosti — kod Kafke, Džojse, Beketa — likovi često imaju obeležja mitskih *t.* određenog iskustva, iako su u isti mah individualizovani do ekscentričnosti. U savremenom upotrebi moguće je razlikovati sledeća osnovna značenja: 1. Lik čija su karakterna svojstva toliko opšta da nam se on ni ne predstavlja kao konkretna ljudska ličnost određena valstitom psihologijom i društvenim ambijentom, nego kao neka opšta kategorija koja se ne mora uvek čak ni formalno stilizovati u ljudskom obličju: likovi u → **basnama**, moralitetima, → **alegorijama**, predstavljaju *t.* određenih ljudskih osobina i sila koje upravljaju ljudskim životom. — 2. Lik koji je dovoljno konkretizovan da se predstavlja kao određena ljudska ličnost, ali čija je psihologija pre svega izraz jedne snažno istaknute crte ili osobine opšteljudskog značaja. Tako se obično podrazumeva da je psihologija Molijerovog junaka često toliko utemeljena u jednoj opštoj crti da on nije karakter nego *t.*, dok su Šekspirovi junaci toliko individualizovani da nisu tipovi nego karakteri: Molijerov Arpagon je personifikacija škrtosti, dok je kod Šekspirovog Šajloka škrtost predstavljena u sklopu tako snažno naglašanih individualnih osobina da je on pre slika izuzetne nego tipične ličnosti. U ovom pravcu M. Matković razlikuje Sterijine *t.* kao što su nacionalno-politički prevrtljivci u *Rodoljupcima*, Fema i Ružičić u *Pokondirenoj tikvi* od Kir Janje, koga je Sterija »individualizirao do karaktera« (*Dramaturški eseji*). — 3. Lik koji izražava neka karakteristična obeležja određene društvene grupe, sredine ili vremena. Tako Kolendić kaže da su se u renesansnoj komediji, pored tradicionalnih plautovskih likova, »u prijatnoj mešavini počeli da vrste negromanti i mornari, policajci i krčmari, pedanti i seljaci, Jevreji i bankiri, prostitutke i Ciganke, trgovci i javni poslužnici, u jednu reč, ceo jedan svet novih lica i još novijih tipova uzetih mahom iz života tesnih ulica po trgovačkim municijama na Primorju« (*Iz starog Dubrovnika*). I D. Pavlović govori o nastojanju renesansne komedije da da što »potpuniju sliku izvesnih pojava i tipova savremenog društva« (*Iz književne i kulturne istorije Dubrovnika*), a u sličnom smislu govorimo i o *t.* u realističkom romanu, npr. o Balzakovim *t.* kao karakterističnim predstav-

nicima svog vremena i društva. — Pored ovih osnovnih značenja *t.* ponekad označava i lik koji se pojavljuje s neznatnim modifikacijama u različitim književnim delima (npr. *t.* slugu u renesansnoj komediji), a Jagić govori i o *t.* grabancijaša kao o liku koji je dugo postojao u narodnom predanju i koga je Brezovački upotrebio »da od njega sagrađi... komediju« (*Izabrani kraći spisi*). U svim ovim značenjima pojam *t.* naglašava opšti značaj određenih crta književnog lika, iako ono što je opšte može biti — kao npr. u renesansnoj komediji i realističkom romanu — predstavljeno i u snažno individualizovanim likovima. Ovo ukazuje na karakteristične načine manifestovanja opšteg u pojedinačnom u književnosti, tj. na tenziju između individualizacije i tipizacije kao na jednu od osnovnih karakteristika predstavljanja čoveka i ljudskog lika u književnosti.

Lit.: → **Lik**.

S.K.

**TIPIČNO** (prema gr. τυπικός, v. → **tip**) — U svakidašnjem govoru: karakteristično, prosečno; u statistici: reprezentativno za jednu grupu, vrstu ili klasu; otuda znači i normalno; u estetici: isto što i *posebno* i *specifično*; već za Getea važna kategorija za razumevanje umetnosti; klasici marksizma pomoću nje suštinski određuju umetnički rad kao realističko prikazivanje »tipičnih karaktera u tipičnim situacijama« (Engels), dok u marksističkoj → **teoriji odraza**, pre svega u Đ. Lukača, *t.*, *shvaćeno kao posebno*, izričito postaje »centralna kategorija estetike«, koju Lukač shvata kao pozicionu kategoriju što se kreće čas ka opštem čas ka pojedinačnom i po tom dijalektičkom karakteru se razlikuje od bilo kako shvaćenog *platonizma*. Ako specifično znači ono što se tiče jedne vrste i što je u isti mah bitno za pojedinačan predmet, onda se odatle može razumeti bliskost *t.* sa specifičnim, svojevrstnim.

Lit.: Đ. Lukač, *Prolegomena za marksističku estetiku*, 1960 (prev.). M.D.

**TIPIK** (gr. τυπικός) — Crkveno pravilo ili »ustav«; knjiga u kojoj se nalaze propisi o monaškom životu i uređenju manastira (manastirski, monaški *t.*), s posebnim pravilima koja se odnose na bogoslužjenje u svim crkvama. Liturgijski tekstovi se u crkvi čitaju ili pevaju u skladu sa propisima *t.* Iz Vizantije su u Srbiju tokom srednjeg veka prenete razne redakcije *t.*, kako za pojedine manastire (Hilandarski, Studenički, Karejski *t.* iz kraja 12. i početka 13. v.), tako i za crkvu uopšte

(Nikodimov, Romanov *t.* i drugi, kao varijante vizantijskog Jerusalimskog *t. sv. Save* Osvećenog iz 6. v.).

Lit.: H. G. Beck, *Kirche und theologische Literatur im byzantinischen Reich*, 1959; А. Мирковић, *Православна литуријика 1*, 1965. D.B.

**TIPOLOGIJA** — Sređivanje književnih pojava na osnovu analogija. Ove se uočavaju uglavnom na osnovu sličnih društvenih procesa, pa se na ovaj način objašnjavaju mnoge ličnosti među pojedinim književnostima a da u konkretnom slučaju i nije moglo biti nekog kompletnog dodira, kontakta između pojedinih pojava. U ovom smislu veoma mnogo se može doprineti, na primer, razumevanju književnosti u doba feudalizma (minezang kod Nemaca i trubadurska lirika u Provansi) ili proučavanju literature socijalističkih zemalja u naše doba (istovetnost perspektive, srodnost idejnog sadržaja i podudarnosti u jezičkom izrazu). Komparatistička istraživanja u SSSR, započeta tridesetih godina (V. Žirmunski) i polaze od koncepcije tipoloških analogija kao najbitnijeg područja posmatranja literature u širim okvirima. Pojednostavljeno: da nije bilo razlike u proizvodnim sredstvima u toku razvoja čovečanstva, literatura bi morala biti svuda ista i ne bi bilo književnih uticaja, koji ide od razvijenije do manje razvijene književnosti. Na našem području pokazuju se tipološka istraživanja veoma korisna s obzirom na činjenicu da među našim književnostima i književnostima naših suseda, malih naroda, postoje mnoge tipološke sličnosti, pa uočena u jednoj književnosti ona otvaraju mogućnost da se verifiraju u drugoj. U ovom smislu ceo proces književnog preporoda ostvario se na ovom području na isti način i daju se apstrahirati zajednički modeli. No postoje i psihološke tipologije. Pjesnici zatečeni u istoj psihološkoj situaciji ostvaruju slična književna dela. Poznat je primer Gezeovog Vertera (situacija Manconija, Šatobrijana i dr.). U 18. veku književnost se pokušavala tumačiti na osnovu klimatskih tipologija. Slično podneblje stvara sličnu poeziju (npr. poezija Mediterana). Još je i Ipolit Ten tvrdio da je literatura Nemaca proizvod njihovih vlažnih šuma. A postoji takođe i tipologija određena pojedinim književnim rodovima i oblicima. Čim se u nekoj literaturi prihvati neki književni rod ili oblik, u njegovom okviru se uočavaju pojave koje postoje u drugim literaturama a da nije moralo biti nekog neposrednog preuzimanja ovakve pojave. Z.K.

**TIRADA** (fr. *tirade* — izvadak, odlomak) — Slijed izgovorenih riječi ili rečenica koje razvijaju istu osnovnu misao varirajući je na različite načine. U pejorativnoj upotrebi *t.* označava patetičan i dosadan niz opštih mjesta i praznih fraza. Dramska literatura obiluje primjerima dugačkih odlomaka izgovorenih u obliku → **monologa** ili → **replike**. To su ponekad samo bravurozni retorski pasaži posvećeni nekim opštim idejama (čast, sloboda, patriotizam, nostalgija), koji računaju na efekat kod gledalaca, a ponekad se uključuju u strukturu dramskog teksta i izražavaju unutrašnje sukobe ličnosti i definitivnog obračuna sa sredinom. Najčešće kod istog pisca nalazimo oba oblika *t.* Poréd izvjesne patetičnosti koja prati nastanak i rast emocija, *t.* može da sadrži i druge oblike: oštrinu logičkog rasuđivanja (kod Korneja, npr.), ležernost ironičnog tona (kod E. Rostana) ili žestinu napada na izdajnika ili potkazivača (u → **Chansons de geste**). N.Ko.

**TIRAŽ** (fr. *tirage* — vučenje, štampanje, odštampana stvar) — Broj primeraka koji se odštampaju u jednom izdanju (lista, časopisa, knjige). Popularnost knjige, časopisa ili lista ustanovljava se visinom *t.*, odnosno brojem → **prenumeranata** (u 19. v.). Književni kalendar *Vardar* (Beograd, 1906 - 1941) štampao se u 30.000 primeraka, što spada među danas najveće tiraže jedne knjige-časopisa u nas.

Lit.: B. Hack, *Über Auflagebezeichnung im Buch* (Börsenblatt für den deutschen Buchhandel, 1965, 36). Z.B.

**TMEZA** (gr. τμήσις — presecanje) — Termin antičke retorike za razbijanje složenica na sastavne delove umetanjem jedne ili više reči; oblik → **metaplazme**. Npr. u Vergilija (*Georgica*, 3, 381): »septem subiecta trioni« umesto »subiecta septemtrioni«. H.K.

**TOGATA** (lat. → **fabula togata**) — Vrsta komedije u antičkoj, rimskoj književnosti, sa temama iz svakodnevnog života Rima i provincijskih gradova Italije. Javila se kao reakcija na → **palijatu** (Plaut, Terencije), tematski potpuno zavisnu od gr. uzora, i nazvana je po kostimu u kome su nastupali njeni glumci (lat. *togatus* odeven u togu, odeću običnih rimskih građana). Glavni predstavnici *t.* (Titinius, Afranius, Kvinktius Ata) pripadaju drugoj polovini 2. v. p.n.e. Sačuvani su nam samo naslovi (oko 70) i fragmenti (oko 650 stihova) iz njihovih dela. Među tipovima koje *t.* prikazuje javljaju se rasipnik, parazit,



simulant i dr. U središtu pažnje je porodični život (naslovi: *Sestre, Sestriči ili Rodaci, Tetke, Jetrve, Pastorak*), ljubavne veze i brakovi (*Ugrabljena devojka, Odbijeni prosac, Razvod*). U kompoziciji, versifikaciji, primeni muzičke pratnje, *t.* se, ipak, povelala za palijatom. U stilizaciji izraza Titinije naglašava rustični i arhaično-provincijski kolorit (blizak je Plautu), Afranije se povodi za ugladenom, helenizovanom Terencijevom dikcijom.

Lit.: F. Leo, *Geschichte der römischen Literatur I*, 1913 (otisak 1958); G. E. Duckwoth, *The Nature of Roman Comedy*, 1952, str. 68–70; E. Paratore, *Storia di teatro Latino*, 1957, str. 196–202; M. Будимир – М. Флашар, *Преглед римске књижевности*, 1963. M.F.

### TOK SVESTI → Unutrašnji monolog

**TON** (gr. τόνος – zategnut konopac; zatezanje, napetost; dizanje glasa) -- 1. Visina zvuka, odn. glasa u govoru, obično u okviru iste reči. Ta visina zavisi od zategnutosti glasnih žica, odnosno od učestalosti njihovog treperenja (frekvencije), kao i od njihove dužine: zategnute i kraće glasne žice daju viši *t.*, a opuštenije i duže – niži *t.* Jačina *t.* zavisi od amplitude titraja glasnica, odnosno od snage vazdušnog pritiska na njih, ali i od frekvencije. Izmena osnovne visine *t.* daje → **intonaciju** ili, kad je reč o uzlazno-silaznom variranju, → **melodiju**, obično u okviru rečenice. Međutim, u nekim jezicima (srphrv., švedski, norveški, litvanski, kineski, japanski, vijetnamski) *t.* varira i u okviru reči, te u različitim oblicima muzičkog → **akcenta** ima distinktivnu funkciju. – 2. Ponekad sinonim za *imonaciju*. – 3. Sinonim za boju glasa (otvorenost – zatvorenost). – 4. U pridevskoj izvedenici («tonski») u versifikaciji se upotrebljava u smislu akcenta (tonska, silabičko-tonska versifikacija):

Lit.: → **Prozodija**.

Ž.R.

**TONSKA VERSIFIKACIJA** – Za razliku od → **silabičko-tonske versifikacije**, sa pravilnim («simetričnim», «ravnosložnim») smenjivanjem → **iktusa** i međuiktusnih intervala, sistem → **versifikacije** u kome se samerljivost stihova zasniva na određenom broju akcenata (→ **izotoničan**), dok njihov raspored i broj nenaglašenih slogova između njih manje ili više varira. Zbog toga može znatno da varira i dužina stiha. U nauci o stihu dugo se lutalo u vezi sa potpunijim određivanjem prirode *t. v.* U njoj su nalazili ne samo silabičko-tonsku versifikaciju nego i → **slobodne ritmove**, «slobodne metre», «slobodni stih» i «promen-

ljive taktove». Tako je Kolridžova poema »Kristabel« svrstavana u »akcenatski stih« u »doljnik« i u romantičarski tip »slobodnog stiha«. Tek se u najnovije vreme preciznije razgraničavaju oblici stiha u *t. v.* Pored → **deonog stiha** (должник) opisani su → **taktovik** i → **akcenatski stih** u ruskoj poeziji. Izotonizam je zajednička osobina sva tri oblika: svaki može da bude npr. troakcenatski (troiktusni), četvoroakcenatski itd., dok se sami oblici diferenciraju prema broju međuakcent-skih intervala. U deonom stihu se broj nenaglašenih slogova između naglašenih kreće po pravilu u rasponu 1–2, u taktoviku 1–2–3 (retko 0–1–2), u akcenatskom stihu – od 0 do nekoliko (obično do 4). Pošto se ti intervali smenjuju *proizvoljno*, najteže se sluhom »love« oni koji se javljaju u većem rasponu – u akcenatskom stihu. Zato u njemu jedni istraživači ne nalaze → **metar**. Pri neostvarenim iktusima povećava se broj nenaglašenih slogova. Akcenti izostaju obično u deonom stihu, a u taktoviku retko. Često narušavanje izotonizma u akcenatskom stihu tumači se analogijom sa → **mešovitim** («raznostopnim») silabičko-tonskim stihovima. U *t. v.* nalaze se → **razmeri** prema broju iktusa (npr. troiktusni ili troakcenatski deonik). Varijante se određuju prema broju *ostvarenih* iktusa, kombinaciji međuiktusnih intervala, → **anakruzi** i → **klauzuli**. Kao primer uporednog tonskog stiha na tri jezika može lepo da posluži Hajneov troiktusni deonik iz pesme »Loreley«, prevedene na ruski (A. Blok) i srphrv. (A. Šantić), uz podatke o međuakcenatskim intervalima, akcentovanim slogovima i ukupnom broju slogova:

Die Lüft ist kühl und es dunkelt  
Und ruhig fließt der Rhein.  
Der Gipfel des Berges funkelt  
In Abendsonnenschein...

Međuake. intervali	Akcent. slogovi	Broj slogova
1, 2	2, 4, 7.	8
1, 1	2, 4, 6.	6
2, 1	2, 5, 7.	8
1, 1	2, 4, 6.	6

Прохладой сумерки ветот,  
И Рейна тих простор.  
В вечерних лучах алют  
Громады дальных гор.

1, 2	2, 4, 7.	8
1, 1	2, 4, 6.	6
1, 2	2, 4, 7.	8
1, 1	2, 4, 6.	6

Tū Rájna spökójno tēčē,  
Pröhlādni päda mrāk.  
Po visu brījega vēčē  
Svōj zādnjī prōsipā zrāk.

1, 2	2, 4, 7.	8
2, 1	1, 4, 6.	6
1, 2	2, 4, 7.	8
1, 2	2, 4, 7.	7

Sva tri pesnika ostvaruju troiktusne stihove sa regulisanim brojem slogova (odstupa Šantića u 4. stihu). Od ukupno 10 međuiktusnih intervala kod Hajnea i Bloka, jednosložnih je 6, a dvosložnih 4 (2x2). Kod Šantića između akcenata ima 12 nenaglašenih slogova, od čega 8 u okviru *dvosložnih*, a samo 4 u okviru jednosložnih intervala. To znači da su stihovi prve dvojice bliži dvosložnom metru (ovde jambu), a Šantićevi dvosložno – trosložnoj kombinaciji (jampsko-đaktilskoj). Blok ovde ostvaruje nemački tip deonika (ruski tip je na osnovi anapesta). Pošto se međuakcenatski intervali u deoniku (a tako i u taktoviku) mogu percipirati sluhom, taj se faktor uzima kao dokaz prisutnosti metra. – *T. v.* se veoma rano javlja u germanskom stihu (→ **aliterativni stih**). U tonskom stihu je ispevan i anglosaksonski spev *Beovulf* i staronemačka *Pesma o Hildebrandu*, kao i kasnija »*Pesma o Nibelunzima*«. U srednjem veku, pod uticajem lat. crkvenih himni i romanske versifikacije, rada se silabička, a zatim i silabičko-tonska versifikacija. Odupirući se uticajima, traje i tonski stih, koji će dobiti podstrek iz tradicionalne poezije i → **knitelversa** H. Zaksa u 16. veku. Tako će se sredinom 18. veka javiti Klopštokovi, zatim Geteovi pa Hajneovi → **slobodni ritmovi**, koji će dalje uticati na razvijanje *t. v.* i → **slobodnog stiha**. Stari sistem *t. v.* suprotstavlja se silabičkoj versifikaciji i u Engleskoj, uvedenoj krajem 13. veka takode pod romanskim uticajem, a zatim i silabičko-tonskoj, da bi se u doba romantizma obnovio, i to na izvorima narodne poezije, kao što je to bilo i u Nemačkoj. U 19. veku i silabičko-tonska i *t. v.* žive uporedo. I u ruskoj narodnoj poeziji nalazi se tonski stih, koji je pisana poezija u 18. i 19. v. imitirala ili stilizovala. Uz to će podstrek doći iz nemačke i engleske poezije, pod čijim će se uticajem snažno razviti ruska *t. v.* početkom 20. v. – Rađanje srphrv. *t. v.* nije istraženo, ali se zna da njeni oblici postoje u 19. veku, a u 20. veku se razvijaju uporedo sa slobodnim stihom. Tonski stih se javlja u prevodima sa nemačkog i u originalnim stihovima. Šestoakcenatski deonik je ostvaren u → **heksametru** V. Ilića. Javilo se

tvrdjenje da su i »daktilo-trohejski« stihovi (→ **simetrični deseterac** i → **nesimetrični osmerac**) takode tonski (deoni) stihovi.

Lit.: V. M. Жирмунский, *Введение в метрику. Теория стиха*, 1925; A. Heusler, *Deutsche Versgeschichte*, 1925–1929, 1956<sup>2</sup>; Б. Томашевский, *Теория литературы*, 1928<sup>2</sup>; Г. А. Шенгели, *Техника стиха*, (1940), 1960<sup>2</sup>; W. P. Lehmann, *The development of Germanic verse form*, 1956; Б. В. Томашевский, *Стих и язык*, 1959; W. Kayser, *Geschichte des deutschen Verses*, (1960), 1971<sup>2</sup>; В. Е. Холшевников, *Основы стиховедения. Русское стихосложение*, 1962, 1972<sup>2</sup>; А. Н. Колмогоров, »К изучению ритмики Маяковского«, *Вопросы языкознания*, 1963, 4, 64–71; А. Н. Колмогоров, А. В. Прохоров, »О дольники современной русской поэзии«, *Вопросы языкознания*, 1963, 6, 84–95, 1964, 1, 75–94; В. М. Жирмунский, »Стихосложение Маяковского«, *Русская литература*, 1964, 4, 3–26; на eng. »The Versification of Majakovski«, *Poetics. Poetika. Поэтика*, 1966, 211–242; W. Hofmann, *Altdeutsche Metrik*, 1967; К. v. See, *Germanische Verskunst*, 1967; С. П. Бобров, »Русский тонический стих с ритмом неопределенной четности и варьирующей силлабикой«, *Русская литература*, 1967, 1, 42–64, 1968, 2, 61–87; J. Bailey, »Blok and Heine: an Episode from the History of Russian Dolniks«, *Slavic and East-European Journal*, 1969, 13, 1–22; »The Stress-meter of Goethe's 'Der Erlkönig'«, *Language and Style*, 1969, 339–351; М. Л. Гаспаров, *Современный русский стих*, 1974; М. Tarlinskaja, *English Verse: Theory and History*, 1976; М. Л. Гаспаров, »Русский былинный стих«, (у зб.) *Исследования по теории стиха*, ред. В. М. Жирмунский, 1978; Z. Korpczyńska, M. R. Maupowa, *Tonizm*, 1979, 3–47; → **Versifikacija**; → **Slobodni ritmovi**; → **Silabičko-tonska versifikacija**. Z.R.

## TONSKI NAGLASAK → Akcenat

**ТОПИКА** (гр. τέχνη τοπική – вјештина изналаženja i upotrebe општиh мјеста; τὰ τοπικά – наслов Аристотеловог дјела, метод изналаženja аргумената u доказивању) – 1. Античка реторика: *t.* као наука о општим мјестима (гр. τόπος – мјесто, опште мјесто). Најпознатије античке *t.* написали су Аристотел и Цицеро. – 2. Појам → **топоса** прелази временом са формалнога подручја на садржајно. На новом значењу изградио је историју *t.* Е. R. Curtius, проучавајући континуитет и функционалност топоса као сталног стилског и структуралног елемента u европској књижевној традицији од антике преко средњег в. до u 18. ст.

Lit.: → **Topos**.

Lj.Sek.

**ТОПОС** (гр. τόπος – место) – Општа места, стална стилска средства, типизирани мотиви, слике,

poređenja, klišeji, misaone i izražajne sheme, koje se upotrebljavaju u evropskoj književnosti od → **antike** do → **prosvetiteljstva**. → **Topika**, učenje o mestima, predstavljala je prvobitno deo retorike i logike. Ona je obuhvatala argumente koji se izvode iz opštih principa i univerzalnih ideja i koji mogu da posluže svakom govorniku. Aristotel u *Retorici* izdvaja tri vrste opštih mesta koja pripadaju podjednako svim žanrovima: moguće i nemoguće, malo i veliko, univerzalno i individualno, pored toga on navodi 28 mesta logičkog silogizma. Učenje o mestima Aristotel je izložio i u posebnom delu, *Topika*, koje pripada njegovim logičkim spisima. Za razliku od apstraktne logičke koncepcije gr. filozofa, lat. retoričari su pojmu opšteg mesta dali više praktično značenje: to su sasvim obrađeni i pripremljeni klišeji, koji se mogu naučiti u školi i upotrebljavati u svakom govoru. Upravo u ovom praktičnom značenju topika predstavlja pojavu koja je imala moćan i dugotrajan uticaj ne samo na besedništvo nego i na celokupnu pisanu književnost, pa čak i na druge umetnosti. *T.-i* su iz antike, preko lat. književnosti srednjeg veka, prešli u moderne evropske književnosti i sve do pojave → **romantizma** predstavljali neiscrpnu riznicu ideja i motiva koji su stajali na raspolaganju svakom čoveku od pera. E. R. Curtius je posebno proučavao njihovu ulogu u klasičnim evropskim književnostima, i sistematizovao je grupe najkarakterističnijih i njihove varijante. Npr.: *t. govora saučešća* (i najslavniji ljudi iz prošlosti su morali umreti, i onaj koji je doživeo starost nije izbegao smrt i sl.), *t. afektirane skromnosti* (govornik izjavljuje da je nesproman i nespособan, da drhti pred predmetom kojem pristupa, da se usudio da govori samo zato što je to neko tražio od njega i sl.), sa varijantom samounižavanja, *t. uvoda* (izveštavam o stvarima koje nisu objavljene, posedujem znanja koja me obavezuju da ih prenesem drugima), *t. zaključaka* (pisac opravdava završetak dela time što se umorio pa mu treba odmora ili time što se noć spušta i sl.), *t. sveta okrenutog naopako*, odnosno spajanje nespojivog (*impossibillia*), koji koriste najviše satiričari (Aristofan, Lukijan, Rable itd.). Pojedine stilske epohe odlikovale su se češćom upotrebom pojedinih opštih mesta, npr. za → **barok** je karakterističan *t. o pozorištu života*. Sličan je slučaj i sa pojedinim pesnicima (npr. kod L. Mušickog čest je *t. poređenja života sa putovanjem po nemirnom moru*).

Lat.: E. R. Curtius, *Evropska književnost i latinsko srednjovekovlje*, 1971 (prev.); M. L.

Baeumer, *Die zeitgenössische Funktion der literarischen Topoi*, 1971; F. G. Sieveke, *Topik im Dienste poetischer Erfindung*, 1976; L. Bornscheuer, *Bemerkungen zur Toposforschung*, 1976. J.D.

**TOTALNOST** (lat. *totum*, fr. *totalité* – celina) – U književnoj kritici i teoriji književnosti, *celovitost* poetske tvorevine ili književnog dela; konstituise se iz unutrašnjih odnosa i po tome razlikuje od pojmova »sistem« i »sinteza« kao spoljašnjih totalnosti. *T.* znači unutrašnje oblikovanu umetničku celinu, čiji se organski karakter može razabrati iz filofske tradicije prvog poznatog metafizičkog pojma »celine« u Aristotela (Aristotel: *Metafizika*, prev. B. Gavela, 1023b, 1960). Značaj ovog pojma ne dovodi u pitanje moderno tzv. → **otvoreno delo**, koje svoju bitnu otvorenost zaista ima tek iz postignute *t.* Celovit način mišljenja je ne samo izvorno filofski način već on u našem vremenu sve više prodire i u posebne nauke, npr. u psihologiju, fiziologiju i dr. i to iz potreba samih tih nauka, a ne iz primene i proširenja nekih metafizičkih ideja u ta posebna područja. Međutim, estetika, bilo kao filofsija umetnosti bilo kao autonomna disciplina, ima najbolje izgleda da problem celine, celovitosti, odn. *t.*, kao naučno-filofski pojam »*Ge-stalt-a*« unapredi i reši i to kao moguće jedinstvo → **distance** i → **neposrednosti**.

Lit.: J. C. Piquet, »De l'esthétique à la métaphysique«, *Phaenomenologica*, 1959, 3; J. C. Piquet, »Qu' est-ce que l'esthétique?«, *Studia Philosophica*, vol. XXVII, 1969. M.D.

**TRABEATA** (lat. /→ **fabula** / *trabeata*) – Vrsta antičke, rimske komedije sa temama iz života rimskih vitezova čija se svečana odora zvala *trabea*. Javila se pod kraj Augustove vladavine, kao pokušaj da se obnovi → **togata** (koja je kratko cvetala u doba Sule) i tematski podigne na viši socijalni nivo. Ali, njen tvorac Mecenatov oslobođenik Gaj Meliso (C. Melissus), nije našao sledbenike u rimskoj književnosti. Tekstovi nisu sačuvani. M.F.

**TRADICIJA** (lat. *traditio* – predaja, predanje) – Skup običaja, stavova i verovanja koji povezuju neku ljudsku zajednicu sa prošlašću. *T.*, kako kaže Eliot, »uključuje sve one ustaljene postupke, navike i običaje – od najznačajnijeg verskog obreda do konvencionalnog načina na koji pozdravljamo stranca – koji sačinjavaju krvno srodstvo istih ljudi koji žive na istom mestu'. . . Postajemo svesni ovih stvari, ili svesni njihove važnosti, obično tek onda kad one počnu da se gube, kao što

smo svesni lišća na drvetu tek kad ono počne da opada na jesenjem vetru — kad svaki pojedini list izgubi vitalnost. U tom času možemo tračiti energiju besomučno nastojeći da skupljamo listove dok padaju i da ih lepimo na grane; ali iz zdravog drveta će izbiti novi mladi listovi, a suvo drvo treba poseći» (*After Strange Gods*, 1934, str. 18). U vezi s književnošću »pojam tradicije može da ima svoja uža i šira značenja; može da se odnosi na okvire nacionalne literature, zatim na sumu svetske književnosti, a onda najšire i na savremene veličine koje često uspevaju da rašire sferu svog uticaja u čitave škole malih tradicija, još u vreme svog uspona« (M. Pavlović, *Rokovi poezije*, 1958, str. 6). Među ovim različitim značenjima potrebno je razgraničiti sledeća: 1. Veoma dug kontinuitet nekih elementarnih izražajnih sredstava: u ovom smislu govorimo o *t.* pisane reči. — 2. → **Predanje**: tako Maretik kaže da su »narodne tradicije... vrlo nepouzdan izvor za istoriju« (*Naša narodna epika*, 1966, str. 35). — 3. Određena književna baština: npr. bogata *t.* narodne epike u našoj književnosti. — 4. → **Konvencija**, skup nasledenih književnih normi koje su u toku duže upotrebe odredile izvesna formalna obeležja, → **tematiku**, osnovni ton ili stav u književnim tvorevinama određene vrste. Tako *t.* soneta podrazumeva prevashodno izvesna formalna metrička obeležja, *t.* pastorage određenu tematiku, *t.* elegije pre svega ton i stav prema nekoj tematici. — Kako pojam *t.* podrazumeva stav sadašnjosti prema prošlosti, kako je taj stav u raznim epohama i književnim razdobljima promenljiv i često kontroverznan, ta promenljivost i kontroverznost odrazili su se u različitim vrednosnim prizvucima i kada je reč o *t.* uopšte, i kada je reč o određenoj književnoj *t.* Najšire posmatrano, evropski klasicizam je — verujući u nenadmašnost antičkih uzora — podrazumevao da je usaglašenost sa *t.* osnovna odlika svakog značajnog književnog dela. No kako su elementi individualnog i originalnog dobili naglašeni značaj u romantičkoj poeziji i realističkom romanu, i kako su klasicistički obrazovani kritičari često osuđivali i najznačajnija ostvarenja romantičke i realističke umetnosti primenjajući na njih mehanički merila tradicionalnih književnih formi, pojam *t.* dobijao je u 19. v. često pejorativan prizvuk → **imitacije**, → **epigonstva** i mehaničkog kulta mrtvih književnih oblika. Danas se obično smatra da stepen formalne usaglašenosti nekog književnog dela sa *t.* nije vrednosno nego deskriptivno određenje; tek funkcija i umet-

ničko dejstvo određuju smisao i vrednost pojedinih tradicionalnih obeležja književnog dela. S druge strane, ako prisutnost i smisao *t.* ne određujemo u okviru pojedinog književnog dela, tj. ako celovito posmatramo istoriju književnosti kao područje u kojem se ostvaruje duhovni kontinuitet i identitet određene civilizacije i kulture, onda moramo prihvatiti i Eliotovo određenje *t.* kao osnovnog medijuma književnog smisla i značenja: »Nijedan pesnik, nijedan umetnik nema sam za sebe celovito značenje. Njegov značaj, ocena njegovog dela jeste ocena njegovog odnosa prema mrtvim pesnicima i umetnicima. Jer ne možete ga samog ocenjivati; morate ga, radi kontrasta i poredjenja, postaviti među mrtve. ... Nužnost da se on saobrazi, uključujući, nije jednostrana; ono što se događa kada se stvori neko novo umetničko delo je nešto što se u isti mah dešava i sa svim umetničkim delima koja su mu prethodila. ... Postojeći poredak je potpun sve dok se ne pojavi to novo delo; a da bi se održao red i posle novine koja se nametnula, čitav postojeći poredak mora da se makar i najmanje izmeni; i tako se odnosi, srazmere, vrednosti svakog umetničkog dela ponovo saobražavaju celini; a to predstavlja uklapanje starog i novog« (T. S. Eliot, *Književni pogledi*, 1963, prev., str. 35).

Lit.: G. Murray, *The Classical Tradition in Poetry*, 1927; J. L. Lowes, *Tradition and Revolt*, 1930; T. S. Eliot, *After Strange Gods*, 1934; A. Tate, *Reactionary Essays on Poetry and Ideas*, 1936; C. Brooks, *Modern Poetry and the Tradition*, 1939; A. Tate, *Reason in Madness*, 1941; M. Pavlović, »O književnoj tradiciji«, *Rokovi poezije*, 1958; J. V. Cunningham, *Tradition and Poetic Structure*, 1961; S. Lucy, *T. S. Eliot and the Idea of Tradition*, 1961; T. S. Eliot, »Tradicija i individualni talenat«, *Književni pogledi*, 1963 (prev.); J. Seznec, »O književnoj tradiciji: zapadnjačko gledište«, *Filološki pregled*, 1964 (prev.), 3–4; H. Levin, »Tradicija tradicije«, *Putevi*, 1965 (prev.); B. Donat, »Prošlost u sadašnjosti«, *Delo*, 1966, 5; R. Weimann, *Tradition in der Literaturgeschichte*, 1972; H. Richter, *Schriftsteller und literarisches Erbe*, 1976; H. G. Rötzer, *Traditionality and Modernität in der europäischen Literatur*, 1979. S.K.

**TRADICIONALIZAM** (prema lat. *traditio* — predaja, predanje) — Prihvatanje i zastupanje nekih načela prošlosti, usaglašenost s takvim načelima. U vezi s književnošću *t.* se upotrebljuje u dva osnovna značenja, iako često s različitim vrednosnim prizvucima. — 1. Skup formalnih, idejnih ili tematskih obeležja jednog ili više dela koja pokazuju njegovu ili njihovu srodnost s drugim delima književne prošlosti. — 2. Kritičko načelo, naročito

karakteristično za → **klasicizam**, koje podrazumeva da svako književno delo mora biti u saglasnosti s → **konvencijom** one književne vrste ili oblika kojemu pripada. Ne vrednujući pojedina izražajna sredstva prema njihovoj umetničkoj funkciji, a često i ne uočavajući njihov stvaralački odnos prema nekoj književnoj tradiciji, tradicionalistički pristup je padoo i u takve mešavine komičnog i tragičnog, ili, u novije vreme, negiranje poezije u → **slobodnom stihu**.

Lit.: → **Tradicija**.

S.K.

**TRAGEDIJA** (gr. τραγῳδία) — Jedna od dve osnovne dramske vrste (supr. → **komedija**), u kojoj je kroz trijumf i stradanje → **protagoniste** data paradoksalna slika ljudske sudbine. Za razliku od komedije, koja svojom strukturom i srećnim završetkom insistira na izmenljivosti ljudskog delovanja ograničenog karakternim osošinama i društvenim normama, *t.* se uvek usredsređuje na neizmenljivi sudbinski okvir jedne herojske akcije koja potiče iz krajnjih i generičkih ljudskih potreba. Ono što je zajedničko *t.* iz različitih epoha evropske civilizacije jeste upravo to da je patnja i stradanje čovčka izuzetnih osobina predstavljena kao posledica njegovog slobodnog i herojskog delovanja. Paradoksalno, tragički junak svojim delovanjem prkosi sudbini kojoj podleže, kao što je, sa druge strane, tragička neumitnost izraz slobode i grandioznosti njegovog pothvata. Paradoksalnost tragičke vizije prvi je uočio Aristotel kada je o dejstvu *t.* (→ **katarza**) govorio kao o izazivanju i pročišćavanju »suprotnih afekata sazaljenja i straha«. Zbog takvog osnovnog usmerenja na uzvišeno prikazivanje krajnjih granica i mogućnosti čovekovog delovanja, *t.* je uvek u stihu i pesničkom stilu tražila osnovno izražajno sredstvo, pa se nestanak *t.* u evropskoj književnosti posle 17. v. često, između ostalog, dovodi u vezu sa pojavom prozne drame, a obnova pesničke drame u 20. v. (Eliot, Klodfel) ujedno smatra pokušajem obnove *t.* *T.* je, kao i sam naziv, nastala u staroj Grčkoj u 6. v. pre n.e., a u Rimu je *t.*, više kao književni nego kao pozorišni oblik, naročito negovao Seneka (→ **tragedija, antička**). Preko prevoda humanista (15. i 16. v.) Seneka je izvršio veliki uticaj, naročito u formalnom pogledu, na eng. i elizabetinsku tragediju (→ **elizabetanska drama**). Sa druge strane, fr. tragedija 17. v. (→ **klasicistička tragedija**) pod uticajem Kastelvetrove interpretacije Aristotela (L. Castelvetro, 1570. g.)

usmerila se na veće formalno savršenstvo (insistirajući na jedinstvima mesta, vremena i radnje) od onog kojem je težila gr. i elizabetinska tragedija. U evropskoj književnosti *t.* nestaje sa fr. klasicizmom. U 18. v. javljaju se različiti pokušaji obnove *t.* u okvirima građanskog života (Lesing u Nemačkoj, Mersije u Francuskoj, Lilo u Engleskoj), ali su ta dela bez sudbinske uzvišenosti, u stvari, specifična vrsta → **građanske tragedije**. Iz istih razloga (odsustva sudbinskih okvira i herojske uzvišenosti) ni Ibenovc, Strindbergove ili Čehovljeve drame sa tragičnim završetkom — uprkos svojoj književnoj vrednosti — ne mogu se smatrati *t.* u punom smislu reči.

Lit.: R. Zimmerman, *Über das Tragische und die Tragödie*, 1856; E. Bertana, *La tragedia*, 1905; M. E. Prior, *The Language of Tragedy*, 1947; W. G. Mc Collom, *Tragedy*, 1957; O. Mann, *Poetik der Tragödie*, 1958; F. Niče, *Rodenje tragedije*, 1960 (prev.); F. Hegel, *Estetika* (III), 1961 (prev.); O. Mandel, *A Definition of Tragedy*, 1961; G. Steiner, *The Death of Tragedy*, 1961; W. R. Corrigen, *Tragedy: Vision and Form*, 1965; W. Kerr, *Tragedy and Comedy*, 1968; G. Breton, *Principles of Tragedy*, 1968; D. Krook, *Elements of Tragedy*, 1969; W. Kaufman, *Tragedy and Philosophy*, 1969; V. Sander, *Tragik und Tragödie*, 1971; M. Krüger, *Wandlungen des Tragischen*, 1973; S. Melchinger, *Das Theater des Tragischen*, 1974; *Teorija tragedije* (priř. Z. Stojanović), 1984. N.K.

**TRAGEDIJA, ANTIČKA** (gr. τραγῳδία, lat. *tragedia*). Prema većini tumača složenica od gr. τράγος »jarac« i ᾠδή »pesma« — Nije pouzdano utvrđeno na kakav stari običaj ovaj gr. naziv ukazuje. Tumačenja koja u njemu prepoznaju »pesmu prilikom žrtvovanja jarca«, zatim »pesmu koja se peva da se osvoji jarac kao nagrada« ili »pesmu kostimiranih pevača-jaraca« samo su hipotetični odgovori na nerazjašnjeno pitanje o prirodi najstarijih, kulturnih i folklornih začetaka gr. tragedije. — 1. Kao naziv književne vrste termin *t.* javio se u Atini 6/5. v. p.n.e. Obелеžavao je svaku predstavu koja je prikazivana prilikom nadmetanja dramskih pesnika, o prazniku Velikih Dionisija, a nije bila → **satirska igra**. Nesrećan završetak nije bio obavezna karakteristika *a. t.* Otuda još danas nazivamo *t.* i ona dramska dela gr. tragediografa koja imaju više ili manje srećan završetak, pa i ona čijoj prirodi bolje odgovara kasniji naziv → **tragi-komedija**. Istina, u Aristotelovoj *Poetici* javlja se stav da su tragedije sa nesrećnim završetkom »u najvećoj meri tragičke« (τραγικώταται) jer najbolje ostvaruju zadatak ove književne vrste. Ali, praksa tragediografa 5. v. p.n.e., naročito onih starijih, nije bila određena tim shvatanjem

tragičnosti, te je i Aristotel smatrao »najtragičnijim« pesnikom Euripida, najmlađeg klasika gr. *t.* Zasnovano na Aristotelovoj definiciji tragedije, to shvatanje uzimalo je kao mjerilo tragičnosti stepen potresenosti i prestravljenosti gledalaca. U celini, grčku *a. t.* karakteriše jedna zgusnuta tragika situacije s kojom su se mogli složiti srećni završeci. Činjenica da se ovaj tip završetaka najčešće javljao u delu Eshila, najstarijeg klasika gr. *t.*, možda ukazuje na to da su srećni završeci bili svojstveni prikazivanju i pripovedanju mitova u starim kulturnim priredbama iz kojih je *a. t.*, bar delimično, proizašla. — 2. Antički izvori daju samo nepotpuna i pretežno pozna obaveštenja o poreklu i ranim stupnjevima gr. *t.* Naš glavni svodok, Aristotel, kazuje da se gr. *t.* razvila iz → **ditiramba** (odnosno »od onih koji su začinjali ditiramb«) i iz »satirske pesme«; da je tek kasno usvojila ozbiljni i uzvišeni izraz; i da su stanovnici dorskih oblasti stare Grčke tvrdili kako je tragedija kod njih pre nastala nego u Atici. Moderni ispitivači različito ocenjuju ove podatke. Jedni ih smatraju verodostojnim i vezuju ih za oskudna svedočanstva iz starih gr. pisaca koja kazuju: da se već u 7. v. začinjalac javlja kao solista u ditirambu posvećenom Dionisu (Arhiloh, frg. 77 Dichtl); da u 6. v., u dorskim gradovima Sikionu i Korintu, tirani podstiču razvoj Dionisovog kulta (Herodot, I, 23, V, 67); da se tu za ovaj kult vezuju, pored ditiramba, i »tragički /ili »jarčiji«/ horovi«; i da je u Korintu pesnik Arion prvi umetnički usavršio ditiramb, stvorio tragički (ili »jarčiji«/ način (τραγικός τρόπος) i postavio hor satira (Solon [?], prema Jovanu Đakonu, v. H. Rabe, *Rhein. Museum*, 63, str. 150; Herodot, V, 67; *Suda*, u članku Arion). Problem koji nastaje odatle što antički likovni spomenici 5. v. st.e. predstavljaju satire-igrače kao bića sa naglašenim konjskim (uši, rep, kopita), a ne jarčijim obeležjima, ispitivači ove skupine otklanjaju pretpostavkom da su bradati satiri iz Dionisove pratnje, zbog pohotljivosti, obeležavani metaforski kao »jarci« (τρῶνος), ili da su horeuti u dorskim pokrajinama, prvobitno, bili zaista maskirani kao jarci. Prema ovim ispitivačima, podatak (v. *Suda*) da je pesnik Pratina iz dorskog Flijunta prvi uveo → **satirsku igru** u Atinu (oko 520. g. st.e.) samo je sećanje na obnovu prvobitne »satirske pesme«, realizovanu u trenutku kada se antička *t.*, koja je iz te »satirske pesme« proizašla, već bila odrekla i satira kao horeuta i neozbiljnog duha satirske igre. Druga skupina ispitivača vidi u Aristotelovom izveštaju antičku filo-

lošku konstrukciju, pa odbacuje kao neosnovanu pretpostavku o nastanku ozbiljne tragedije iz neozbiljne »satirske pesme«, a delimično sumnja i u zavisnost *t.* od ditiramba. U ovom poslednjem slučaju, ispitivači se pozivaju na razlike između horova uobičajenih u 5. v. p.n.e. u ditirambu (kružni hor od 50 članova) i u antičkoj *t.* (pravougaoni hor od 12 ili 15 članova), kao i na to da Dionisov mit ima samo neznatnog udela u mitskoj tematici antičke *t.* (međutim, ovo vredi i za tematiku ditirambâ sačuvanih iz 5. v. st.e.). Kritički odnos prema Aristotelovom izveštaju najviše je podstakao ispitivače na razna nagađanja zasnovana na paralelama iz folklora i kulta: začetak gr. *t.* tražen je u eleusinskim misterijama, kultu mrtvih, prolećnim žrtvama čišćenicama, ritualnim igrama minojskog Krita i sl. Ipak, samo spekulativno možemo vezati pojavu nekih osnovnih tema u antičkoj tragediji za takve hipotetične ritualne korene (npr., manje ili više nevinu junak antičke tragedije, koji nosi neku kolektivnu, rodovsku ili porodičnu ljagu, te pada kao njena žrtva ili se čišćenjem oslobađa tog ogrješnja, može se sam shvatiti kao žrtva-čišćenica na koju pleme prenosi svoju kulturu nečistotu). Verovatno je opravdano tvrđenje da gr. *t.* vodi poreklo iz kulturnih, katartičkih igara i da je gr. pozorišna maska proizašla iz magične maske (ova je bila svojstvena naročito kultu Dionisa, pokrovitelja antičkog pozorišta). Ali, i sami antički podaci koji »pronalaženje« ili »uvođenje« maske za glumce pripisuju najstarijem tragediografu, Tespidu, svedoče o tome da je pravi i puni razvoj gr. *t.* bio uslovljen njenim istupanjem iz primitivnije folklorne i ritualne sfere antičkog sela. Ukratko, danas možemo tvrditi da je gr. *t.* proizašla iz horskih priredbi u kojima je horska (lirska) pesma, praćena svirkom, bila udružena i sa igrom; da je ta igra sadržavala i dramski element, jer je »predstavljala« (prvobitno značenje gr. termina μιμησις; docnije »podražavanje«, lat. *imitatio*) neki mit gestovima i ceremonijalnim kretnjama sličnim nekom strogo stilizovanom i konvencionalnom načinu glume; da je ova horska priredba bila ritualno-religijske prirode. Nije sasvim pouzdano utvrđeno da li je *t.* proizašla iz takvih horskih priredbi koje su ritualno obnavljale i »predstavljale« smrt, vaskrs i apoteosu boga Dionisa. No pouzdana je činjenica da je gr. *t.*, od svojih početaka, vezana za (prvobitno seoski i vegetativni) kult boga Dionisa, rasprostranjen u srednjim i nižim slojevima gr. stanovništva. U 6. v. p.n.e. ovaj kult favorizovali su gr. tirani, da bi

suzbili društveni uticaj aristokrata, u čijim su rukama bili kultovi starijih, olimpskih božanstava. Oko god. 535. p.n.e. atinski tiranin Pisistrat uvećao je praznik Velikih ili gradskih Dionisija prikazivanjem *t.* I tokom 5. v. st.e. prikazivanje *t.* bilo je sastavni deo ove prolećne svetkovine Dionisija Eleuterija. — 3. Antičko predanje najčešće spominje Tespida (oko 535. p.n.e.) kao tvorca antičke *t.* i pripisuje mu uvođenje maski i prvog glumca. Ali, ovaj podatak mogao je nastati i kao pokušaj helenističkih filologa da popune (prividnu?) prazninu u izveštaju Aristotelove *Poetike*, gde se uvođenje prvog glumca ne spominje (stoga što Aristotel ovo, verovatno, izjednačava sa pojavom »začinjaoca diti-ramba«?). Nepouzdati su i podaci da je Tespid uveo prolog i govorne odseke (gr. u horsku priredbu iz koje je proizašla *t.* Na nerazumevanju starijih izvora zasniva se, verovatno, i Horacijevu obaveštenje (*Ars*, v. 276) da je Tespid, sa svojom glumačkom družinom, putovao i nastupao na kolima. Sumnjive autentičnosti su i naslovi *t.* koje se pripisuju Tespidu (*Pentej*, *Peljično nadmetanje*, *Mladići*, *Sveštenici*). Na prelazu iz 6. u 5. v. p.n.e. *t.* su u Atini pisali Heril, Pratina (→ **satirska igra**) i Frinih (oko 540–470. p.n.e.), koji je pored *t.* sa mitološkim temama (*Akteon*, *Antej*, *Dunade*, *Tantal* i dr.) sastavio i dve *t.* iz savremene istorije (*Zauzeće Mileta*, prikazano uskoro posle 494. p.n.e., i *Feničanke*, oko 476. p.n.e.). Prema predanju Frinih je uveo u *t.* maske za ženske likove, kao stih (trohejski) tetrametar, a doprineo je razvoju *t.* uzimajući iz mitskog predanja obično teme teških patnji i stradanja (πένθη). Razvijeni umetnički oblik gr. *a. t.* tvorevina je atinske kulture 5. v. p.n.e. U to »klasično doba« Atine pada i delatnost klasika gr. tragediografije: Eshila (oko 525–456. p.n.e.), Sofokla (496–406. p.n.e.) i Euripida (oko 480–406. p.n.e.). Pored njih delovao je niz drugih tragediografa (Sofoklovi savremenici bili su Ion sa Hija, Agaton, Kritija, Euforion). Od plodnog stvaralaštva ovih pisaca sačuvan nam je samo neznatan broj fragmenata. I iz obimnog stvaralaštva klasične tragediografske trojke sačuvan nam je samo srazmerno mali broj dela: 7 Eshilovih *t.* — *Persijanci*, *Sedmorica protiv Tebe*, *Hiketide* (»Pribeglice«), trilogija *Orestija* koju sačinjavaju *Agamemnon*, *Hoefore* (»Pokajnice« ili »Žrtva na grobu«) i *Eumenide*, i *Okovani Prometej*; zatim 7 Sofoklovih *t.* — *Ajant*, *Trahinjanke*, *Antigona*, | *Kralj* | *Edip*, *Elekira*, *Filoktet*, *Edip na Kolomu*; najzad, 17 Euripidovih *t.* /kojima je, kao 18, pridružen

*Res*, u čiju autentičnost moderni ispitivači mahom sumnjaju! — *Alkesta*, *Medeja*, *Heraklidi*, *Andromaha*, *Hekaba* i *Hiketide*, *Hipolit*, *Elekira* i *Herakle*, *Trojanke*, *Ifigenija na Tauridi*, *Helena*, *Ion*, *Feničanke*, *Orest*, *Ifigenija u Aulidi* i *Bakchantinke*. Sačuvana su uglavnom najbolja ostvarenja trojice klasičnih atinskih tragediografa, dela koja su već antički filolozi bili uvrstili u (komentarisana) antologijska izdanja, te su tekstovi tih *t.* prepisivani i komentarisani još i u vizantijsko doba. Tako od Eshilovih, Sofoklovih i Euripidovih *t.* imamo samo dela iz zrelih godina ovih pisaca, a iz prvih 50 g. razvoja atinske *t.* nije nam sačuvano nijedno delo. Pretežno antologijska priroda rukopisnog predanja ne pruža nam potpuniji uvid u stupnjevitost razvoja tragediografske umetnosti stare Atine. Dobro poznajemo strukturu razvijene gr. *t.* (prvi primer: Eshilova *Sedmorica* iz 467. g.). Ta struktura određena je strogo propisanom smenom pevanih, horskih odseka i pretežno govornih (jampskih i trohejskih) odseka glumaca. *T.* počinje (monološkim ili dijaloškim) → **prologom** glumca ili glumaca. Onda sa strane ulazi u → **orhestru** hor, pevajući (mahom u anapestima) → **parodos**. Ova pesma često nastavlja ekspoziciju prologa (i može imati oblik → **komosa**, »komatički parodos«). Slede »činovi« (→ **episodion**) isprekidani lirskim pesmama hora koji stoji u orhestri (→ **stasimon**). Na kraju hor napušta orhestru pevajući → **eksdos** (termin donji obeležava ceo završni deo *t.*, iza poslednjeg stasimona, uključujući i → **katastrofu**). Glumcima su, pored govornih odeljaka, ponekad dodeljivani i pevani odseci (naročito kod Euripida). Takve odeljke obeležava zajednički naziv *amoiβαιον* ako se u njima pesma glumca smenjuje sa odgovorima glumaca ili hora (u ovom drugom slučaju to je često žalopjoka, → **komos**). Sem toga, u *t.* se javlja i glumačka → **monodija**. — 4. Gr. *t.* umetnička je tvorevina Atine. Razvila se u doba obaranja atinske tiranide i nastanka atinske demokracije, a odražava duh koji je vladao u Atini od vremena velikih gr. pobeda nad Persijancima (490. p.n.e. Maraton, 480–479. Salamina i Plateja) do sloma atinske moći u sukobima sa Spartom (peleponeski ratovi, konačni poraz Atinjana 404. g.). Nagli i kratkotrajni procvat *t.* uslovljen je jednim nestabilnim trenutkom ravnoteže između iracionalnih i racionalnih sila u atinskoj kulturi: između kultnog i aristokratskog predanja starijeg, »herojskog« i aristokratskog, doba Grčke, i političke stvarnosti demokratske Atine. Strukturalne osobine gr. *t.* bitno su

određene umetničkim konzervativizmom, koji ima i religijsku osnovu. Jer, u 6. i 5. v. p.n.e. gr. umetnost i gr. religija još su, većim svojim delom, išle zajedno. Otuda je razvijena antička *t. 5. v.* sačuvala sva tri osnovna elementa prvobitne horske priredbe iz koje je proizašla: horski, dramski i religiozni elemenat. Hor je stalno bio bitna crta klasične gr. *t.*, a u njoj je uvek prisutna religijska problematika, ritualna atmosfera i uzvišena stilizacija iskaza. Spomenuti konzervativizam formalno se ogleda i u potpunoj prevlasti tradicionalne mitske tematike u antičkoj *t.*, u kojoj su neposredne aluzije na savremene političke događaje dosta retke, a dela sa istorijskom temom izuzetna pojava (sačuvani samo Eshilovi *Persijanci*). Tako je klasična gr. *t. 5. v. p.n.e.*, doduše, proizvod atinske demokratije, ali, temama i shvatanjima preuzetim iz starih mitova o bogovima i *herojima*, često je, *sadržinski i suštinski*, bliža aristokratskim nego demokratskim idealima. Ovo dolazi i otuda što su vodeće ličnosti atinske demokratije poticale iz aristokratskih porodica (Miltijad, Temistokle, Perikle). Aristokrati su bili, većinom, i vodeći grčki pesnici i pisci toga vremena (Pindar, Eshil, Herodot, Tukidid) ili su prihvatili aristokratske ideale (Sofokle). Odabiranje, prikazivanje i nagradivanje drama bilo je u rukama bogatih građana. Stoga svetkovinsko pozorište atinske demokratije i nije moglo biti »narodno pozorište«, i pored demokratskog načina prikazivanja dela (narod nije plaćao ulaznicu, čak mu je davana i naknada za vreme provedeno u pozorištu). Ne samo formalno-tehničke, nego i estetske osobenosti gr. *t.* imaju korene u nasleđu i uslovima prikazivanja. Obim jedne tragedije bio je ograničen (oko 1100–1700 stihova) samom obavezom da se, u nadmetanju tragediografa, istog dana, prikažu tri tragedije i jedna satirska igra, dela istoga pisca. Pevanje obaveznih horskih odeljaka iziskivalo je, takođe, dosta vremena. Otuda su antički tragediografi morali pribegavati ekonomičnom izrazu i jednostavnoj i jedinstvenoj dramskoj radnji, što sve, danas, osećamo kao važna estetska obeležja ove antičke književne vrste. Dve osobenosti, koje antička *t.*, verovatno, duguje svojim radnim stupnjevima, doprinele su razvoju spomenutih osobina izraza. Te osobenosti su izveštaj glasnika (kao ostatak prvobitno narativnog izlaganja događaja), koji smanjuje broj scena prikazanih na pozornici, i → **stihomitija**, koja, igrom sažetih, antitetičnih pitanja i odgovora, često uslovljava brz i dramatičan scenski razvoj. Na drugoj strani,

artističko-religiozni konzervativizam i tehnička sputanost uslovima prikazivanja nisu omogućili razvoj *t.* niti su podvlastili misao antičkih tragediografa 5. v. p.n.e. U *t.* dramski elemenat postepeno prevladuje, a mit se sekularizuje. Prevladavanje dramskog elementa odražavalo se u uvođenju drugog (Eshil) i trećeg glumca (Sofokle), u porastu broja i obima dijaloških odeljaka (na štetu horskih) i u sve manjem neposrednom uticaju hora na dramsku radnju (kod Euripida hor gotovo da samo komentariše radnju). Sekularizaciju mita pesnici sprovode otkrivajući aktualnu dimenziju i problematiku u tradicionalnoj mitsko-religioznoj temi, prvo, sponatano i gotovo naivno (Eshil), docnije, smišljeno i rafinovano (Euripid). Religiozno-filosofska pitanja o pravednosti božanstava (pitanje teodiceje) i prevrtljivosti ljudske sudbine, koja je *pokretala već sama mitska grada t.*, oštro i aktualno su se postavljala Atinjanim u ratnim godinama. Prerastala su, stoga, i u pitanja o pravednosti, smislu ili bespredmetnosti ratovanja. Dalje, u antičkoj tragediji legendarni kraljevi (npr. Tezej) vladaju oslobođeni na neku vrstu (demokratske) narodne skupštine, ili, opet, imaju negativne, despotske crte tirana, kojih se Atina upravo bila oslobodila. Na nasleđenoj mitskoj građi tragediograf pokreću i pitanje o lošem uticaju moći na individualnog upravljača, prikazuju dejstvo demagoga i ulogu oligarhije; odmeravaju vrednost političkog života vladodržaca prema drugim oblicima ljudske egzistencije; raspravljaju o nasleđenim osobinama i nasleđenim pravima (aristokratska teza) i o mogućnosti da običan čovek (čak i rob) stekne vaspitanjem i učenjem pozitivne moralne i duhovne kvalitete (demokratsko načelo; učenje sofist). Sve ovo ostavlja traga ne samo u misaonoj sadržini, već i u samom načinu povezivanja tematike u trilogije i prikazivanja ličnosti tragičnih junaka. — 5. Svetkovine o kojima su prikazivane *t.* bile su političko-religiozne, vezane za zajednicu gr. grada-države (polis). U zamahu tvoračkog razdoblja, koje za atinsku demokratiju predstavlja 5. v. p.n.e., *t.* se postepeno oslobađala svoje duboke uslovnosti kulturno-religijskim i mitskim nasleđem iz starijeg, »herojskog« i aristokratskog razdoblja. Ali, slika o čoveku, koju atinska *t.* daje kroz svoju mitsku tematiku, stalno je bila određena prikazivanjem čovekovog odnosa prema božanskim silama i nadljudskim zakonitostima. Poimanje ljudske sudbine iskazano u *t.* nadovezuje se svojim pesimističkim determinizmom na shvatanja



sadržana u gr. mitologiji. Samo, priroda starog gr. mita (antropomorfizam božanstava) i antičke gr. umetnosti (antropocentrizam, → **antika**), u kojoj nikakva strogo organizovana sveštenička kasta nije sprečavala postupnu reinterpretaciju mitske priče, dozvoljavala je i u tematici *t.* pomeranje samog težišta značenja. Pažnja je postepeno prenošena iz sfere prvobitnog, opšteg, iracionalno-normativnog zavođenja arhetipske situacije mita na ravan ljudskog, pojedinačno-individualnog i racionalnog poimanja mitskih likova i njihove sudbine. U Eshilovim tragedijama čovek stalno živi u sceni božanskih pretnji, ugrožen je i u stalnom iščekivanju nevolje. Kroz svoje stradanje on saznaje da svetom vladaju zakonitosti koje nameću više sile, i otkriva delovanje božanske pravde. Ali, stalno prisustvo viših sila ne oduzima značenje ljudskim postupcima. U sceni tih sila čovekova akcija, borba, čak i pojedini gest, postaju izuzetno reljefni i odgovorni. Samo, u Eshilovim *t.* svetlo nije usredsređeno na pojedinca, već više pada na tragičnu sudbinu rođa i porodice. Otuda Eshilova sklonost za organske → **trilogije**, u kojima se potvrđuje važenje nadljudskog, sudbinskog plana prikazom nekoliko generacija, a tragični zapleti ne vode nužno katastrofi, već često razrešenju, u izmirenju i uspostavljanju narušenog višeg poretka (trilogije *Prometija*, *Orestija*). Ni u *t.* nešto mladeg Sofokla nisu zaboravljeni religijski zakoni izraženi u mitovima o generacijskom prenošenju ukletosti, koja je nadljudskog, božanskog porekla. Ona predstavlja osnovnu temu, pa, u izvesnom smislu, i pouku Sofoklovih *t.* Sofoklovi likovi, doduše, ne sagledavaju dublje razloge svojih stradanja, ali ih prihvataju kao božansko predodređenje. Atmosfera kulturne drame je sačuvana. Sofoklovi mitski junaci, i svaki njihov gest, imaju u osnovi opšte značenje. Ipak, Sofokle više gleda na sudbinu junaka-pojedinca, čije se strasti i težnje plastično ocrtavaju u okviru nadljudskog plana. Otuda se u Sofoklovom delu razlana jedinstvo Eshilove organske trilogije, potpunije se izdvajaju drame posvećene jednom liku (npr. *Antigona*), jačaju moralističko razmišljanje, psihološki interes i potreba da se raspravlja. Razvoj u pravcu etičke analize mita i psihološkog tumačenja postupaka mitskih heroja, koji je nagovešten kod Sofokla, daje osnovno obeležje Euripidovoj *t.* U drugoj polovini 5. v. p.n.e. pojedinac je, u krilu atinske demokratije, postajao sve samosvesniji, sve manje je bio spreman da se utopi u životu društvene

skupine i prihvati nasledene norme i verovanja. Širio se novi, antiaristokratski i racionalno-skeptični individualizam; došlo je i do relativisanja samog pojma istine (u učenjima sofistata). Novi pogledi narušavaju klasični spoj mita i religijsko-filosofske misli, koji je karakterisao Eshilovo i Sofoklovo delo. Antropocentrizam, koji je u *t.* ovih pisaca sačuvao opštu, normativnu prirodu mitskih likova, u Euripidovim dramama pretapa se u antropocentrizam novog, individualističkog tipa. Kod Euripida mit je često samo okvir u kome se razmatraju pitanja iz svakidašnjice srednjeg, građanskog sloja. Pesnik traži, u stvarnom životu i čovekovoj prirodi, psihološko objašnjenje za postupke heroja iz starih mitova. Ali, mitovima je, prvobitno i suštinski, strano svako psihologisanje, jer nisu nastali kao slika, već kao tumačenje stvarnosti i života. Otuda dolazi da se Euripid, stvarno, poigrava mitom. Uzima ga čak satirično i romantično (*Ion*, *Ifigenija na Tauridi*, *Helena*), pa *t.* približava »građanskoj dramici« i → **tragikomediji** (nagoveštavajući novu antičku komediju). Božanstva i nadljudske sile prisutni su i u Euripidovoj *t.* Ali, Euripidov čovek ne sagledava njihovo delovanje kao osmišljavanje događaja i osnovu svetskog poretka, već, pre svega, kao nerazumljivu i hirovitu igru sreće, tj. povoljnog i nepovoljnog slučaja (τύχη; predstava koja, zatim, ima važno mesto u mišljenju i umetnosti → **helenizma**, naročito u novoj antičkoj komediji i romanu helenističko-rimskog doba). Na slepoj igri slučaja (podignutoj do načela u relativizmu sofistčkih učenja), odnosno na nemotivisanoj intervenciji viših sila (→ **deus ex machina**), zasnovani su i srećni završeci (→ **hepiend**) Euripidovih *t.*, suštinski različiti od srećnih ishoda Eshilovih trilogija, koji znače vaspostavljanje jednog narušenog višeg poretka. U procesu iznošenja religijskog elementa mita na svetlo racionalnog rasporeda i obrazloženja (ovo je u atinskoj *t.* prisutno od samih početaka, kao nastojanje da se fabula dosledno motiviše) preovladalo je, tako, u Euripidovom delu, racionalističko i demokratski stanovište. Psihološki naturalizam koji osvaja Euripidove drame obeležava razaranje mita iz samog njegovog središta. Ravnoteža između iracionalnih i racionalnih elemenata ovde je narušena, tradicija i normativna vrednost mita dovedene su u pitanje u ime životne stvarnosti i individualne čovekove sudbine. Došao je kraj klasičnoj antičkoj *t.* — 6. Gr. tragediografija dala je brojna dela još i u 4. i 3. v. p.n.e. Tekstovi potpunih *t.* koje nesumnjivo potiču iz toga razdoblja pripre-

manja i punog razvoja helenističke kulture nisu nam sačuvani. (Neki ispitivači pretpostavljaju da Euripidu pripisani *Res* potiče iz 4. v.) Na osnovu naslova, sasvim oskudnih fragmenata i posrednih svedočanstava zaključujemo da su jezik i izraz tragedije, u to doba, bili pod uticajem → **retorike**, da su *t.* bile tehnički spretno građene, da je na njih uticao tadašnji, novi razvoj gr. muzike (koji je presudno uticao već na razvoj mlađeg *diti-ramba*). Podelu na 5 činova doneo je *t.* verovatno tek **helenizam**. Hor, koji se izgubio u antičkoj komediji, u *t.* se, verovatno, očuvao, ali je, svakako, znatno umanjena njegova uloga i nastupao je u među činovima. Znak opadanja pravog književnog elementa u *t.* je povećani značaj koji je pridavan glumi i režiji. S druge strane, tekstovi *t.* sada dospevaju i u ruke čitalačke publike. Tragediografi 4. i 3. v. negovali su euripidovsku veštinu psihološkog prikazivanja likova, povremeno su uzimali i istorijske teme, a zanimali su se za mitove koji nisu obrađivani u *t.* 5. v. st.e. (npr. mit o Adonidu). Ali, mit je, sada, samo pesnička tema, a ne živo nasleđe naroda, kojim se pesnici 5. v. služe da, ozbiljno i aktualno, postavljaju pitanja o ljudskoj sudbini, pred zajednicom kojoj pripadaju. Sa padom atinske demokratije i nestajanjem starog tipa gr. grada-države prekinuta je neposredna veza između pesnika i njegove publike. *T.* više nije antička, nije sastavljena za jednokratno prikazivanje pred atinskim građanstvom. Pozorišta niču po svim gr. oblastima, a helenističko doba ih prenosi i helenizovane gradove oko antičkog Sredozemlja, i dalje, na istok, do u Indiju. Sačuvani su obimniji odlomci, 269 trimetra, iz jedne istorijske drame na starozavetnu temu: *Izlazak Jevreja iz Egipta*. Ovo delo helenizovanog Jevrejina Ezekielia nastalo je u 2. v. p.n.e., možda u Aleksandriji ili Samariji. Od sredine 4. v. p.n.e. ušlo je u običaj ponovno prikazivanje dela atinskih tragediografa iz 5. v. p.n.e. (prvi put dokumentovano za 386. g. p.n.e.). Širi se uverenje da je, u uzornim ostvarenjima tih pisaca, razvoj *t.* dostigao svoj vrhunac. Retrospekcija uslovljava i dalji razvoj teorijske misli. Nasuprot Platonu, koji je, u *Državi*, odbacio epsko i tragično pesništvo sa vaspitno-moralističkih razloga, Aristotel, u *Poetici*, nastoji da otkrije prirodu i osobnosti *t.* i pokaže njenu vrednost zasnovanu na uživanju koje pruža. Služi se jednim istorijsko-biološkim metodom, oslanjajući se na starija, sofisticirana i demokratska shvatanja, u kojima značajnu ulogu imaju i medicinska učenja o afektima.

Prema Aristotelu, prikazivanje radnji u kojima lica *t.* stradaju nezasluzeno (*ἀνόζιτος*), mada sopstvenom greškom (→ **hamartija**; gr. termin nema značenje subjektivnog ograđenja i lične krivice; → **tragička krivica**), izaziva jad (potresenost, ganutos — *ἔλεος*) i jazu (stravu, užas — *φόβος*) kod gledalaca koji se sa tim licima poistovećuju. Na taj način pokrenuti afekti manifestuju se ne samo u psihi, već i fizički (stoga uobičajeni prevod »sazaljenje i strah« nije sasvim adekvatan). Dok gleda *t.*, čovek doživljava i neku vrstu praznjenja, čišćenja (→ **katarza**) od tih elementarnih afekata, u konkretnom, medicinsko-psihološkom smislu. Psihofizičko rasterećenje, koje tako nastaje, izaziva kod gledaoca osećanje olakšanja i pruža mu uživanje (*ἡδονή*), a postizanje toga uživanja jeste, prema Aristotelu, osnovni cilj *t.* i načelo dejstvovanja tragediografske umetnosti. — 7. U antičkoj rimskoj književnosti termin *t.* (lat. *tragoedia*), preuzet od Grka, obeležavao je, pre svega, lat. prerade gr. originala. Jer, kao književna vrsta, *t.* je uvedena u Rim preko takvih prerada. Da obeleže *t.* sa temom iz rimske, legendarne i istorijske prošlosti, Rimljani su najčešće uzimali naziv → **praeteksta** (lat. /fabula/ praetexta). Prema antičkim izvorima prvu *t.* »prevеду« sa gr. prikazao je u Rimu Livije Andronik, pesnik iz južnoitalskih, gr. oblasti, i to 240. g. p.n.e., o svečanosti zvanj *ludi Romani*. Uvođenje *t.* u ovakve svečanosti, koje su bile deo javnoga kulta, bilo je moguće samo na osnovu odluke rimskog senata. 241. g. p.n.e. Rim je uspešno okončao (1. punski) rat sa Kartaginom, tokom kojeg je uspeo da politički pridobije južnoitalske Grke. Stoga uvođenje *t.* u Rim očigledno predstavlja političku odluku. Izraz je programskog vezivanja za helenističku kulturu. U svetlu ove činjenice gube uverljivost (već inače sumnjivi) pokušaji rimskih filologa da se rimska tragedija istorijski izvede iz nekih predknjiževnih, dramskih i poludramskih igara italčkog porekla (→ **fescenini**, → **satura**, *dramska*). Od 240. g. prikazivanje *t.* u Rimu ostalo je vezano za javne svečanosti (slično kao u Grčkoj) i bilo je povereno državnim činovnicima (edili). Nemamo, istina, pouzdanih vesti da je u Rimu bilo uobičajeno i nadmetanje tragičnih pesnika (kao u Grčkoj) i ne znamo broj dela prikazanih u jednoj svečanosti. Znamo da su u 1. v. p.n.e., posle *t.* prikazivane → **atelana** i → **mim** (slično kao u Grčkoj → **satirska igra**). Glavni razvoj rimske *t.* pada u doba rimske republike. U to vreme najpoznatiji tragediografi bili su Nevije (umro 201. p.n.e.), Enije (239—169.

p.n.e.), Pakuvije (220–130. p.n.e.), Akcije (rođen 170. p.n.e.). Posle Akcija, vesti koje su nam sačuvane o rimskoj *t.* samo su oskudne. Od I. v. p.n.e. pisanjem *t.* bave se, u Rimu, i otmeni diletanti. Posle velike popularnosti koju je prikazivanje dramskih dela uživalo u doba Cicerona, nove *t.* sve manje se izvode u celini na pozornici. Namenjene su čitanju i javnom recitovanju. Poslednji sačuvani podatak o prikazivanju jedne nove rimske *t.* jeste vest o izvođenju Varijevog *Tijesta* (*Thyestes*), g. 29. p.n.e., prilikom Oktavijanovog trijumfa. U Augustovo doba na glasu je bila i Ovidijeva *Medeja*. Ali, kao književna vrsta, *t.* nije imala znatnijeg udela u stvaralaštvu ovog »zlatnog doba« rimske književnosti. Od obimnog tragediografskog stvaralaštva rimskih pisaca sačuvano nam je oko 140 naslova *t.* prema gr. uzoru, 15 naslova preteksti i nešto fragmenata. U celini imamo samo tekstove 9 *t.* Seneke Filosofa (umro 65. n.e., *Pobesneli Herkul*, *Trojanke*, *Feničanke*, *Medeja*, *Fedra*, *Edip*, *Agamemnon*, *Tijest*, *Herkul [na Eti]*), i jednu pretekstu (*Oktavija*), koja je takođe pripisana Seneki, ali je njegovo autorstvo u ovom slučaju sasvim sporno. Rimski *t.* bila je, nesumnjivo, pod uticajem helenističkog pozorišta. Otuda, svakako, i rimska sklonost za Euripida (u staroj rimskoj *t.* podražavan je u nekih 25 komada, najviše u Enijevom tragediografskom delu). Helenistička dramska tehnika, euripidovska patetika, moralizam i racionalizam čini se da su ostavili dubok trag i u rimskom pozorištu. Ali, u njemu je, sudći po stilizaciji sačuvanih fragmenata i tekstova, ujednačeno vladala pompezna uzvišenost izraza koja nije znala za euripidovsko nijansiranje i mestimično približavanje svakidašnjem jeziku. (Rimski pisci služili su se izobiljem »figura« – aliteracija, homojoarkton, gomi-lanje sinonima, udvajanje reči i sl., zvučnih i svečanih izvedenica i složenica, neologizama i traženih metafora. Na drugoj strani, sklonost nominalnim konstrukcijama i obilje apstrakta sačuvali su jeziku rimske *t.* lapidarnost i unosili u njega jednu tvrdu i strogu notu.) Tematski, rimski tragediografi kao da su pokazivali naročito zanimanje za priče iz trojanskog ciklusa mitova. Ovo je, svakako, bilo uslovljeno verovanjem da su Rimljani potekli od Trojanaca. U tehničkom pogledu rimska *t.* obeležena je, najviše, čestim pretvaranjem govornih odseka gr. originala u pevane odseke (→ *kantika*), ali je uloga hora i u njoj, kao i u helenističkoj *t.* bila znatno redukovana. Sačuvane Senekine *t.* karakteriše sklonost ka jezivim i čudovišnim prizorima. Ne

znamo da li je ovo bilo svojstveno i starijoj rimskoj *t.* (Njen začetnik, Livije Andronik, imao je prilike da prikaže ludilo, ubijanje dece, ljudožderstvo u svojim *t.* *Ino* i *Terej*.) Kao produktivna književna vrsta rimska *t.* nadživela je, neko vreme, helenističku *t.*, čiji je nastavak. Vesti o pojedinim rimskim tragediografima iz vremena posle Seneke Filosofa svedoče, međutim, samo još o prelasku rimske *t.* u domen recitacije (recitovani su pojedini efektni odeljci) i knjiške produkcije. Ovo je otvorilo put ka degradaciji *t.* i dubokim preobražajima ove književne vrste. Krajem 5. v. n.e., Drakontijev *Orest* (*Orestis tragoedis*) je, stvarno, samo neka vrsta mitološkog → *epilija*. Ovo nagoveštava sasvim elastičnu i široku srednjovekovnu upotrebu termina *t.* (i komedija). Ipak, smemo reći da se *t.*, u izmenjenom vidu, bar delimično održala i na pozornicama poznijeg rimskog carstva: kao tragična solo pesma i kao neka vrsta opere. Jer, → *mim* i → *pantomim* potisnuli su, kako se pretpostavlja, književnu *t.* sa pozornice. Ali rimska *t.* bila je naglašena melodramatska, pa su neki njeni elementi, verovatno, prešli i u plesove pantomima na mitske teme.

Lit.: O. Ribbeck, *Die römische Tragödie im Zeitalter der Republik*, 1875; U. v. Wilamowitz, *Einleitung in die griechische Tragödie*, 1889 (otisak 1959); F. Leo, *Geschichte der römischen Literatur I*, 1913 (otisak 1958); W. Schadewaldt, *Monolog und Selbstgespräch*, 1926; St. Witkowski, *Tragedja Grecka*, 1930; E. Howald, *Die griechische Tragödie*, 1930; A. Bellesort, *Athènes et son théâtre*, 1934; J. Mewaldt, *Die tragische Weltanschauung der hellenischen Hochkultur*, 1934; G. Meautis, *Eschyle et la Trilogie*, 1936; K. Ziegler, »Tragoedia«, *RE* 1937, 6A; A. Lesky, *Die griechische Tragödie*, 1938; A. W. Pickard-Cambridge, *The Theatre of Dionysos*, 1946; isti, *The Dramatic Festivals of Athens*, (pregledano izd. D. M. Lewis – J. P. A. Gould) 1946; G. Thomson, *Aeschylus and Athens*, 1946<sup>2</sup>; *История греческой литературы*, 1946; T. Hermann, »La tragédie nationale chez les Romains«, *Classica et Mediaevalia*, 1948, 9; D. W. Lucas, *The Greek tragedy Poets*, 1950; M. H. Бурин, *История хеленские книжественности*, 1951; W. Jens, *Die Sticho-mythie in der frühen griechischen Tragödie*, 1955; A. Савин-Ребан, *Античка естетика и наука о книжественности*, 1955; T. B. L. Webster, *Greek Theatre Production*, 1956; H. D. F. Kitto, *Form and Meaning in Drama*, 1956; A. Lesky, *Die tragische Dichtung der Hellenen*, 1956; E. Paratore, *Storico del teatro latino*, 1957; G. F. Else, »The Origin of Tragedy«, *Hermes*, 1957, 85; T. B. L. Webster, »Some Thoughts on the Pre-History of Greek Drama«, *Institute of Classical Studies University London Bulletin*, 1958, 5; isti, »Die mykenische Vorgeschichte des griechischen Dramas«, *Antike und Abendland*, 1959, 8; J. de Romilly, *L'évolution pathétique d'Eschyle à Euripide*, 1961; H. D. F.

Kitto, *Greek Tragedy*, 1961<sup>1</sup>; H. Patzer, *Die Anfänge der griechischen Tragödie*, 1962; A. W. Pickard-Cambridge, *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, (pregledano izd. T. B. L. Webster) 1962; J. Jones, *On Aristotle and Greek Tragedy*, 1962; M. Будимир — М. Флашар, *Прелез римске књижевности*, 1963; R. Latimore, *Story Patterns in Greek Tragedy*, 1964; (zbornik) *Roman-drama*, zb. ed. D. R. Dudley — T. A. Dorey, 1965; *Classical Drama and its Influence*, zb. ed. M. J. Anderson, 1965; A. Савић-Ребац, *Хеленски аидици*, 1966; В. Ђурић, »Катарса«, *Говор поезије* 1, 1966; A. J. Podlecki, *The Political Background of Aeschylean Tragedy*, 1966; M. Ђурић, *Хуманизам као политички идеал*, 1968; J. M. Bremer, *Hamartia*, 1969; M. Будимир, »Порекло европске сцене«, *Са балканских источника*, 1969: → **satirska igra**.

M.F.

**TRAGEDIOGRAF** (gr. τραγῳδία i γράφω — pišem) — Pisac → **tragedija**, za razliku od → **komediografa**, pisca komedija. Prvi *t.* pojavili su se u staroj Grčkoj u 6. v. p.n.e. Bilo ih je i kasnije u Grčkoj, zatim u Rimu, te u mnogim zemljama u → **renesansi**, → **baroku**, → **klasicizmu** i → **romantizmu**. Od druge polovine 19. v. izraziti pisci tragedija postepeno nestaju, ali se tragični tonovi javljaju i u mnogim → **dramama** koje formalno nisu tragedije.

Lit.: → **Tragedija**, **Tragedija antička**. S.B.

**TRAGIČAR** (gr. τραγικός — tragički) — 1. Pisac tragedija, → **tragediograf**. — 2. Glumac koji se posvetio tumačenju ličnosti iz → **tragedija** (Prometeja, Oresta, Hipolita, Hamleta, Lira, Otela, Makbeta i sl.). Glumice (tragetkinje) igraju uloge kao što su Jokasta, Klitemnestra, Fedra, ledi Makbet i sl. Nekada je to bio, po pravilu, poseban glumački fah, prvenstveno različit od faha komičara, a danas preovlađuje gledašte da gluma ne treba da bude vezana za takvu glumačku jednostranost. S.B.

**TRAGIČKA KRIVICA** (gr. ἁμαρτία — greška, krivica) — Postupak koji učini junak antičke tragedije, u času slabosti, kolebljivosti, nedoslednosti, uzbuđenja ili nekontrolisanosti, a zbog koje kasnije ispašta. Po Aristotelu, *t. k.* (ili *tragička zabluda*) je »greška u rasudivanju«, kad junak nehotice izazove nesreću. To nije moralni prekršaj, nego pogrešno rasuđivanje, zabuna, postupak izazvan više junakovim temperamentom nego njegovim moralnim osobinama. Najbolje je kada *t. k.* izgleda kao neminovnost, jedino rešenje, prirodna posledica postupka, da gledalac veruje kako tragički junak ne može drugačije da postupi. *T. k.* je npr. Edipovo brzopleto ubistvo oca na raskršću, Kreontova despotska osuda Anti-

gone, zabluda Pere Segedinca da bečki dvor štiti Srbe i njegovo hirovito ubistvo nesudenog zeta Milana Tekelije. *T. k.* je neposredan povod preokreta junakove sreće u nesreću. → **Hamartija**.

Lit.: Th. Spoerri, *Das Problem des Tragischen*, 1947; P. Szondi, *Versuch über das Tragische*, 1961.

M.D.

**TRAGIČNO** — 1. U klasičnoj *estetici*, čija je centralna kategorija lepo, *t.* je jedna modifikacija lepog; — 2. u *estetici* koja pojam lepog ne smatra centralnim, u filozofiji umetnosti koja odbacuje svaku kategorijalnu estetiku, *t.* se određuje drugačije, i to kao umetnička intuicija (B. Kroeber), odn. kao fundamentalna mogućnost ljudskog vremenitog ili konačnog opstanka (E. Štajger idući za Hajdegerom). *Subjektivno*, s gledišta posmatrača, fenomen *t.* se može opisati kao psihičko zbivanje ili doživljavanje koje se karakteriše osećanjem tuge, straha, sa-osećanja, sa-žaljenja i sl. s tragičnim junakom, ali se taj doživljaj, zatim, pretvara u osećanje duševnog uzdizanja i okrepjenja, jer uprkos patnje i propasti junaka pobeđuje ideja za čije se ostvarenje on žrtvovao. *Objektivno*, *t.* se javlja kao propadanje onog što je veliko, snažno, herojsko, i to najpre na socijalnom planu, npr. u borbi junaka protiv postojećeg stanja stvari koje on želi da izmeni na bolje, ali uprkos svog pravednog zalaganja ne uspeva i propada, jer njegova akcija nema pravog društveno-istorijskog odjeka i sl., ali i na metafizičkom planu, zbog same egzistencijalne situacije čoveka kao vremenitog i konačnog bića. Poneki autori smatraju da se najdublja osnova *t.* nalazi u samom svetskom ili kozmičkom zbivanju i čovekovom položaju u njemu. U evropskoj filozofskoj tradiciji postoje mnoge definicije *t.* koje se međusobno razlikuju ne samo prema različitim projektima pojedinih mislilaca, već i prema epohalnim pretpostavkama njihovog mišljenja.

Lit.: H. Bognor, *Der tragische Gegensatz*, 1947; Th. Spoerri, *Das Problem des Tragischen*, 1947; H. J. Baden, *Das Tragische*, 1948; K. Ziegler, *Die Wandlungen des Tragischen*, 1951; K. Jaspers, *Über das Tragische*, 1954; H. J. Müller, *The Spirit of Tragedy*, 1956; P. Szondi, *Versuch über das Tragische*, 1961; V. Sander, *Tragik und Tragödie*, 1971; M. Krüger, *Wandlungen des Tragischen*, 1973.

M.D.

**TRAGIKOMEDIJA** (lat. tragicomedia) — Dramska vrsta u kojoj se tragični elementi na različite načine i u različitoj meri prepliću sa komičnim. Termin *t.* prvi je upotrebio Plaut (→ **tragikomedijska, antička**), a neoklasičnu *t.* u 16. v. razvio je Đ. Čintio, koji je napisao

nekoliko tragedija sa srećnim završetkom i nazvao ih »mešane tragedije« (*tragedie miste*). Imajući Terencija kao uzor u konstrukciji zapleta, Čintio je u svoja dela uneo uzvišene likove i stil po uzoru na Seneku i Euripida. Sa druge strane, popularna *t.* se razvila na osnovama evropske srednjovekovne drame, koja nije poštovala klasična pravila, pa se u Francuskoj, Holandiji, Nemačkoj i Engleskoj u isto vreme javljaju nazivi »tragička komedija«, »komička tragedija« ili »istorija« za ona dramska dela koja imaju ozbiljan glavni zaplet i komične epizode. Do kraja 16. v. ova dva toka *t.* su se stopila, a D. B. Gvarini, kao jedan od Čintijevih sledbenika, stapa ih i sa → **pastoralom** (→ **pastirska drama**) u svome poznatom delu *Paster fido* (*Verni pastir*). Poput Čintija, Gvarini je mešao tragički uzvišena osećanja svojih likova sa komičkom konstrukcijom zapleta, ali, za razliku od njega, dozvolio je i unosenje komičnih događaja, likova i osećanja. U delu *Compendio della poesia tragicomica* (*Zbornik tragikomičke poezije*) Gvarini je 1601. dao teorijska objašnjenja svog postupka. Pod njegovim direktnim uticajem su bili Ž. de Mere u Francuskoj i Dž. Flečer u Engleskoj. Osim njih, u Francuskoj su *t.* pisali Garnije, Ardi, Kornej, Di Rie, Retru, a u Engleskoj Šekspir, Marston, Mesindžer, Drajden i drugi. Kao prevashodno baroknu vrstu, *t.* u to vreme karakteriše spektakularnost i dramatičnost ljubavnih peripetija koje se na kraju srećno završavaju. Paralelno s iščezavanjem pesničke drame u 18. v. nestaje i *t.* U 19. v. *t.* zamenjuje prozna drama, u kojoj se često mešaju tragični i komični elementi, a gotovo svi Čehovljevi komadi bi se mogli nazvati *t.* jer su u njima najtragičnija osećanja suptilno dovedena na ivicu smešnog i apsurdnog. Novi vid *t.* donela je moderna → **drama apsurdna**, u kojoj, za razliku od klasične *t.*, tragični i komični elementi nisu stopljeni već paralelno dati i farsično suprotstavljeni.

Lit.: H. C. Lancaster, *The French Tragicomedy*, 1907; F. H. Ristine, *The English Tragicomedy*, 1910; W. Empson, *Some Versions of Pastoral*, 1935; K. S. Guthke, *Geschichte und Poetik der deutschen Tragikomödie*, 1961; M. Pantić, *Poetika humanizma i renesanse*, 1963; V. Sander, *Tragikomödie und Tragödie*, 1971. N.K.

**TRAGIKOMEDIJA, ANTIČKA** (lat. *tragicomoedia*) — U sačuvanim tekstovima antičke književnosti ovaj naziv za dramsko delo koje u sebi spaja elemente svojstvene tragediji i komediji javlja se samo jednom: u šaljivo formulisanim teorijskim primedbama sadrža-

nim u prologu Plautovog *Amfitriona* (*Amphitruo*, stih 63). Štaviše, rukopisi donose taj termin u metrički neopravdanom i očigledno pogrešnom obliku »tragicomedia«, kojim su se, zatim, služili i neki renesansni pisci (Carolus Verardi, *Carmen de Ferdinando servato*). Plautov *Amfitrion*, delo na koje se termin odnosi, u stvari je mitološka parodija, sastavljena prema nekom grčkom uzoru iz stare (*Druga noć* komediografa Platona), ili, verovatnije, iz nove antičke komedije. Moguće je da ponešto duguje i mitološkim parodijama na teme o Amfitrionu i Heraklu, koje su bile omiljene u južnitoalskoj Grčkoj → **slijačkoi lakrdiji**, odn. (Rintonovoj) → **hilarotragediji**. Ne znamo da li je Plaut sam stvorio termin »tragicomedia«, ili ga je preuzeo iz svog grčkog uzora, zajedno sa objašnjenjem da je to drama u kojoj ravnopravno nastupaju lica od kojih jedna pripadaju tragediji (mitski heroji, kraljevi, bogovi), a druga komediji (običan svet, robovi). Renesansni teoretičari prihvatili su Plautov termin (Skaliger, *Poetika*; Gvarini). Oni su tražili opravdanje za mešavinu tragičnog i komičnog elementa (ostvarenu u nekim renesansnim književnim vrstama: → **pastorala**, → **opera**), pozivajući se na antičku dramu (gr. tragedija sa srećnim ishodom, Euripidova satirska igra *Kiklop*) i antičku teoriju drame (Aristotel). Tako započeti razvoj moderne teorije *t.* proširio je značenje ovog termina, te ga danas primenjujemo na neke drame tragediografa Euripida, koje u antici nisu nosile taj naziv (Euripidove poznije drame sa → **anagorismom**, omiljenom i u novoj antičkoj komediji: *Ifigenija na Tavridi*, *Ion*, *Helena*, pa i *Alkestida*), za koju već antički tumači kazuju da je data »više u stilu satirske igre«.

Lit.: W. Schwing, »Die Entstehung des Wortes Tragicomedia«, *Indogermanische Forschung*, 1916/17, 37; C. D. N. Costa, »The Amphitruo Themes«, *Roman Drama* (Studies in Latin Literature), 1965; A. P. Burnett, *Catastrophe Survived-Euripide's Plays of Mixed Reversal*, 1971; V. Sander, *Tragikomödie und Tragödie*, 1971. M.F.

## TRAKTAT → Rasprava

**TRANCHE DE VIE**, fr. (tranš de vi — »kriška« života, isečak iz života; eng. *slice of life*) — Događaj, pojava ili deo životne stvarnosti koji nije izmišljen i koji se bez uobičajene umetničke selekcije i stilizacije, takoreći u »sirovom« stanju, predstavlja u književnom delu. Izraz je skovao dramski pisac Ž. Žitijen, a primenjuje se obično na dela E. Zole i drugih naturalističkih pisaca da označi njihovo

vu nameru da što neposrednije i što vernije prenesu izvesne elemente životne stvarnosti, najčešće njenih manje prijatnih strana, u književno delo. Prema nekim mišljenjima ovaj izraz više govori o izvesnim namerama, opredeljenjima i postupcima naturalističkih pisaca (→ **naturalizam**) nego što određuje prirodu njihove ili bilo koje druge umetnosti.

Lit. → **Naturalizam**.

Lj.J. — S.K.

**TRANSCENDENTALIZAM** (prema lat. *transcendere* — prelaziti, *transcendentia* — prelaznje) — Gledište transcendentalne filozofije, pre svega Kantove, koja konstituise stvar kao fenomen. U estetici i teoriji književnosti od velikog značaja u fenomenološkom pristupu književnom delu (→ **fenomenološki metod**) kao problem važenja umetničkog dela, problem umetničkog dela kao intencionalnog predmeta, strukture dela i dr. Ovo gledište se dakle javlja u filozofiji umetnosti i estetici, i posebno u → **filozofiji pesništva**, ali se njegov značaj za → **teoriju književnosti** i → **književnu kritiku** takođe ne može prevideti. Tu spada i tzv. fundamentalna poetika u novoj evropskoj kritici, čiji je izvor u Hajdegerovoj interpretaciji Helderlina, Rilkea, Georga, Trakla i dr., te u radovima E. Štajgera, B. Alemana i dr.

Lit.: P. K. Schneider, *Die wissenschaftsbegründete Funktion der Transzendentalphilosophie*, 1965.

M.D.

**TRANSKRIPCija** (lat. *transcriptio* — prepisivanje, prepis, kopija) — 1. Prenošenje govora u pismo, tj. grafičko beleženje zvučnih jezičkih signala. — 2. Prepisivanje jednog teksta znakovima nekog drugog pisma (npr. latinična *t.* rus. teksta); fonetska *t.* — grafičko beleženje govornih glasova pomoću znakova internacionalnog fonetskog alfabeta i to onako kako se ti glasovi izgovaraju (npr. fonetska *t.* eng. jezika). *T.* treba razlikovati od → **transliteracije**.

R.B. — K.M.G.

**TRANSLITERACIJA** (lat. *trans* — preko, kroz; *littera* — slovo) — Prenošenje iz jednog pisma u drugo; kod alfabetskih sistema pisanja (→ **pismo**) u principu se prenosi slovo po slovo, kao npr. kod *t.* srhrv. reči iz ćirilice u latinicu, ili ruske ćirilice u latinicu. *T.* se ponekad uključuje u širi pojam → **transkripcije**, što je neprecizno.

R.B.

**TRANSPARENTNOST** — Izraz koji potiče od Mukaržovskog, a misli se na *t.* estetske funkcije. Ova se prevashodno može uočiti tamo gde u nekom usmenom ili pisanom tek-

stu estetski elemenat — odnosno poetski momenat — služi kao oslonac: kod besednika da bi nešto istakao, kod zaljubljenog mladića kada se služi metaforičkom inovacijom, kod propagandiste da bi povećao mogućnost da se njegovi iskazi pamte. Svi ovi primeri pokazuju da ono što je poetsko ne samo što ne potiskuje ostale funkcije već ih naprotiv čini još efikasnijim. Ovo se odnosi podjednako i na tekstove koji su primarno obeleženi poetičnošću.

Lit.: R. Kloepfer, *Poetik und Linguistik*, 1975.

Z.K.

**TRANSPozICIJA** (lat. *transpositio* — prenošenje, premještanje) — Izraz može da označi svako prenošenje iz jedne oblasti u drugu, pa se kao termin upotrebljava u matematici i u lingvistici i označava promjenu međusobnog položaja dva elementa koji jedan drugog zamjenjuju (kao u → **metatezi**), ili, pak, davanje jezičkom znaku određene sintaktičke funkcije. U → **književnoj kritici** *t.* obilježava svaki pjesnički postupak kojim se vrši prenošenje nečega iz jedne sfere u drugu. Tako se i sama poezija može posmatrati kao oblik transponovanja realnog svijeta u svijet umjetnosti; istorijska ili općenito životna grada transponuje se u roman ili dramu, predmeti i osjećanja u pjesmu. U književnom djelu *t.* označava svako sredstvo za postizanje jače i sugestivnije izražajnosti, kao što je → **metafora**, → **alegorija**, → **personifikacije**, → **sinestezija**, u kojim se predmeti prenose iz jedne semantičke sfere u drugu. *T.* je u osnovi pjesničkog izraza, u kojem lišće »šapće«, boje »zvuce«, tonovi su »radosni«, ili »hljčtavici«, ili »crni«, ili »zloslutni« i sl. U teoriji prevođenja se kao *estetska transpozicija* označava prevod koji prvenstveno teži prenošenju estetskih vrednosti.

Z.L.

**TRAVESTIJA** (prema ital. *travestire* — preobučiti) — Oblik parodiranja (→ **parodija**) koji se bavi književnim delima, i može se pojaviti u raznim žanrovima. Glavni efekat *t.* je, kao i u *parodiji*, u raskoraku između sadržine i forme, pri čemu se komički efekti postižu unošenjem neodgovarajućih, šaljivih ili nepristojnih, reči u ozbiljnu sadržinu travestiranog dela. Travestiranje određenog teksta ostaje glavni cilj. *t.*, što nužno umanjuje broj čitalaca ili gledalaca na krug onih koji već poznaju travestirano delo. Nesumnjivog travestiranja ima u Aristofanovim komedijama, posebno u *Žabama*, gde se parodiraju glavni gr. tragičari, kao i u drugim vrstama antičke komedije: → **pljačkaj lakrdiji**, → **hilarotagediji** i dr. Poseban značaj *t.* je dobila u 18. v., kad se objavljuju mnoge *t.*, usmerene na sasvim određeno delo (Volterov

*Kandid* na Lajbnicovu filozofiju, Blumauerova *Eneida* na Vergilijev ep. 1783. i dr.). U savremenim teorijama žanrova i proučavanju novih prozih formi, odnedavno se javlja sklop »travestiranje (ili prerušavanje) žanra«, kao oznaka stilskog postupka u kojem se »ruše« žanrovske forme »iznutra«, odnosno usvajaju se da bi se parodirale. U najnovijoj hrv. prozi (P. Pavličić, G. Tribuson, D. Ugrešić) *t.* trivijalnih žanrova je skoro obavezan postupak.

S.S.

**TREBNIK** (stsl. *требникъ*, u gr. *εὐχολόγιον* – *molitvenik*) – Liturgijska knjiga pravoslavne crkve, koja sadrži »trebe«, tj. činove i molitve potrebne u glavnim ili drugim važnim momentima vernikovog života. Tu su pre svega svete → **tajne**, izuzev evharistije (čiji su činovi u → **služabniku**). Osim tajni, *t.* može imati i činove opela i pogreba, monaškog postriega i razne molitve, često i folklornog, nekanonskog karaktera, za posebne prilike u životu pojedinca, društva i prirode. D.B.

**TRENODIJA** (gr. *θρήνος* – naricaljka) – Drevna gr. reč koja označava jadikovku, tužaljku, pogrebnu pesmu. Iako je prvobitno horska, kakvu nalazimo u grčkoj tragediji, kasnije je izmenjena u → **monodiju** u formi → **strofe**. Izvodila se u pogrebnoj povorci uz pratnju frule i značila je ne samo lament već i pohvalu mrtvome (→ **enkomion**). Najstarija *t.* je naricanje za Hektorom (XXII pevanje *Ilijade*) u kojem učestvuje ne samo njegova porodica već i trojanski narod. Iz starogrčke lirike sačuvali su se fragmenti Simonidovih i Pindarovih *t.* koje ne poznaju oblik naizmeničnog naricanja između pojedinca i hora. *T.* je brzo postala opšta pojava u gr. lit, odakle se proširila i drugde. *T.*, u modernom značenju, podrazumeva svaku lirsku lamentaciju kakva je, npr., Emersonova »Threnody on His young Son« (»Trenodija njegovom mladom sinu«).

Lit.: → **Tužbalica**

H.K.

**TREPETNIK** – Tekstovi sa apokrifnom i folklornom tradicijom za gatanje prema fiziološkim manifestacijama pojedinih organa ili delova tela; najčešće se nalaze u sastavu kakve → **lekaruše** ili → **lunovnika**. D.B.

**TRI JEDINSTVA** → **Dramska jedinstva****TRIBRAH** → **Stope**

**TRIJADA** (gr. *τριάς* – trojka) – Sistem strofa u staroj gr. poeziji koji obuhvata tri strofe. Pri tom dve strofe mogu biti jednake metričke

strukture (a+a), a treća različita (b) ili sve mogu biti različite (a+b+c). U slučaju prve periode, reč je o → **strofi** i → **antistrofi**. *T.* može biti proodska (a+b+b'), mesodska (a+b+a') ili epodska (a+a'+b). Grupa od dve strofe naziva se *dijadom*, a od više nego tri strofe – *palinodijskim* kompozicionim oblikom (a+b+b'+a'). V. i → **proodos**. K.M.G.

**TRILER** (eng. *thriller* – ono što uzbuđuje) – Roman jeze i strave, često blizak → **kriminalnom romanu**, produkt novijeg vremena, bez većih literarnih vrednosti (→ **šund**), stvoren da bi apsorbovao čitaočevu pažnju i uzbuđio njegovu maštu.

Lit.: R. Harper, *The World of the Thriller*, 1969. Sl.P.

**TRILOGIJA** (gr. *τριλογία*) – 1) U antičkoj dramaturgiji tri tragedije kojima su se tragički pesnici nadmetali na dramskim takmičenjima za vreme Dionizijskih igara (→ **agon**). Ovim tragedijama dodavala se i → **satirska igra**, pa su se tako sva četiri komada nazivala → **tetralogija**. Tragedije su u početku tematski bile čvrsto povezane, tako da su činile organsku poetsku celinu. Jedina u celosti sačuvana *t.* je Eshilova *t. Orestija*, koju čine tragedija *Agamemnon*, *Hoefore* i *Eumenide*. Kasnije je ta povezanost oslabila, pa su dramatičari, počev od Sofokla, pisali tragedije koje su se zasnivale na potpuno nezavisnim fabulama. – 2) Danas se pod *t.* podrazumevaju tri dramska ili književna dela (najčešće romana), tematski ili idejno povezana, ali tako da i svako za sebe predstavlja jednu samostalnu celinu. Takva je npr. *Dubrovačka trilogija* I. Vojnovića ili roman *Srpska trilogija* S. Jakovljevića.

Lit. D. Böttger, *Untersuchungen zur Dramaturgie der Trilogie*, 1963; H. Steinmetz, *Die Trilogie*, 1968. M.Di.**TRIMACER** → **Stope**

**TRIMETAR** (gr. *τρίμετρον* < *τρία* – u složenicama tri i *μέτρον* – mera) – 1. U antičkoj → **metrici** stih od tri → **dipodije** sa kraćim → **stopama** (npr. jamb, trohej) ili od tri duže stope (npr. daktil). Najpoznatiji i najčešći je → **jampski t.**, čiji je osnovni oblik u grčkoj tragediji:  $\bar{\cup} - \cup - / \cup - \cup - / \cup - \cup -$ . → **Cezura** seče treću ili četvrtu stopu:  $\bar{\cup} - \cup - \cup // - \cup - \cup - \cup -$ ;  $\bar{\cup} - \cup - \cup - \cup // - \cup - \cup -$ . Neparne jampske stope mogle su da budu zamenjene ubrzanim spondejom, ali retko u sva tri metra (dipodije). Moguća je zamena, po određenim pravilima, i daktilom, anapestom, tribraham, horijambom. U vizantijskoj poeziji nasledio ga je *jampski* → **dvana-**

**esterac**, a tako se prenosi i na srphrv. jezik. — 2. U francuskoj terminologiji romantičarski tročlani → **aleksandrinac** (4/4/4). Ako se pri takvoj tročlanosti čuva cezura iza šestog sloga bar »za oko« (npr. u Igoa), ili su tri člana silabički nejednaka (npr. 3/4/5), kao u aleksandrinu »libéré«, onda se zove »ternaire«. U vezi sa srphrv. *troh.* → **dvanaesteracem** uobičajen je naziv »tročlani«. Tako se zove u prvom redu tip toga stiha koji u celim pesmama ima dve cezure, pa je uvek tročlan (4//4//4), zatim i pojava tročlanih stihova u pesmama ispevanim u simetričnom dvanaesteracu. U ovom drugom slučaju obično se čuva granica reči iza šestog sloga, s tim što seče tesno povezane reči, rede se ukida cezura i uspostavlja prvi tip stiha.

Lit.: → **Metrika, antička**; P. Maas, »Das byzantinische Zwölfsilber«, *Byzantinische Zeitschrift*, 1903, 279–323. G. Rosenthal, *Trimeter aus deutscher Versmass*, 1933; M. Гаспаров, »Античный триметр и русский ямб«, *Вопросы античной литературы и классической филологии*, 1966; N. Majnarić, »Prijevodni dvanaesterac Kolomana Raca«, *Жива антика*, 1966, knj. XVI, 57–80. Ž.R.

**TRINAESTERAC** — 1. Sedmoiktusni trohejski tročlani stih u srphrv. poeziji, sa dve → **cezure**, od kojih je glavna iza osmog sloga (4/4//5). Na kraju stiha obično se nalazi trošložna → **akcenatska celina** sa dvosložnicom ispred nje, te je → **klauzula** najčešće daktilska:

U livadi / pod javorom // voda *izvirē*.

Ponekad se ostvaruje i sedmi → **iktus**, razume se akcentovanom jednosložnicom: »Vino pije Dojčin Petar, varadinski *ban*. Javlja se i ženska klauzula: »Povila se tanka žica iz vedra *nēba*«. Pošto je akcenat na parnom, dvanaestom slogu, ponekad i na desetom, dolazi do ispadanja iz trohejskog ritma, ali se to koriguje melodijom. U pisanoj poeziji takav raspored akcenata izbegava se mnogo strože. Neki metričari smatraju da je taj tročlani stih složen iz osmerca i peterca (Vuk je pojedine pesme i varijante štampao u dva reda). U srpskoj pisanoj poeziji po pravilu se javlja u dva reda, sasvim izuzetno u jednom, kao u dve antologijske pesme: »Dva se tića pobratila, do dva sokola« L. Kostića i »Možda spava« V. Petrovića Disa. U umetničkoj poeziji prihvaćen iz usmene poezije (već kod Dž. Držića). — 2. Troheizirani → **poljski trinaesterac**, u srpskoj pisanoj poeziji, po pravilu tročlan, sa cezurom iza sedmog sloga, najčešće i iza četvrtog (4/3//6). Javlja se obično u rimovanim distisima sa ženskom klauzulom, npr. u Orfelina:

No i sami / sinovi // moji veće stali  
Jogunasti, / svirepi, // i tugu mi dali.

Često se javlja u prelomljenom obliku (u dva reda) kao sedmerac i šesterac, na čijoj osnovi je i nastao. Poreklom iz poljske silabičke versifikacije, a u srpsku poeziju primljen u prvom redu pod ruskim uticajem počev od 17. veka. U 18. veku stih Orfelina i Rajića. Ima ga u građanskoj, predbrankovskoj i, rede, u poslebrankovskoj poeziji. Javlja se i u hrvatskoj narodnoj (kajkavskoj) i pisanoj poeziji (npr. u F. Markovića i u Arnolda). Poljski *t.* je uglavnom stih pisane poezije. Redi je od ostalih poznatih stihova jer cezura iza sedmog sloga u troheju onemogućava uobičajeni kontinuitet jedinstvenog stiha, koji bi, (sa granicom iza 4. sloga) mogao da bude samo deseterac uz dodavanje trosložnice sedmosložnom »polustihu«. Zato ovaj u građanskoj lirici često prelazi u osmosložni polustih, dajući → **četnaesterac** (8//6), ili nalazi ravnotežu u narednom »sedmercu« (7//7). Uz sve to, npr. u Trlajićevoj »Ruskoj zimi« iskrsva i simetrični dvanaesterac (6//6). Prelaženjem u dva stiha takođe se izbegava neuobičajena struktura, a šesterac dobija trohejski raspored akcenata, koji obično izostaje u tipu 7//6. — 3. → **Golijardski (vagantski) stih**. — 4. Poljski i ruski silabički stih (→ **poljski trinaesterac**). — 5. Redak jampski šestoiktusni hiperkatalektički stih sa pokretnom → **cezurom** (iza sedmog ili petog, ponekad i četvrtog ili šestog sloga, već prema pesniku) i ženskom klauzulom, npr. u »Lutanju« A. B. Šimića:

U one drage dane // lutali smo često  
Moj drug i ja // kroz žute gajeve i luge.

Jampski *t.* se meša i sa ostalim dužim jampskim stihovima.

Lit.: → **Versifikacija**; → **Silabička versifikacija**; → **Silabičko-tonska versifikacija**; → **Poljski trinaesterac**. Ž.R.

**TRIOD** (gr. τριώδιον, stsl. *трьѣдѣиць*) — Liturgijska knjiga pravoslavne crkve, koja sadrži pesme za period pokretnih praznika: velikog posta (četredesetnice) i razdoblja od Uskrsa do Nedelje svih svetih (pedesetnice). Prema tome se razlikuje *triod posni* ili triod u užem smislu reči, i *triod cvetni* ili → **pentikostar**. Prvi se u srpskoj srednjovekovnoj književnosti zove i *farisejevac*, a drugi *lazarevac*. Isprva je triod u slovenskom prevodu jedinstvena knjiga; prevod je načinjen verovatno u najstarijoj etapi stvaranja slovenske književnosti. Triodom se naziva zbog toga što su



→ **kanoni** ovog ciklusa sastavljeni uglavnom od po tri ode (pesme). Izrazom trioda, u književnom smislu, dominira elegični ton pokajanja u prvom ciklusu, a emfatični ton radosti i ushićenja u drugom ciklusu. Unutar trioda su i takve krupne i značajne pesničke tvorevine vizantijske himnografije, kao što su »Veliki kanon« Andrije Kritskog i »Akatist« Bogorodici.

Lit.: J. Slavova, »*За старословенскиот триодс*«, *Slovo* 22, 1972. D.B.

**TRIOLET** (fr. *triolet* od ital. *trio* -- tri) -- Jedan od utvrđenih fr. pesničkih oblika, sličan → **rondeletu**. Sastoji se od osam stihova (obično jampskih ili trohejskih osmeraca), od kojih se prva dva ponavljaju kao sedmi i osmi, a prvi stih se još jednom ponavlja kao četvrti. Ime *t.* pesma je dobila po trostrukom ponavljanju prvog stiha. U celoj pesmi postoje samo dve rime i one su raspoređene u shemi: **A B a A a b A B** (velika slova označavaju ponavljanje celog stiha). Pesnička draž *t.* sastoji se u tome što se složeno ponavljanje istih stihova odvija sa takvom lakoćom i prirodnošću da izgleda kao neizbežno, te da se u svakom ponavljanju postigne nova nijansa značenja, ili da se pomeranjem emfaze ostvari nov odnos prema celini pesme, kojim se pesnički ostvaruju suptilne modifikacije misli i osećanja, pogodan je za lake, humoristične i satirične teme. — Iako reč *t.* datira tek iz 15. v., *t.* kao pesnička forma nastao je već u Francuskoj u 13. v. Posebno su ga oplemenili srednjovekovni pesnici E. Dešamp i Ž. Froasar. Gotovo zanemaren kroz tri veka, ponovo je oživljen i uveden u modu u 19. v., kada su ga naročito uspešno sastavljali A. Dode (ceo ciklus *t. Les Prunes – Šljive*) i T. de Banvil. Iz Francuske, *t.* je prešao u knjiž. mnogih evropskih zemalja; u modernu eng. poeziju uveo ga je R. Bridžs u 19. v., a kasnije su ga koristili pesnici V. E. Henli i A. Dobson. U Nemačkoj *t.* je posebno negovan u doba romantizma: *t.* su pisali Gete, A. V. Šlegel, F. Rikert, A. Platen i Šamiso. U Rusiji *t.* se pojavio u 19. veku, najuspešnije kod N. M. Karamzina, a u 20. v. pisali su ga I. Rukavniškov, V. Brjusov, K. Fofanov, K. Baljmont i dr. S.K -- Š.

**TRIPESNAC** (prema gr. τριώδιον) → **Kanon**, → **Triod**.

**TRIPODIJA** (gr. τρι – u složenicama, tri i πούς – stopa) – U *antičkoj* → **metrici** mera i stih koji se sastoji od tri → **stope**, npr. jampske (U – / U – / U –). Zove se i → **trimetar**, ali

to je zapravo stih od tri → **dipodije**, što u jambu znači šest stopa. Ž.R.

**TRIPTIH** (gr. τριπτυχος -- od tri ploče, daščice) – Prvobitno *t.* je bio oblik knjige koja se sastojala od tri povoštene spojene tablice na kojima se pisao tekst; vosak se mogao zaravnati ili obnoviti. U moderno doba *t.* je slika od tri krila (dela) koji čine tematsku ili idejnu celinu. *T.* ne označava samo određene strukture u likovnim umetnostima, već se, posredno ili neposredno, njegovi izvorni elementi koriste u muzici i književnosti (S. Vinaver, »Sonata-Triptihon Rastka Petrovića«).

Lit.: → **Kodeks**.

H.K.

**TRISTIJE** (lat. *tristia*, od *tristis* -- tužan) – Jadikovke u obliku → **elegija**. Naziv se najčešće odnosi na Ovidijevu zbirku *Tristia (Tugovanke)*, pesme koje je on napisao u progonstvu i koje su pune tuge za rodnim krajem, porodicom i prijateljima, koje je morao da napusti i koje nikada više nije video.

M.Di.

**TRITEMIMERES** (gr. τρισημιμερής – koji je sastavljen od tri poludela) – → **Cezura** iza treće polustope, što u → **heksametru** znači iza druge → **arze** (muška cezura): -- UU – // UU – UU – UU – UU – U. npr u šestakcenatskom prevodu M. Đurića *Odiseje* (XVIII, 272): »Stići će / noć, // kad se / ima iz/vršiti / udaja / mrska«. Ili u modifikaciji njegovog prevoda stiha iz *Ilijade* (VI, 181): »Spređa je / lav, // otplo/zadi je / zmaj, // a / koza u / sredi, u kome se *t.* javlja uz cezuru → **heftemimeres**.

Ž.R.

**TRIVIJALNA LITERATURA** – Termin njem. nauke o književnosti od dvadesetih godina našega st.; naročito se proširio za poslijeratnih decenija. Termin odgovara eng. *sub-literary literature* i fr. *sous-littérature*, kao i starijim oznakama: *zabavna literatura*, *petparačka literatura* i sl., a nekoi su ga njem. stručnjaci identificirali s terminom → **kič**. Do danas u njem. nauci nema za nj točno utvrđene opće prihvaćene definicije; svakako je to skupni termin za ona književna djela kojima autori ne teže za tim da stvore umjetničke vrijednosti nego se manje-više svjesno prilagođavaju omiljelim književnim shemama koje pogoduju ukusu najširih slojeva čitalaca. Ukupno ime za književna djela s izrazitim estetskim ciljevima, kao opreka terminu *t. l.*, nije se dosad našlo. Od 16. st. kolporter raznose tiskana djela sve do u udaljene seoske naseobine; ali tek je doba prosvjetiteljstva svo-

jom tendencijom k opismenjavanju i obrazovanju širokih slojeva aktivno pogodovalo širenju književnosti u dotad neobrazovane slojeve društva. Od kraja 18. st. osnivaju se čitalačka udruženja u gradovima, kao i gradske i seoske knjižnice raznih vrsta, da namire potrebe novih čitalaca koji su, zahvaljujući širenju sistema osnovnoga školstva, naučili čitati i pisati; malo je koji čitalac isprva mogao sam kupovati knjige. Književna vrsta → **romana**, koja je definitivno zavladała književnošću od sredine 18. st. pored pripovijetke u prozi, poslužila je prosvjetiteljima kao sredstvo za sekularizaciju dotadašnje čisto nabožne literature širokih slojeva čitalaca: takve su romane i pripovijetke pisali i svećenici, a u njima se obavezno prikazivao svijet kao sreden sistem pod božjom vlašću, u kojemu dobro uvijek pobjeđuje, a zlo se kažnjava. Takva se »pučka« literatura sačuvala do danas, ali se od nje razlikuje literatura koja svjesno ide za tim da ostvari tipiziranu epsku shemu, koja u čitalaca zadovoljava određene kolektivne duhovne potrebe. Od 18. st. knjižarstvo je, slijedeći zakone kapitalističkoga tržišta, širilo upravo takvu literaturu koja je odgovarala potražnji čitalaca. Prvi očit primjer te vrsti književnosti bile su → **robinzonade** prve polovice 18. st., koje su se raširile ponavljajući neumjetničkim i neinventivnim modifikacijama shemu romana »Robinson Kruso« eng. pisca D. Defoa (1719), upravo kao što će kasniji → **detektivski roman**, posredstvom djela A. K. Dojla, ponavljati shemu pripovijetke »Ubistva u ulici Morg« am. pisca E. A. Poa (1841). Marks je, govoreći o robinzonadama, točno okarakterizirao svu *t. l.*, ustvrdivši da male i velike robinzonade »znače anticipaciju građanskog društva«, koje se pripremalo od 16. st., a u 18. je džinovskim koracima hitalo svojoj zrelosti. U tome društvu slobodne konkurencije pojedinac se pojavljuje razrešen prirodnih veza koje su ga za ranijih istorijskih epoha činile pripadnikom određenog, ograničenog ljudskog konglomerata. Pred očima proroka 18. st. lebdi ovaj individuum 18. st. kao ideal čija egzistencija pripada prošlosti. Ne kao istorijski rezultat, već kao polazna tačka istorije« (Marks-Engels, *O književnosti i umetnosti*, 1960). Od druge polovine 18. st. *t. l.* nezaustavno se stala širiti, i s pomoću sve jačega razvoja novinarstva, koje je u prvoj polovici prošloga st. u dnevnu štampu unijelo → **roman u nastavcima** (**roman-feuilleton**). *T. l.* romana i pripovijetke kao »anticipacija budućnosti«, tj. kao utopijska slika željenoga svijeta, neke vrste obećane zemlje, razvijala se u dva glavna smjera:

→ **sentimentalni roman** i → **pustolovni roman**; svaki je od tih smjerova tokom razvoja literature doživio brojne modifikacije, koje su se redovito javljale pod posebnim nazivima, odmjenujući jedna drugu u povijesnom slijedu. E. Bloh oba je smjera označio kao → **kič** i → **kolportažu**, no za tu svrhu to su neprecizni termini. Oko 1800. zavladała su već eng. → **gotski roman** duhova i groze, → **viteški roman**, → **roman o razbojnicima** i → **sentimentalni roman**, neprecizno nazvan i obiteljski (→ **porodični roman**). Trivijalni povijesni roman (→ **istorijski roman**) redovito je samo kombinacija obaju smjerova. Sredinom prošloga st. zamiru viteški i razbojnički roman, dok gotski roman napušta duhove, a grozu smješta u velegradsko zbijavanje, a javljaju se kao nove vrste roman o sjevernoam. Indijancima (→ **vestern**) i, oko 1900. → **detektivski roman** i roman → **naučne fantastike**. Te se posljednje vrste mogu nazvati najkarakterističnijim doprinosom našega st. *t. l.* U sentimentalni je ljubavni roman naše st. unijelo konkretno prikazivanje erotike s prizorima u krevetu. Shemu pojedine vrste *t. l.* karakterizira apriorna shematičnost u crtanju likova, u građi fabule, u idejnoj pozadini djela, a većinom i u jeziku. Pored toga sheme vrsta *t. l.* nose jednu karakteristiku koja im ne dopušta da se dignu u sferu umjetničke značajnosti, a to je unutrašnja protivurječnost. Počevši od robinzonada, vrste se *t. l.*, koliko god u njima bilo i groze i erotike, bez izuzetka služe stilskim sredstvima realizma, a ipak im ni lik glavnoga junaka, ni tok fabule, ni idejna pozadina ne odgovaraju realizmu. *T. l.* se služi sredstvima realizma kako bi prikrla svoj osnovni anti-realizam (Kili). U svim vrstama pustolovnoga romana glavni je junak lik iz bajke koji nikada ne može stradati, nego prevladava i najgore neprilike u koje upada; u sentimentalnom ljubavnom romanu sve se zbijanje vrti oko erotske veze zaljubljenoga para, pa u njemu ljubavna veza obavezno prevladava sve zapreke koje joj stoje na putu; u detektivskom romanu junak obavezno rješava sve zagonetke oko pojedinog zločinstva kao da je on biće iz drugoga svijeta. Shemama svojih vrsta *t. l.* otkriva kolektivne duhovne potrebe društva svoga doba koje ona želi zadovoljiti; zbog toga je ona vrlo važan i rječit pokazatelj društvene povijesti. Otkako se tokom prošloga st. znatno usavršila tehnika tiska, *t. l.* se proširila nerazmjerno jače nego dotada, pa su pojedine novine i nakladna poduzeća stali unajmljivati pisce koji bi rutinski, po zadanoj shemi, velikom brzinom proizvodili roman za romanom.

Iz takvih je proizvoda dakako nestalo svake umjetničke individualnosti, pa, kako neka takva poduzeća, naročito proizvođaoci pornografskih djela (→ **pornografija**), ta djela i izdaju anonimno, suvremena se *t. l.* vratila na stadij prvotne usmene literature, postavši nekom vrsti »narodne« literature malograđanstva. Razliku u umjetničkoj vrijednosti jedne i druge odražava kulturnu razliku između prvotne seoske zajednice i društvenoga sloja malograđanstva u kapitalističkom poretku. U njem. se nauči pokušalo književne proizvode smjestiti u tri reda: *t. l.*, zabavna literatura, literatura s umjetničkom pretenzijama. Dosadašnji pokušaji u tom smjeru nisu se pokazali uspješnima, jer je pojam »zabava« mnogoznačan i neprecizan, a pouzdani se kriteriji razdiobe mogu steći samo tekstovnom analizom, a nikako utvrđivanjem čitalaca kojima bi pojedini od tih redova navodno bili namijenjeni, ili čim drugim. Elementi *t. l.* nalaze se često i izvan nje same i umanjuju umjetničku značajnost djela s takvim elementima, a da ipak za njih ne treba stvarati poseban termin.

Lit.: »Takozvana zabavna književnost« (panel-diskusija), *Umjetnost riječi*, 1963, VII; *Studien zur Trivialliteratur*, hrsg. v. H. O. Burger, (zbornik), 1968; M. Solar, »Zabavna i dosadna književnost«, *Pitanja poetike*, 1971; V. Žmegač, »O kritičkom pristupu trivijalnoj književnosti«, *Umjetnost riječi*, 1973, XVII; Z. Škreb, »Trivijalna književnost«, *Umjetnost riječi*, 1973, XVII; G. Keding, »Glanzvolles Elend«, *Versuch über Kitsch und Kolportage*, 1973; V. Killy, *Deutscher Kitsch, 1973*; Z. Škreb, U. Bauer, *Gattungen der Trivialliteratur*, 1977. Z. Škreb, »Trivijalna literatura«, *Književnost i povijesni svijet*, 1981. Z.Š.

**TRIVIJALNOST** (lat. *trivialis* – prost, vulgaran, prema *trivium*, prvi stupanj više školske obrazovanosti s gramatikom, retorikom i dijalektikom) – Označava osobinu onog književnog djela koje se prividno služi umjetničkim postupcima kako bi postiglo umjetničko djelovanje, a ipak ostaje umjetnički površno, shematično i beznačajno. Pridjev »trivijalan«, udomaćio se u njem. nauči za tzv. → **zabavnu književnost**, tj. za neumjetničku književnost koja služi za zabavu najširih slojeva. V. i. → **trivijalna literatura**. Z.Š.

**TROHEJ** (gr. τροχῆος – koji trči) ili *horej* (gr. χορῆος – koji je za igru). – Metrička → **stopa** od dva sloga, od kojih je prvi dug a drugi kratak (– U). Otuda je trohejski ritam, suprotno od jampskog, padajući. U antičkoj poeziji trohejski metri su u upotrebi od vremena Arhiloha (7. v. p.n.e.), naročito u lirskoj

poeziji i drami, kao i svuda gde je trebalo ubrzati i oživeti izraz. U gr. i lat. poeziji trohejske stope su obično bile kombinovane sa → **spondejima** i **tribrahijima**, a rede sa → **daktilima** i → **anapestima**. Od više vrsta trohejskog metra, najčešće je u upotrebi bio katalektički → **tetrametar**, tj. 7,5 troheja, u lat. poeziji nazvan → **septenar**: Roma, Roma, cerne quanta sit deum benignitas. Ovaj oblik se kasnije naročito odomaćio u eng. i nem. poeziji (Šiler »*Oda radosti*«, Tenison »*Locksley Hall*«). V.J.

2. U → **silabičko-tonskoj versifikaciji** *t.* je dvosložna »stopa« sa prvim akcentovanim slogom (usl. znak – U, a kod nekih sprhrv. metričara često – –). To znači da neparni slogovi u trohejskim stihovima predstavljaju jako vreme (→ **iktus**, → **arza**), a parni slabo vreme stiha (→ **teza**), odnosno međuiktusne intervale. Prema tome *t.* se može definisati kao stih u kome se iktusi na neparnim slogovima smenjuju slabim vremenom na parnim slogovima. Razume se, ne ostvaruju se akcenatski (→ **udar**) svi iktusi, jer akcenat može da izostane (neostvareni iktus ili »pirih«). U vezi s tim primenjuju se izrazi »obavezno akcentovani«, »obavezno neakcentovani« i »proizvoljno akcentovani« slogovi, uz odgovarajuće grafičke oznake. To samo delimično važi za sprhrv. stih. S obzirom na dužinu stiha (→ **razmer**) najpoznatiji su četvoroiktusni (četvorostopni), petoiktusni (petostopni) i šestoiktusni (šestostopni) *t.* Primer četvoroiktusnog trohejskog stiha (simetričnog → **osmerca** sa → **cezurom** iza četvrtog sloga) u Zmajevom LIV *Dulicu*:

»Znaš li, dragi, // onaj sanak – U – U // – U – U  
Što se zimi // räsćvetao? – U – U // – U – U  
Znaš li, dragi, // onaj danak – U – U // – U – U  
Što je divno // mirisao?« – U – U // – U – U

U drugom i četvrtom stihu nalazimo neostvarene prvi i četvrti iktus (znak –). Često se kombinuju raznoiktusni (raznostopni) stihovi (→ **heterometričan**). Od pravilne kombinacije takvih stihova treba razlikovati → **mešovite stihove**. Osim toga, trohejski stihovi mogu da budu → **akatalektični**, kao u gornjem primeru, ili → **katalektični**, obično u kombinaciji s akatalektičnim, kao u drugom katrenu navedenog *Dulica*. Evo ih sa obeleženim → **granicama reči** u tekstu i u shemi:

Ne znam, / draga, // onaj / sanak,	– – / – – // – – / – –
Sećati se // nemam / kad,	– – – – // – – / – –
Ne znam, / draga, // onaj / danak,	– – / – – // – – / – –
Samo / ljubit' // znám ja / sad,	– – / – – // – – / – –

Drugi i četvrti stih su katalektički stihovi, sa muškom → **klauzulom**. U različitim tipovima silabičko-tonske versifikacije različit je i trohejski stih, što zavisi od prirode → **prozodije**. U srphrv. *t.* silabički faktor ima veću ulogu nego u nemačkom, ruskom ili engleskom stihu. Tako se u usmenoj poeziji konstantno ponavlja isti broj slogova u svakom stihu jedne pesme. Otuda se u savremenoj terminologiji ređe upotrebljava npr. termin »petostopni trohej«, a češće *trohejski* → **deseterac**, (nesimetrični, epski, junački). U trohejskim srphrv. stihovima sa više od šest slogova ponavlja se iza određenog sloga i → **cezura** kao stalna granica između → **akcenatskih celina** ili reči. U najfrekventnijim stihovima (simetrični osmerac i nesimetrični deseterac) ona pada iza četvrtog sloga. Ima i »tročlanih« trohejskih stihova sa dve cezure (npr. → **jedanaesterac**, 1, sa raščlanjavanjem tipa 4//4//3; → **dvanaesterac**, 2, tipa 4//4//4; → **trinaesterac**, 1, tipa 4//4//5). U pisanoj poeziji javljaju se i »četvoročlani« trohejski stihovi, tj. sa tri cezure (npr. → **šesnaesterac**, 1, tipa 4 + 4//4 + 4, sa glavnom cezurom iza osmog sloga). Osobnost srphrv. *t.* izražena je i u sistemu akcenatskih celina, među kojima su najfrekventnije parnosložne — dvosložne i četvorosložne — jedinice. Otuda ogromna većina granica reči, odnosno akcenatskih celina pada ispred neparnih slogova, na kojima se koncentriše i većina akcenata. Otuda i silazno → **fraziranje**, što se vidi i u navedenim stihovima. Jednoličnost fraziranja kompenzira se ne samo izostajanjem akcenata na mestu iktusa nego i njihovim pomeranjem na slabo vreme stiha, tj. na parne slogove (»vanshemni« akcenti), i to ne samo na jednosložne reči već i u okviru višesložnica. Ta pomeranja izazivaju → **prevareno očekivanje**, a omogućena su na osnovu određene korelacije akcenatskih celina, koje se ulančavaju tako da ostvaruju silabičke ravnoteže. Najčešće se akcenti pomeraju na početku polustihova, npr. u trohejskom osmercu usmene poezije:

Pala magla // na Bòjanu,  
A svàtovi // na livadu,  
Tuda šeta // mlada neve,  
U rúci joj // žuta dunja.

Od 12 akcenata četiri obeležena pomereni su na parne slogove (drugi i šesti). Slično je i u petoiktusnom *t.* (desetercu), iako ovaj ima i druge mogućnosti pomeranja akcenata. Ipak postoje i granice tih pomeranja. Akcenti strogo izbegavaju poslednje slabo vreme stiha, npr. u osmercu četvrti i osmi slog, a u desetercu četvrti i deseti. Deseterac izbegava i

akcentovane jednosložnice na osmom slogu, kao i takve uzastopne jednosložne reči na trećem i četvrtom, sedmom i osmom slogu. Uz to i akcenat šestosložnica većinom se namešta na neparnim slogovima. Složeni odnos → **ritmičkih signala** u srphrv. *t.* izazivao je beskrajne sporove o njihovoj ulozi, naročito u usmenoj poeziji. Prevagnulo je tvrđenje da je i usmeni stih silabičko-tonski stih (uglavnom trohejski), ali se još nalazi mišljenje da je silabotonizam nastao tek sa »jačanjem« akcenta, i to krajem 19. veka u pisanoj poeziji. Silabotonizam je, međutim, očigledan i nesporan još u predbrankovskoj poeziji, a dovoljno je dokazan i u narodnom pesništvu. Dva najfrekventnija stiha iz usmene poezije dominiraju i u klasičnoj pisanoj poeziji. Umetnički *t.* se zapravo i razvio na osnovama narodnog stiha. Novinu u njemu predstavljaju raznovrsne kombinacije stihova, → **rima**, → **strofa** i → **opkoračenje**. Uvodeći rimu i pazeći na ostvarenje *t.* pesnici su povećavali procenat akcenata na neparnim slogovima u odnosu na narodni stih. U inovacije ide i → **poljski trinaesterac** (v. i → **trinaesterac**, 2), često u prelomljenom obliku (u dva reda) kao trohejski sedmerac i šesterac.

Lit.: → **metrika**, **antička**; → **versifikacija**; → **silabičko-tonska versifikacija**. Ž.R.

**TROHEJSKA CEZURA** → **Katatríton trohejsón**

**TROHEJSKI DESETERAC** → **Deseterac**

**TROHEJSKI OSMERAC** → **Osmerac**

**TROHEJSKI STIHOVI** → **Četverac**, → **Peterac**, → **Šesterac**, → **Sedmerac**, → **Osmerac**, → **Deveterac**, → **Deseterac**, → **Jedanaesterac**, → **Dvanaesterac**, → **Trinaesterac**, → **Čtrnaesterac**, → **Petnaesterac**, → **Šesnaesterac**

**TROJADIK** — Naziv posebnog istoriografskog žanra u staroj srpskoj književnosti, u stvari jedna vrsta → **hronografa**, u kome se istorija srpskih vladara izlaže u nastavku biblijske i opšte istorije.

Lit.: S. Novaković, »Članci hronografa trojadika o Srbima i Bugarima, *Starine JAZU*, 10, 1878 D.B.

**TROPAR** (gr. τροπάριον, deminutiv od τρῶπον — način (pjevanja)) — Kraća pravoslavna crkvena pjesma, odnosno strofa, u većoj takvoj pjesmi. *T.* je bio naziv za najstarije poznate nam vizantijske → **crkvene pesme** koje su se u → **službi** umetale među psalme i druge

biblijske tekstove ili pjevale na kraju službe, pretpostavljamo, od 4. vijeka; *t.* je glavni ako ne jedini oblik vizantijske himnografije u najranije doba, prije pojave → **kondaka**. I kasnije naziv *t.* sačuvao se kao opći naziv za kratke pravoslavne crkvene pjesme, posvećene nekom svecu ili događaju, a namijenjene službi ili nekom posebnom crkvenom činu; zavisno od teme, dobivaju i posebna imena (npr. → **bogorodičan**). Vrlo rano riječ se, međutim, koristi i kao naziv strofe u većim pjesničkim kompozicijama, najprije u starom kondaku (uz običnije → **ikos**), a onda u → **kanonu**. I kao strofa u kanonu, i, od Teodosija, kao samostalna pjesma, bio je popularan oblik i srpske srednjovjekovne poezije (→ **srbljak**). — Od *t.*, u opisnom značenju riječi, valja razlikovati *tropar* kao naziv za zbirku tropa (lat. *tropus*), retoričkih umetaka u latinskoj liturgiji koji se razvijaju u samostalne crkvene pjesme sa zametkom dramskog dijaloga, vrlo popularne u 10. i 11. vijeku (**tropus**).

Lit.: → **Crkvena pesma**, → **kanon**. S.P.

**TROPARNIK** — U sastavu → **psaltira** s posledovanjem i drugih rukopisa posebna celina u kojoj su tropari i kondaci za praznike i svete po »mesecoslovu« (po kalendarskom redu crkvene godine, tj. po datumu), a potom i za period pokretnih praznika (tropari i kondaci posta i pedesetnice). D.B.

### TROSLOŽNA RIMA → Rima

**TROSLOŽNI STIH** — 1. Jedan od tri najkraća stiha (pored jednosložnog i dvosložnog), koji se u srhrv. poeziji obično meša sa drugim stihovima, npr. u Zmajevim mešovitim stihovima (trohejskim): »Ciculjko, / Miculjko, / ovamo se vuci; / Pomisli, / pogodi / Šta mi je u ruci?« U pesmi »Selim-beg« trosložan je treći stih u svim tercetima. Isto tako u tercetima Brankove pesme »Jadna draga« javlja se *t. s.* kao refren (»Ko i pre«). U nizovima ga upotrebljava i R. Petrović: »Nek si svetlost nek si zvezda / kao dan / kao san / kao lug / kao drug / večni drug«. Ovde je reč o dvoiktusnim → **trohejima** sa muškom → **klauzulom**. — 2. U → **silabičkoj versifikaciji** stih veoma redak, obično u nesamostalnoj upotrebi. Ž.R.

### TROSLOŽNI ZAVRŠETAK → Klauzula

### TROSTIH → Tercet

### TROSTRUKA RIMA → Rima

**TRUBADUR** (fr. *troubadour*, provansal. *trobador*, doslovno: pronalazač /rima/) — Lirski pesnik i provansal. književ. u 12. i 13. v. *T.* su katkada vrlo skromnog porekla, neka vrsta najmljenih pesnika na dvoru kakvog velikaša. Najčešće su pak plemićkog roda, čak kraljevskog, uglađeni vitezovi koji u formama konvencionalnih pesničkih žanrova opevaju vlastita osećanja. Mada trubadurska poezija ima korena u narodnoj književnosti, pesme *t.* su daleko od neposrednosti, prostote, pa i grubosti narodnih pesama. *T.* su pisali stihove za mnogo obrazovaniju i tananiju publiku; negovali su i hermetičnu poeziju (*trobadar clus*) i težili su veoma istančanom izrazu (*trobar ric*). Uobičajene teme trubadurske poezije su kurtoazna ljubav, pobožnost, slavljenje Bogorodice i svetaca, verski zanos krstaša, ili, naročito u poznijim delima, moralna, verska, pa i društvena satira. Najrasprostranjeniji oblici su: razne vrste → **šansone**, → **sirventes**, → **alba**, → **pastorela**, → **rondo** itd. *T.* su obično sami recitovali i pevali svoje pesme, ali su ih katkada davali i putujućim pevačima → **zongterima** i → **menestrelima**, da ih izvode. Većina trubadurskih pesama imale su muzičku pratnju monodijskoga tipa, ali je sačuvano malo notnih zapisa, i to u rukopisima iz 13. i 14. v. Procvat trubadurske poezije u Provansi, čiji je ekonomski i kulturni uspon u 11. i 12. v. bio izuzetno veliki, dobrim delom je naglo prekinut početkom 13. v.; krvavo gušenje albigeneske jeresi, naročito raširene na jugu Fr., dovele je do opšteg opadanja u ovoj pokrajini. Provansal. književnost se više nikad nije obnovila u tako razvijenom obliku. Međutim, zračenje trubadurske poezije je bilo veliko i dugotrajno, kako na savremene lirske pesnike na severu Francuske → **truveres**, tako i na potonje generacije liričara. Za *t.* je posebno vezan ljubavni lirizam, vazalna odanost zaljubljenog viteza prema obožavanoj dami, kurtoazno shvatanje ljubavi, neka vrsta tananog spoja neoplatonovski mistike, hrišćanske spiritualnosti, mediteranske senzualnosti i jednog čisto feudalnog viđenja sveta i odnosa između ljudi. Odjeka trubadurske lirike, najčešće posredstvom italijanskih pesnika, bilo je i kod nas, na Primorju, i naročito u Dubrovniku.

Lit.: E. Hopffner, *Les troubadours*, 1955; M. Valency, *In Praise of Love*, 1961; R. Briffault, *The Troubadour*, 1965; H. I. Marrou, *Les troubadours*, 1971; L. M. Paterson, *Troubadours and Eloquence*, 1974. S.V.

**TRUBADURSKA LIRIKA** (provansalski *troubadour* — izumitelj novih melodija, od *trobare*

— nalaziti) — Pesništvo provansalskih → **Minnesänger-a**, većinom iz ritterskog staleža, od 11. do 14. veka, naročito od 1150. do 1170. za razliku od poezije profesionalnih pevača nižeg staleža, → **žonglera**, koji su, delom u službi trubadura, širili i njihovo pesništvo. Trubadursko pesništvo nije bilo ljubavna pesma u užem smislu reči, već aristokratska društvena umetnost sa erotskom tematikom. Trubadur je za svoje pesme sastavljao tekst i tonsku pratnju, prvobitno da bi ih lično pevao; glavni oblici trubadurske lirike bili su delom → **alba**, → **pasturela**, → **tencona**, no naročito → **kancona** i → **sirventes**, koji su se kao minezang, kao izraz uveravanja u spremnost na vitešku uslužnost i odanost u čast plemićkinje pevali pred dvorskim društvom, a verovatno su nastali pod uticajem Arapa u Španiji, koji su zaveli sličan kult žene, što se može potkrepiti i srodnošću motiva; umetnost trubadura širila se naročito posle nemira, ratova protiv Albigenžana i na severnu Francusku (→ **truveri**), severnu Italiju i Nemačku, gde postaju uzor za → **Minnesang**. Prvi trubadur je bio vojvoda Gilhem IX iz Akvitanije, a potom su naročito slavni trubaduri bili Bernard de Vantadur, Bertrand de Born, Arno Danijel, Žofer Ridet, Markabri, Per Vidal i mnogi drugi, među njima i neplemići kao profesionalni trubaduri. Kod nas su, od kraja 15. veka, u stilu trubadura pisali dubrovački pesnici. — V. i → **dvorska književnost**.

Lit.: F. Diez, *Leben und Werke der Troubadours*, 1965<sup>3</sup>; H. J. Chaytor, *The Troubadours*, 1912; J. Anglade, *Les Troubadours*, 1922<sup>2</sup>; A. Pillet, *Bibliographie der Troubadours*, 1933; A. Jeanroy, *La poésie lyrique des troubadours*, II 1934; R. Nelli, *L'érotique des troubadours*, 1945; A. R. Nikl, *Hispano-arabic poetry and its relations*, 1946; K. Vossler, »Die Dichtung der Troubadours«, *Aus der romanischen Welt*, 1948; P. Belperron, *La joie d'amor*, 1948; Th. Frings, *Minnesänger und Troubadours*, 1949; J. Lafitte-Houssat, *Troubadours*, 1950; F. Gennrich, *Troubadours, Trouvères, Minne- und Meistersang*, 1951; E. Hoepffner, *Les troubadours*, 1955; H. Davenson, *Les troubadours*, 1961; M. Valency, *In praise of love*, 1961; E. Köhler, *Trobadorlyrik und höfischer Roman*, 1962; R. Briffault, *The troubadours*, 1965; *Die Troubadours*, ed. H. G. Tuchel, 1966; *Der provanzalische Minnesang*, ed. R. Baer, 1967; H.-I. Marrou, *Les troubadours*, 1971; M. Paterson, *Troubadours and eloquence*, 1974; → **Minnesang**. Z.K.

**TRUVER** (fr. *trouvère*, od *troubare*, pronalaziti, sastavljati pesme) — Lirski pesnik 12. i 13. v., koji piše stihove na jednom od dijalekata severne Francuske. *T.* su pretrpeli znatan uticaj provansalskih → **trubadura**. U konvencional-

nim formama → **šansone**, → **virelaja**, → **pasturela**, → **rondoa**, → **balade** itd. i uz muzičku pratnju, *t.* opevaju kurtoaznu ljubav i pobožna osećanja. *T.* su katkada putujući pesnici, ali češće plemići i velikaši. Okupljali su se u akademijama, od kojih su najpoznatije one u Arasu, Amijenu i Ruanu, → **trubadur**.

S.V.

**TUDICA** — Pozajmljenica iz nekog stranog jezika koja još nije glasovno prilagođena i smisaono integrirana u novi jezik, često se piše i stranim pravopisom, npr. *leader*, *stress*, *intermezzo*, i sl. Iz definicije proizlazi da je *t.* uži pojam od → **pozajmljenice**, pa ipak se one u tekućoj uporabi često ne razlikuju. Puristi smatraju *t.* kao strano tijelo koje nagrđuje narodni jezik i razara mu sastav; priznaju da se *t.* ne mogu sasvim istjerati iz jezika, ponajmanje iz jezika strukâ, ali preporučuju da se *t.* uzimaju samo kad zataji rječnik vlastitog jezika i njegove tvorbene mogućnosti. V. i. → **varvarizam**. M.Kr.

**TUMAČENJE** (stsl. *тълкованіе*) — 1. Egzegetski književni žanr u vizantijskoj literaturi. kome je predmet Sveto pismo. Egzegetski po nameni, *t.* je retorsko po obliku i stilskom izrazu, jer mu je i cilj da pouči više nego da obavesti ili otkrije književno-istorijski sadržaj biblijskih tekstova. Naročito su rado čitana tumačenja Jovana Zlatoustog, Teofilakta Ohridskog, Teodorita Kirsokog, Atanasija Aleksandrijskog i dr. — 2. *T.* se u užem smislu odnosi na razjašnjavanje i *interpretaciju* smisla pojedinih mesta u tekstu, najčešće refleksivno-filosofskog karaktera. Značenju svesti o ovoj strukturi za literarnonaučnu spoznaju se često suprotstavlja egzaktna filologija teksta kao uzorna strogost i disciplina metodskog postupka. Hermeneutički, centripetalni odnos pojedinačnog i celine objašnjava predstavu strukturalnog jedinstva koju je Diltaj uveo u duhovne nauke, a koja je nastavljena u istraživanju literarnog dela (npr. Velek). — 3. U širem smislu pojam *t.* se odnosi na objašnjenje unutrašnjeg odnosa jezičkog i umetničkog dela u njegovoj autonomiji i u istorijskom rekursu.

D.B. — S.G.

**TURCIZAM** — Riječ, izraz, konstrukcija, stilski obrat ili uopće → **pozajmljenica** preuzeta iz tur. u koji drugi jezik. Među *t.* često ima arabizama, iranizama, grecizama i drugih pozajmljenica koje je posredovao tur. jezik. Uslijed posebnih kulturno-povijesnih veza Balkana s Turcima, *t.* su osobito česti u balkanskim jezicima. U nas su neki *t.* već gotovo neprepoznatljivo udomaćeni u rječniku, npr. bub-

reg, bakar, dok su drugi još prave → **tudice** ili → **provincijalizmi** koji se javljaju samo u određenim sredinama i u književnosti za karakterizaciju likova i mjesta, npr. kuršum, zijan, zulum. U nekim našim jezicima i govorima *t.* su najbrojnije i najlakše podnošene riječi tuđeg podrijetla. M.Kr.

**TURKIJA** (tur. *türkü*) — Naziv koji se u turskoj usmenoj tradiciji upotrebljava gotovo za sve vrste pesama; znači jednostavno: »pesma«, pri čemu je uvek reč o pesmi koja se peva. Karakteriše je raznovrsnost tema. Kroz njih se sagleda lični, porodični i celokupni društveni život turskog naroda. *T.* imaju ponekad i dijaloški oblik. Pevaju se u formi *koşma* (*kosma*) i *mani* (*mani*), jednostavnim narodnim jezikom i u narodnoj silabičkoj metrici (→ **parmak-hesabi**). Melodija može dovesti do promene u tekstu pesme, skratiti ili produžiti jezički izraz. Posebna vrednost *t.* je u njihovoj jednostavnosti i izvornosti.

Lit.: *Philologiae Turicae Fundamenta*, II, 1964; M. Đukanović, *Kroz tursku narodnu poeziju*, 1969.

M.Đu.

**TUŽBALICA** (lat. *nenia, lessus*) — Prastara, široko rasprostranjena obredna nar. pesma koja je sastavni deo kulta mrtvih. O postojanju *t.* svedoče najstariji pisani spomenici i književna dela. Za nju su znali u starom v. narodi Azije, Afrike, ist. i zap. Evrope; osobito je negovana u Maloj Aziji. Tokom srednjega v. običaj tuženja postoji kod evropskih i drugih naroda. U novom v. kod većine evropskih naroda *t.* iščezava pod uticajem brzog kulturnog razvoja. Krajem 19. v. običaj tuženja se zadržao kod Rusa, Zapadnih Slovena, u Litvi, kod Finaca, Rumuna, Albanaca, delimično kod Italijana i na Korzici i kod Južnih Slovena. Kod većine vanevropskih naroda *t.* je još uvek u punoj snazi. Nastala, verovatno, već u periodu divljaštva, ova pesma rano stiče svoje karakteristične elemente, koje zadržava dugi niz vekova. Njenu osnovu čine: pohvala i spomen na pokojnika, uporedo sa žaljenjem i pozivanjem da se vrati, otrgne od smrti; razgovor sa njim kao da je živ; verovanje da je zagrobni život isti kao i zemaljski; zatim poruke umrlim srodnicima itd. »Tužbalica je živa reč koja brani od zaborava nekadašnje ljude« (V. Đurić). *T.* je lirska pesma sa izvesnim svojstvima epske poezije; u jednoj prilici ona se improvizuje u ustaljenim tematskim, poetsko-izražajnim i metričkim okvirima, a odnosi se samo na određeno umrlo lice. Po ovome se *t.* kao vrsta izdvaja od ostalih lirskih nar. pesama koje imaju »manje ili više postojan

tekst« (V. Latković). U svakom narodu ili kraju postoji određen tip *t.* sa ustaljenom metričkom formom, gotovim stihovima — formulama i utvrđenom melodijom koja je uvek tužna, otegnuta i jednolična, što sve mnogo pomaže pri stvaranju novih pesama. *T.* na srpskohrvatskom jeziku su ispevane, osim manjeg broja deseteračkih (kod Paštrovića u crnogorskom primorju i istarskih čakavaca), u trohejskom osmercu sa četvorosložnim pripevom kojim se ili apostrofira pokojnik ili izražava bol za njim. Ređe, u ponekim oblastima su *t.* u stihu od 6, 7, 9 ili 12 slogova. Pripev je često vezan aliteracijom i asonantom sa glavnim stihom, što ukazuje na starinu ovih pesama. *T.* je pesma u kojoj se iskazuje iskrena žalost i bol, ali u isti mah ima i konvencionalni karakter pesme koju javno izvode ne samo ožalošćeni rođaci već i prijatelji, susedi, koji put i posebno pozvana lica, da bi ih slušao čitav skup ljudi. Način, mesto i vreme tuženja su ustaljeni, te i to doprinosi konvencionalnom karakteru ove pesme koja se već u davna vremena smatrala kao »neka vrsta obaveze koja se duuguje umrlome«. (T. Đorđević). Iz želje da oplakivanje bude što lepše ono se poverava veštima osobama; već u dalekoj prošlosti poznato je profesionalno tuženje. Veština tuženja se kod nas, kao i kod drugih naroda, učila od mladosti, koji put nezavisno od smrtnih slučajeva, podražavajući starije žene. Kod raznih naroda nariču i ljudi i žene, ali znatno više i češće samo žene. Ima starijih pomena o muškom naričanju, npr. u *Iljadi* za poginulim Hektorom; među senjskim uskocima običaj je bio da i muškarci nariču; u nekim epskim pesmama pominje se muško tuženje (»Zenidba Miliča barjaktara«, »Smrt vojvode Kajice). O naričanju u našim krajevima imamo opštijih podataka u našoj srednjovekovnoj literaturi. Šibenski humanista Juraj Šižgorić (»De situ Illyriae et civitate Sibenici«, 1487) opisujući običaje svog rodnog grada pominje i vrlo dirljive *t.* U spisima 15. v. u Dubrovačkom arhivu pominju se narodna *t.* Neposrednih vesti o njima nalazimo kod stranih putopisaca koji su u 16. v. prolazili kroz našu zemlju (Š. Gerlah, 1573; A. Buzbek, 1582). Nekada je tuženje bilo poznato po svim krajevima naše zemlje, ali se ovaj običaj počeo gubiti znatno ranije, kao npr. u Sloveniji već u 17. v. gde se pod uticajem crkve razvila naročita vrsta pesama u hrišćansko-moralističkom tonu, tzv. »slova«. U ekonomski i kulturno zaostalim oblastima patrijarhalne kulturne zone običaj tuženja se zadržao do najnovijih vremena, kao npr. u Crnoj Gori, Hercegovini,

na Kosovu, u Lici, Dalmatinskoj Zagori, jugozap. Srbiji i u Makedoniji. Na terenu gde je poslednjih vekova bila snažna borbena aktivnost stanovništva, gde se često umiralo u sukobima s neprijateljem i na gubilištima, razvio se naročiti *tip ratničko-patrijarhalne t.* koja je osobito srodna sa epskom pesmom. Njena javna funkcija i idejna usmerenost vidno je naglašena. Oplakujući poginulog slavi se njegova uloga u borbi i ističu nacionalni i društveno-politički ideali sredine. Ovakav način tuženja postao je dominantan, te se prenosio na oplakivanje i pokojnika koji nisu bili borci, npr. u Crnoj Gori, i istočnoj Hercegovini i u okolnim oblastima. U krajevima gde se više umiralo prirodnom smrću, *t.* je imala intiman, porodični karakter, npr. u Makedoniji. Žena koja nariče, tuži, bugari ili zapeva zove se → **narikača**, tužilica ili pokajnica, a pesma naricaljka, tužbalica ili *zapevka*. U prvom redu nariče najbliža rođaka, što je svakako i najstariji vid tuženja. Najiskrenije su i najlepše *t.* majke, sestre, kćeri; strane žene tužeći nad pokojnikom često oplakuju umrle iz svoga roda. Naricanje počinje od časa smrti do sahrane i kasnije kod raznih naroda različito traje, do jedne ili više godina. Nariče se samo danju, od izlaska do zalaska sunca. Tako se oplakuje svaki umrli, no znatno više ako je muško lice u punoj snazi i od ugleda. Ako je pokojnik umro van kuće, nariče se nad njegovim odelom, oružjem, slikom ili bilo čim što se smatra da ga zamenjuje. Žene mogu naricati pojedinačno, jedna za drugom, dve naizmenično, ili više njih u skupu. Kada se udvoje nariče prva tužilica obilazi laganim hodom odar, druga je u stopu prati i za njom ponavlja svaki stih. Žena koja počinje u skupu tužiti ispeva stih koji ostale redom prihvataju; u nekim krajevima svaka narikača ispeva novi stih koji sa prethodnim čini celinu. U Paštrovićima V. Karadžić je zabeležio i ovaj način tuženja za uglednim čovekom: »... Žene od roda pokojnikova uhvativši se za ruke, kao u kolu, nad njime poklanjajući se zapijevaju:

svaki se stih zapijeva po dvaput: jedna žena kao kolovoda počinje, a ostale joj pomažu, izgovarajući za njom kad po drugi put stih zapijeva samo poslednju stopu od stiha.« (*Srpske narodne pjesme*, I, 1841). Pomena o žalosnom kolu ima i u našim nar. pesmama (»Ženidba Milica barjaktara«), a često je prikazano i na stećcima. Tuženje u kolu poznato je i kod drugih naroda, naročito u Sredozemlju, Bliskom Istoku i Aziji.

Lit.: V. Karašić, *Живот и обичаји народа српскога*, 1867; V. В. Вукасовић, »Мртвачки обичаји и обреди код Јужних Словена прије и сада«, *Летопис Матице српске*; 1895; 184; В. Ђорђевић, »Народне тужалке«, *Бранково коло*, 1908, 14; В. Ј. Јарко, »Срок и алитерација у туžбалицама дуžег стића«, *Slavia*, 1924–1925, III; Е. Шневајс, »Главни елементи самрtnих обичаја код Срба и Хрвата«, *Гласник Скопског научног друштва*, 1929, V; Т. Ђорђевић, »Неколики самрtnи обичаји. Годишњица Н. Чупића, 1939, XLVIII; В. Ђурић, *Тужбалица у светској књижевности*, 1940; В. Ђурић, *Постанак и развој народне књижевности*, 1956; Z. Kumer, »Smrt v slovenski ljudski pesmi, *Rad XI Kongresa Saveza folklorista Jugoslavije*, 1966; В. Латковић, *Народна књижевност I*, 1967; V. Nedić, *Antologija narodnih lirskih pesama*, 1969<sup>2</sup>; M. Maticki, *Dvori samotvori*, 1979. R.P.

**TZU** ili **CI**, kin. (riječi, tj. riječi za pjevanje) — Polisilabička kineska pjesma, izvorno sastavljena po zadatoj melodiji, pri čemu je izbor melodije najčešće značilo i izbor osnovnog raspoloženja pjesme a nekad i njene teme. Naslovom uzorne pjesme u nekoj melodiji naslovljavale su se sve pjesme kasnije napisane na njen glas. Proizvod gradske pučke kulture, u kojoj se snažno osjeća utjecaj melosa centralne Azije, *t.* je svakako poznat kineskom pisanom pjesništvu već u 8. vijeku; najplodnijom je vrstom kineske poezije bio od 10. do 13. vijeka, kada se postepeno gubi veza riječi s melodijom i pjevanjem, a vitalnost je izvornih metričkih pa i semantičkih obrazaca čuvao u kineskoj poeziji i u vjekovima u kojima se izvorne melodije nisu više pamtile.

Lit.: → **Stih**.

S.P.



# U

**UBI SUNT...** lat. (»gde su«...) – Čest i omiljen motiv lat. poezije: → **topos** početka pesme ili strofe. Sledila su imena pomrlih i nestalih lica ili nabravanje stvari i pojava kojih više nema. Za razliku od neutralnog nabravanja antičkih → **kataloga**, srednjovekovna pesma ima opšta mesta o prolaznosti lepote i života i o prednostima prošlih vremena nad sadašnjošću (→ **Zlatno doba**), obojena uverljivo melanholijom (»Al' gde je, bože, gde je lanjski sneg?«, Vijon). Tradicionalne su dve »liste« – lista heroja i lista plemenitih žena. Pitanje je može li se druga lista povezati sa izgubljenim Hesiodovim katalogom žena (*Ehoje*), no bliskost motiva *u. s.* sa rimskom → **elegijom** i praksom traženja → **egzempluma** u retorici je manje podložna sumnji. S.S.

**UČENA KNJIŽEVNOST** – Književnost koja je rezultat učenog rada i obrazovanja piščevog (koji i ne mora biti naučnik, kao što ni svaki književni proizvod nekog naučnika ne mora biti »učena književnost«), u kojoj se objedinjuje znanje sa unutarnjim doživljajem, ali uz pretpostavku da je i čitalac veoma obrazovan. Helenizam je znao za ideal → **poeta doctus**, a posredovanje u prenošenju antičke kulture i antičkog obrazovanja ostaje i posle toga glavni sadržaj *u. k.*: počev od → **karolinške renesanse** sa himnama i poučnim pesmama sveštenih lica (Alkuin) ili podražavanjima u duhu lat. poezije (*Pesma o Valtarijusu – Walthariuslied, Ruodlib – Ruodlieb*), zatim u renesansi, podražavaju se antički uzori na univerzitetima uz pomoć → **florilegija** (*u. k.* tada neguju i novolat. pisci humanisti, na primer K. Celtis (*Amores*), pa se u *u. k.*

računa i → **jezuitska drama** (Balde, Biderman). *U. k.* baroka odlikuje se bogatim mitološkim opisivanjima koja zahtevaju dobro poznavanje varijanti mita. Pogotovo je prosvetiteljstvo pokazivalo interesovanje za *u. k.* U 19. v. kod Nemaca se javljaju *profesorski romani*, koji načinom iznošenja istorijske grade veoma podsećaju na *u. k.*, kao što je uopšte → **istorijski roman** sve do naših dana blizak *u. k.* Z.K.

## UČENA KOMEDIJA → *Commedia erudita*

**UDAR** – 1. U antičkom stihu isticanje jakog vremena glasovnim intenzitetom (latinski nazvanim → **iktus**), čija akustička priroda nije poznata. Pošto je »podizanje« (→ **arza**) glasa po funkciji ravno ranijem spuštanju (→ **teza**) stopala ili palca u plesnom taktu (u oba slučaja reč je o udaru), došlo je do zamenc termina: sada je arza jako vreme, a teza slabo vreme stiha. – 2. U → **silabičkoj versifikaciji**, → **metrički (ritmički) akcenat** (koji neki zovu »iktusom«). – 3. U → **silabičko-tonskoj versifikaciji** – ostvareni iktus (=arza) pomoću leksičkog akcenta ili → **skandiranjem**, za razliku od neostvarenog (izostao akcenat ili izostao skandirani *u.*).

Lit.: → **Metrika, antička**; → **akcenat**; → **metar**. Z.R.

## UDVOJENA RIMA → *Rima*

**UJEDINJENA OMLADINA SRPSKA** – Omladinski pokreti u Srbiji i Južnoj Ugarskoj javili su se već 1847. i 1848. godine, ali je njihovo delovanje prekinuto reakcijom 1849. godine. Posle Bahovog apsolutizma u Austriji

i posle promene dinastije i režima u Srbiji 1858. godine, omladinski pokret oživljava okupljajući sve napredne snage srpskog društva u cilju buđenja celokupne nacije. Duhovni vođa Ujedinjene omladine srpske bio je Svetozar Miletić. Prva oglašavanja ovoga pokreta bila su putem almanaha, prethodnica časopisa. U početku su najpoznatiji bili *Slavjanka* (Pešta, 1847) i *Neven sloge* (Zemun, 1849), a kada pokret nanovo oživi: *Licejka*, I—III (Beograd, 1862—1864), *Preodnica* (Pešta, 1863) i drugi. Početkom šezdesetih godina osnivaju se dačke i studentske družine, od kojih se posebnom aktivnošću izdvajaju bečka *Zora* i peštanska *Preodnica*. Književnici omladinskog pokreta bili su, u početku, okupljeni oko novosadskog *Srpskog dnevnika*, a saraduju i u *Danici*, *Javoru*, kao i u listovima i časopisima koje je Ujedinjena omladina srpska smatrala kao svoja glasila: *Srbija*, *Vila*, *Zastava*, *Matica* i drugi. U želji da se približe široj čitalačkoj publici knjigom koja je u to vreme bila najbliža narodu, kalendarom, a u isto vreme i da načine uzornu knjigu za narod, oni pokreću *Omladinski kalendar* (1868—1872). Pokretanje književnog i naučnog lista *Mlada Srbadija* (1870—1872) imalo je za cilj da se okupi široki krug saradnika, pobornika liberalnog i socijalističkog pravca u politici, kao i romantičarskog i realističkog pravca u književnosti. Na V skupštini u Novom Sadu (1870), prvi put se direktno konfrontiraju dve osnovne struje omladinskog pokreta, nastale kao izraz dva naraštaja, dve politike i dva shvatanja sveta. S jedne strane bio je krug mladih socijalista sa Svetozarom Markovićem na čelu, koji se *Predlogom petnaestorice* suprotstavio krugu građanskih liberala. Već tada se može naslutiti bliska propast sentimentalnosti i romantičarskog nacionalizma, a sve veća dominacija socijalističkih tendencija, izraženih pre svega u idejama prosvetćenosti («Prosvetom k slobodi»). Poezija je u to vreme bila u najvećoj meri angažovana u buđenju i širenju nacionalnih i oslobodilačkih ideja. Neposredno se uključujući u borbu za slobodu, pisci se nadahnjuju nacionalnom prošlošću, uzdižu narodnu poeziju, smatrajući i narodni jezik i usmenoj stvaralaštvo zalogom odbrane nacionalnog bića od tuđinskih uticaja. U programima je posebno ukazivano na značaj pozorišta koje je smatrano narodnom školom i sredstvom za buđenje narodne svesti. Romantičarske drame Đure Jakšića i Laze Kostića bile su najpotpunije estetsko i idejno ovaploćenje osnovnih ideja *U. o. s.* Ideje ovoga pokreta, pogotovu one koje su se odnosile na

potrebu otvaranja nacionalnih škola, osnivanje štamparija i pokretanje novih glasila, od dnevnih, preko nedeljnika, mesečnika i časopisa, do godišnjaka, almanaha i kalendara, prihvatili su manji gradovi i kulturni centri. Za mnoge od ovih gradova bilo je to vreme snažnog oživljavanja književnosti i kulture, pa i stvaranja književnih krugova koji ne deluju više samo u glavnim kulturnim centrima. Održavaju se posela, drže predavanja, prevode dela mnogih francuskih, ruskih, nemačkih i engleskih naučnika i književnika, ponajviše Darvina, Spensera, Dž. S. Mila, Ogista Konta, Bihnera, Drepera, Helmholtza, Čerņiševskog, Dobroljubova, Pisareva. Srpska kultura i književnost bile su, kao nikada ranije, široko otvorene stranim uticajima, pre svega idejama pozitivista. Zbog programa, a posebno zbog političkih težnji koje su podrazumevale rušenje turske vlasti na Balkanu i borbu za nacionalna, demokratska i politička prava svih naroda pod vlašću Austro-Ugarske, aktivnost pripadnika *U. o. s.* bila je ometana od strane reakcionarne vlasti, pa čak i zabranjena 1872. god. U okviru ovoga pokreta stasalo je više pisaca koji čine jezgro srpskog romantizma: Jovan Ilić, Jovan Jovanović Zmaj, Đura Jakšić, Laza Kostić, Stojan Novaković i drugi.

Lit.: Јован Скерлић, *Омладина и њена књижевност* (1848—1871), 1906; *Уједињена омладина српска*, зб., 1968. M. Mat.

**UKRASNI PRIDEV** — Pridev dodan imenici sa stilskom ulogom da istakne temeljnu vrijednost ili idealno kvalitativno obilježje pojma. Prema nekadašnjim estetičkim načelima, smatralo se da ima samo funkciju ukrašavanja, po čemu je i dobio ime. Prisutan je u pisanoj književnosti, ali i u govornom jeziku. Osobito je čest u usmenoj epskoj poziciji, gdje je zbog svoje čestote postajao stereotipan (→ **stalni epitet**). J.K.

**UKRŠTENA RIMA** → Rima

**UKUS** -- Umenje da se neko umetničko delo objektivno, diferencirano oceni polazeći od adekvatnih ishodišta; prijemčivost za estetske vrednosti uopšte, s tim što je *u.* shvaćen na ovaj način u izvesnoj meri promenljiv (*u.* vremena); no pod ukusom se podrazumeva i posebna estetska osetljivost pojedinca, neke grupe ili epohe kao reakcija na literaturu svoga vremena. Tek se pedagoško 18. stoleće trudilo da obrazuje literarni *u.* publike (Gotšed, Brajtinger, Nikolaj, Viland, Lesing, Kant, Gerstenberg, Herder, Šiler) putem → **kritike**

(→ **estetika**). *U.* zavisi od prirodnih dispozicija i estetskog vaspitanja. Kant je definisao *u.* kao sposobnost moći suđenja da nezavisno od koristi i požude izabere ono što je opštevaljano; Kroče je aktivnost ocenjivanja i aktivnost proizvođenja smatrao istom sposobnošću, a time je došao do zaključka da su svojstva ukusa i genija u biti ista. Pred činjenicom da se osnovni estetski pojmovi i zakoni umetnosti do kojih se došlo koriste za epigonalno-tradicionalno negovanje umetnosti i za konzervativno građanstvo koje je u obrazovanju videlo simbol svoga statusa, i pred opasnošću da ovi osnovni pojmovi i zakoni umetnosti postanu konstante koje se ne menjaju, vladajući *u.* neminovno postaje cilj napada svake → **avangarde**. Promena *u.* unutar epoha i pojedinih grupa, do koje dolazi kod nekog društvenog sloja, kod neke jezičke zajednice ili nekog kruga kulture pošto je izvršena zamena uzoraka na koje su se ovi pojedinci i grupe i slojevi ugledali, što se sve zbiva u vidu tipičnih pomeranja faza, a uslovljeno je istorijsko-sociološkim dastostima, stvorilo je posebno područje istraživanja → **sociologiju književnosti**. Promena *u.* često je vezana za smenu generacija, za društvena preslojavanja, duhovno-istorijske preobražaje, istorijske događaje, nova područja obrazovanja i interesovanja, a pomoću instanca koje odabiraju (npr. izdavačka preduzeća ili pozorišta) ili pomoću uzora koji oblikuju *u.* (nekada je to bilo dvorsko društvo ili društvo višeg građanstva, a danas establišment u literaturi, pozorištu, kritici i nauci). Pomoću masovnih medija *u.* se može donekle usmeravati. Teorija *u.* sastavni je deo gnoseologije umetnosti, koja ima širi, društveni, i uži, psihološki kontekst. Jedan od najpoznatijih italijanskih filozofa i teoretičara. Galvano dela Volpe, pokušao je da, u okviru marksizma, poveže teoriju *u.* sa novom »istorijsko-materijalističkom« naukom o umetnosti. Sistematizovanje različitih oblika *u.* u domenu je → **teorije recepcije**.

Lit.: R. Schaukal, *Vom Geschmack*, 1910; Б. Поповић »О вaspитању укуса«, *Олеги из књижевности и уметности*, 1914. L. Schücking, »Literaturgeschichte und Geschmacksgeschichte«, GRM, 5, 1913; isti, *Soziologie der literarischen Geschmacksbildung*, 1961<sup>2</sup>; B. Heimann, *Über den Geschmack*, 1924; W. Weisbach, *Vom Geschmack und seinen Wandlungen*, 1947; J. D. Hart, *The popular book*, 1950; A. M. Clark, *Studies in literary modes*, 1958; B. S. Allen, *Tides in English Taste*, 1961; H. Klein, *There is no Disputing about Taste*, 1967; R. Peacock, *Criticism and personal taste*, 1972; G. dela Volpe, *Kritika ukusa*, 1975; Z.K.

**ULTRAIZAM** (šp. *ultraísmo*) – Književni pokret koji je u Španiji nastao na osnovu hispanoameričkog → **kreacionizma**, predstavljajući istovremeno sintezu evropskih ekstremističkih struja → **dadaizma**, → **kubizma**, → **futurizma** i dr. Šp. ultraisti (G. de Tore, Fernando Iglesias i dr.) objavili su 1919. u Madridu svoj manifest. U *Hispansku Ameriku u.* je preneo H. L. Borhes za koga je *u.*: »Svođenje lirike na njen prvobitni elemenat: metaforu. Brisanje prosečnih fraza, sveza i nepotrebnih prideva. Uklanjanje ukrasnih radnji, ispevedanja, pridika i izveštačene nejasnosti. Sinteza dveju ili više slika u jednu koja tako povećava svoju sugestivnu moć. Ultraističke pesme se, dakle, sastoje od niza metafora od kojih svaka ima sopstvenu sugestivnost i sažima nevidenu viziju nekog dela života.« Po G. de Toreu, poezija mora da postane »Sjedinjavanje različitih duševnih stanja. Istovremenost. Imaginativna brzina.« Poetika *u.* je prisutna u formiranju mnogih značajnih pesnika šp. jezika (H. Dijego, P. Salinas, Borhes, H. Giljen, O. Hirondo i dr.)

Lit.: M. de la Peña, *El ultraísmo en Espana*, 1925; J. J. Bajarlia, *El vanguardismo poético en América y España*, 1957; D. Alonso, *Poetas españoles contemporáneos*, 1965; Z. Gertel, *Borges y su retorno a la poesía*, 1967; G. de Torre, *Ultraísmo, existencialismo y objetivismo en literatura*, 1968; G. Videla, *El ultraísmo*, 1971; V. Gaos, *Antología del grupo poético de 1927*, 1983; Lj.S.

**UMETNIČKA ISTINA** – Zavisno od shvatanja prirode ili suštine umetnosti, *u. i.* predstavlja ili osnovni problem ili pak pogrešno postavljen problem (pseudoproblem) filosofije umetnosti. U prvom slučaju je *u. i.* odražajna objektivnost socijalno-istorijske stvarnosti u kojoj se umetničko delo pojavljuje, i ta istina se nalazi u umetničkom delu nezavisno od svesti umetnika (Đ. Lukač), ili umetničko delo i umetnost uopšte zavise od bića kao osnove koja ih omogućuje i koja se kao istina otkriva u delu (M. Hajdeger). U drugom slučaju, umetnost nema posla sa istinom jer istina spada u područje logičkog (pojmovnog, intelektualnog), već je na autonomnom području vrednosti i bića, u kome važe drugi aksiološki i ontološki principi od onih koji važe u nauci ili filosofiji, u religiji ili u drugim sferama kulturnog života. Prvo shvatanje se pojavilo u antičkoj tradiciji (Platon) i održalo se i u hrišćanskoj tradiciji koja od starih Helena preuzima trijadu dobro-istinito-lepo; počev od Kantovog zasnivanja autonomije lepog, sve se više gubi to shvatanje. Danas se problem *u. i.* ne smatra samo zavodljivom metaforom i

pseudoproblemom, već se povezuje tradicionalno shvatanje o blizini lepog i umetničkog sa modernom svešču o autonomiji umetničkog izraza. To važi i za književnost, čija u. i. kazivanja u zori naše kulturne istorije, u Homera, prethodj svem naučnom i filozofskom istraživanju istine, a zatim i neprekidno sve do danas stoji u službi kazivanja onog što jeste.

Lit.: G. Lukács, »Kunst und objektive Wahrheit« *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, 1954, 1; M. Heidegger, »Ursprung des Kunstwerks«, *Holzwege*, 1954; H. E. Holthusen, »Das Schöne und das Wahre«, *Neue Studien zur modernen Literatur*, 1968; M. Damjanović, »Problem umetničke istine«, *Treći program*, 1971; D. Rasmussen, *Poetry and Truth*, 1974. M.D.

**UMETNOST RADI UMETNOSTI** (fr. *L'art pour l'art*, otud *larpurlarizam*) — Estetička teorija koja se pojavila u drugoj polovini 19. v. kao protivteža teoriji o didaktičnoj i utilitarnoj funkciji umetnosti, koja je u evropskoj estetici dominirala još od antičkih vremena. Pristalice u. r. u. propovedale su tezu o nezavisnosti umetnosti od društvenog života, morala, politike, nauke, o njenoj potpunoj nezainteresovanosti i samodovoljnosti. Teorija se oslanja na učenje nem. filozofa E. Kanta, po kojem estetički sud ima čisti nezainteresovani karakter. Jedan od prvih pristalica teorije je pesnik E. A. Po. On je ustao protiv »jeresi didaktizma« i postavio princip da pesma mora biti radi pesme a ne radi pouke. Istina zadovoljava razum, ali ne i lepotu »koja je jedino priznato područje pesme«. Teorija se najviše razvila u Francuskoj u drugoj polovini 19. v. Termin »*l'art pour l'art*« uveo je najpre filozof V. Kuzen (1818), a zatim ga upotrebljava i filozof-pozitivista O. Kont u *Kursu pozitivne filosofije*. Glavni predstavnik teorije bio je pesnik T. Gotje, čije delo sadrži potpunu teoriju i blistavu potvrdu osnovnih postavki u. r. u. (»Gospođica de Mopen« — predgovor 1836). Umetnost je, smatra Gotje, po svojoj prirodi nezainterosovana; ona ne sme da služi nikakvom korisnom cilju, njena svrha je u njoj samoj (»lepo ne može ničemu da služi, sve je ružno što je korisno«); ona ostaje nezavisna od svakog morala i politike; da bi bila sasvim čista, ona se odriče i sentimentalnosti, pretpostavljajući osećanjima uzbuđenja i impresije. Umetnik je vernik lepote, koja jedino može da ostvari njegove snove i olakša njegova nespokojstva. Da bi osvojio lepotu, umetnik ne sme ništa da zanemari, ništa da prepusti slučaju. Tek rad na formi i formalno savršenstvo dobijaju primarni zna-

čaj. Delo je utoliko lepše ukoliko je ostvareno sa većim teškoćama. Pesnici koji su se okupljali oko T. Gotjea (Ž. de Nerval, T. Banvil i dr.) predstavljaju ujedno i poslednju romantičarsku grupu i začetak moderne poezije. Gotjeov učenik Š. Bodler jedan je od glavnih predstavnika teorije u. r. u. Lepota je njegov vrhunski ideal, njegova »jedina kraljica«, ona vlada svime a nikom ne odgovara, ona je nezavisna od morala. Bodler je postavio sebi zadatak da izvuče »lepotu iz zla« (*Cveće zla*). Sledbenici teorije u. r. u. bili su uglavnom pesnici, ali je među njima bilo i proznih pisaca. G. Flober, jedan od velikih fr. realista, tražio je u umetnosti utočište od nevolja života: »Umetnost je jedina istina i dobra stvar u životu«, »život je tako strašan i može se podneti samo tako ako se izbegava, a to se postiže ako se živi u svetu umetnosti«. Iz ideje da je umetnost nezavisna od života, na kojoj se zasniva doktrina, O. Vajld i drugi njeni pozjniji sledbenici izveli su tezu da život podražava umetnost (nasuprot vladajućoj tezi tradicionalne estetike da je umetnost podražavanje života). Po Vajldu: umetnost je stvorila prirodu, njoj pripadaju »oblici koji su realniji od živih ljudi«, čuvene londonske magle su tvorevina umetnosti, »one nisu postojale dok ih umetnost nije pronašla«, umetnost stvara velike arhetipove »čija je nezakonita kopija sve što postoji«, život »stvara sebe po bojama i linijama umetnosti« koja mu daje »dubinu misli i osećanja, duševne bure ili duševni mir«. S druge strane, život dobija svoj smisao samo kao predmet umetnosti. Po jednoj čuvenoj Malarmeovoj maksimi: »Svet je stvoren zato da bi ušao u neku lepu knjigu«. — Teorija u. r. u. je veoma složena pojava. U sociološkom pogledu ona na jednoj strani izražava liberalni, a na drugoj kvijetiističko-konzervativni stav. U početku ona nosi obeležje protesta protiv građanskih vrednosti. U kasnijoj svojoj fazi doktrina zahteva zatvaranje umetnosti u → kulu od slonovače i odricanje od svake društvene i političke aktivnosti. U književnom pogledu, u prvoj fazi doktrina se suprotstavlja didaktizmu klasicista da bi kasnije prerasla u pobunu protiv socijalno angažovane realističke književnosti druge polovine 19. v. O. Vajld je smatrao da se u težnji realista ka istinitosti nalazi jedan od osnovnih uzroka banalnosti moderne književnosti. »Antički istoričari, kaže on, davali su nam zadivljujuće izmišljotine u vidu činjenica, a savremeni romansijeri nam podnose grube činjenice umesto maštke. I u našoj poeziji 19. i 20. v. javljaju se odzvuci ove teorije kod L. Kostića, V. Ilića, J. Dučića, M. Rakića i dru-

gih. Doktrina *u. r. u.* unosi takođe značajne promene u shvatanje statusa umetnika. Na pesnika se gleda kao na zanatliju, na specijalistu. Flobert je za sebe govorio da nije pisac nego građanin koji živi na selu i bavi se književnim radom. On, po rečima Sen-Beva, »drži pero kao što drugi drže anatomski nož«. Novo shvatanje skida oreol izuzetnosti i tajanstva kojim su romantičari okruživali umetnika i umetničko stvaranje, ali istovremeno naglašava idealnu prirodu umetnosti i visok položaj umetnika, njegovo ograđivanje od efemernih interesa epohe. S tim shvatanjima povezana je i pojava moderne → **boemije**. Umetnik odbacuje norme građanskog društva i teži da svojim ponašanjem i postupcima skandalizuje građane. Iz teorije *u. r. u.* rađa se moderni umetnički formalizam i estetizam. Briga oko forme postaje glavni zadatak umetnika, u radu na formi on treba da pokaže svu veštinu specijaliste. Ideal nove poezije postaje »čista« poezija, poezija koja je oslobođena svega što je strano poetskom fenomenu. Taj ideal igra značajnu ulogu u poetskim pravcima druge polovine 19. i s početka 20. v., naročito u → **simbolizmu** i među → **parnasovcima**.

Lit.: Th. Gautier, *Emaux et Camées*, 1927; Th. de Banville, *Odes funambulesques*, 1909; G. Michaut, *Pages de critique et d'histoire littéraire (XIX<sup>es</sup>)*, 1910; J. Bédier–P. Hazard, *Littérature française*, II, 1949; T. Gotje, *Gospodica de Mopen*, 1953 (prev.); A. Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art en France*, 1959; P. Martino, *Parnasse et Symbolisme*, 1967; V. Košutić, *Parnasovci i simbolisti u Srbia*, 1967; A. Adam–G. Lerminier–E. Marot–Sir, *Littérature française*, II, 1968; N. Kohl, *L'art pour l'art in der Asthetik des 19. Jahrhunderts*, 1978. J.D.–J.Do.

**UMETNUTA NOVELA** — Samostalna → **epizoda** ili narativna celina digresivnog karaktera unutar neke pripovesti ili romana. U njoj se obično opisuje neka zasebna situacija ili niz doživljaja koji prekidaju glavni tok radnje i čine relativno izdvojenju narativnu celinu. *U. n.* najčešće se odnosi na vreme koje nije obuhvaćeno narativnim vremenom glavne radnje, bilo tako što opisuje doživljaje junaka u → **retrospekciji** ili što uvodi nove epizodne ličnosti. Primeri *u. n.* nalaze se na više mesta u Servantesovom *Don Kihotu* (priča o Mambri-novom šlemu), u Fildingovom *Tomu Džonsu* (životna ispovest Čoveka s brda), a sličan karakter ima i životni slučaj Marcladova u *Zločinu i kazni*. Iako *u. n.* može biti jače ili slabije motivisana s obzirom na celinu dela, ona, po pravilu, doprinosi rasvetljenju nekih aspekata teme i junaka i, u značajnim ostvare-

njima, ima određenu kompozicionu funkciju. Primere izrazito digresivne *u. n.* nalazimo u Kovačićevom romanu *U registraturi* kada se govori o Meceni i njegovu životu. Priča o Džem-sultanu u Andrićevoj *Prokletoj avliji* teorijski je posebno zanimljiva jer, naoko sasvim samostalna, predstavlja u stvari integralni deo opšte slike koju delo ocrtava.

Lit.: E. Voerster, *Märchen und Novelle im Roman*, 1966; → **novela**; → **kompozicija**.

B.M.–S.K.

## UMNOŽENA RIMA → Rima

**UMOTVORINA** — 1. Delo uma; — 2. *narodnim u.* nazivaju se sva dela narodne književnosti (pesme, pripovetke, zagonetke, poslovice i dr.). V.N.

## UNAKRSNA RIMA → Rima

**UNANIMIZAM** (fr. *unanime* — jednodušan) — Književno shvatanje s početka 20. v. po kome pisac treba da prikazuje kolektivna duševna stanja, a ne lična osećanja. Vežan je za ime fr. književnika Ž. Romena, koji ga je definisao 1909. i praktično primenjivao u zbirci pesama *La Vie unanime (Jednodušan život)*, dramama — *L'Armée dans la ville (Vojska u gradu)* i romanima — *Les Hommes de bonne volonté (Ljudi dobre volje)*, i za grupu *L'Abbaye (Opatija)*, kojoj su pripadali i Ž. Diamel, Š. Vildrak, R. Arkos, ali se primeri *u.* mogu naći i u prikazima kolektivnog iskustva kod Igoa, Zole, V. Vitmana i viziji velikog industrijskog grada kod Verharena. Problemi-ma »jednodušnosti« teorijski se bavila škola fr. sociologa (Dirkem i Tard). Po rečima Ž. Romena, *u.* nije ni književna škola ni filozofski sistem, već više »uzbudljiva intuicija realnosti«, odnos pojedinca prema kolektivu, prikazivanje ljudskog života ne u usamljenoj individualnosti, već u grupama koje otkrivaju jedan psihološki sindrom (porodica, ulica, fabrika, veliki grad) i u kojima sve ljudske skupine, međusobno povezane, kao da stvaraju jedno novo i drukčije biće. »Unanimizmom smatrajte jednostavno izraz jednodušnog i kolektivnog života. Mi osećamo život koji nas okružuje i prevazilazi« — kaže Ž. Romen.

Lit.: A. Cuisenier, *Jules Romains et l'unanimité*, 1935; H. Clouard, *Histoire de la littérature française du symbolisme à nos jours*, I, 1947; M. Павлович, *Значајни представници француској романа између два светска рата*, 1965. J.Do.

## UNIVERSITY WITS → Elizabetinska drama

**UNIVERZALNA ANALOGIJA** (fr. *l'analogie universelle*) — Mističko tumačenje fenomena → **sinestezije**, koje je Bodler uzeo za osnovu svoga učenja o istovetnosti načina na koji je svet sazdan »kao kompleksna i nedeljiva celina« (*Odabrana proza*, 426) i na koji ga čovek saznaje kroz čulni doživljaj i reprodukuje snagom → **imaginacije** u umetnosti; kasnije, jedno od ishodišta → **simbolizma** i drugih iracionalističkih tendencija u umetničkoj teoriji i praksi do potkraj četrdesetih godina ovoga veka. Po Bodleru, priroda se u svome stvaranju rukovodi jedinstvenim zakonom »hemijskih afiniteta« (*isto*, 176), koji se otelovljuje u svakoj njenoj tvorevini kao sklad delova prema celini, sklad tona boje prema melodiji i melodije prema harmoniji boja, i kao jedinstvo boje i oblika koje ne zna ni za ponavljanje niti za pogrešan spoj. Kako između zvukova, boja i mirisa, kao osnovnih činilaca opažalnoga sveta, vlada princip *saglasja* (fr. *correspondance*), priroda nas »obavija kao misterija, prikazuje se u nekoliko simultanih stanja, i svako od njih ... odražava se u našim srcima: oblikom, stavom i pokretom, svetlošću i bojom, zvukom i harmonijom« (*isto*, 441), te »čovek tu prolazi kroz šume simbola« (sonet *Correspondances*), u čijim magičnim dubinama njegova imaginacija nazire mistično jedinstvo svekolikog univerzuma, čar ideala i biće apsolutnog. Princip *saglasja*, međutim, koji vlada među prirodnim fenomenima, analogan je principu koji određuje odnose između čovekovih čula. Otuda, opažajući jedne, on može doživeti i druge, pa ih na isti način može i izražavati, tako da, »recipročnom analogijom« (*Odabrana proza*, 426), zvuk dočarava boju, boja melodiju, tako da i boja i zvuk, »prilagodavajući se osećanju sa istom tačnošću kao i reč, ali očigledno na drugi način«, izražavaju »onaj neograničeni deo osećanja koji reč, isuviše pozitivna, ne može dati« (*isto*, 429). Tako principu »kompleksnosti i nedeljivosti« pojava na planu stvarnosti, odn. na planu božanskog stvaranja, odgovara princip *saglasja* na planu naših čulnih utisaka, njihovo istovremeno protezanje na više čula, koje omogućuje »zamensljivost, konvertibilnost« (M. Pavlović, »Š. Bodler«, 27) njihovih čulnih modela, a ovome, opet, princip *u. a.* i međusobnog dopunjavanja jezika umetnosti na planu umetničkog reprodukcija te stvarnosti. Time Bodler rešava osnovni problem odnosa umetnosti prema stvarnosti, kao i problem odnosa između pojedinih vrsta umetnosti, i nalazi podlogu za rešavanje drugih praktičnih pitanja stvaralaštva, koja će, malo ili nimalo preuređena, poslu-

žiti mnogim njegovim sledbenicima. U *u. a.* ukrštaju se ideje ranih sinestetičara, Svedenborgov kozmološki misticismizam i Lafaterova fiziognomska zapažanja, s nastojanjima nem. klasičnog idealizma da, prelaskom sa Kantovog ontološkog dualizma *subjekt-objekt* na subjektivistički monizam *apsolutnog Ja*, izbegne saznanjoteorijski čorsokak *stvari po sebi* i da vaspostavi jedinstvenu sliku sveta u kojoj bi subjekt (Ja) — kao »produktivna uobrazilja« (Fihte), »stvaralački duh« (Seling) — zapravo konstituisao objekt (ne-Ja) kao analogon sebe sama. Ove ideje preneo je na književni plan Fihtov učenik Novalis, koji Fihtov identitet »Ja — ne-Ja« prihvata kao »najviši stav svake nauke i umetnosti« (*Izabrana dela*, 237), te u svem spoljnome svetu vidi samo »univerzalni trop duha, njegovu simboličnu sliku« (*isto*, 245), stvarajući time osnovu za sva potonja poistovećenja spoljnog i unutrašnjeg sveta, koja će se preko nem. romantizma prenети i na fr. tlo (→ **umetnost radi umetnosti**). Otuda, prema novijim istraživanjima (Fortride, Kine), korene ideje *u. a.*, a time i pravog preteču → **simbolizma**, valja tražiti u Novalisu. Sponu između *Ja* i *ne-Ja*, između duha i univerzuma, Novalis nalazi u ideji *simpatije*. Simpatija je za njega tajanstveni odziv unutrašnjega sveta na draži »čudesne čulne i nečulne prirode« (*isto*, 171), koja poput Eolove harfe svojim zvucima budi odjek »viših struna u nama« (*isto*, 303). Naime, univerzum je za Novalisa pozitivna, a duh negativna veličina, pa je saznanje — a saznanje je ovde isto što i zasnivanje sveta, jer se svet zasniva tek u duhu — neprestano prelivanje spoljnoga sveta u unutrašnji i ukidanje negativnosti duha u *duši*, koja je zapravo spona između oba sveta i prava roditeljska simpatija. Novalisova dijalektika sveta razlikuje dva oblika saznanja: *posredno, čulno* i *neposredno, sintetičko saznanje*. Prvi oblik saznanja istovremeno je i prva etapa u sređivanju prvobitnog haosa univerzuma. U njoj se predstave kao kopije spoljnih predmeta i njihovih svojstava grupišu oko pojedinih čula kao oko svojih izvora, obrazujući nekoliko analognih »modusa univerzuma« (*isto*, 326), u kojima se već razaznaju jezici pojedinih umetnosti. Sintetički oblik saznanja moguć je samo u umetnostima, matematici, filozofiji i religiji. Predstave ovde nisu više kopije spoljnoga sveta, niti nastaju na spoljni podsticaj, već su izraz unutrašnjega sveta, njegovo opredmećenje u umetničko ili naučno delo, ili u moralni čin. Uobličavajući sada unutrašnju, nečulnu stvarnost, čulo se u ovoj etapi potpuno osamostaljuje i postaje

»bice koje korespondira« (*isto*, 250) s oblicima oba sveta. Mada po idejama veoma slična Bodlerovoj, Novalisova teorija nije na Bodlera uticala direktno. Ideju simpatije pruzima nešto kasnije Novalisov sledbenik E.T.A. Hoffman, dajući joj u V delu »Krajslerijane« (*Phantasie- und Nachtstücke*, 50) unekoliko podesniji naziv *Übereinküfte (saglasja)*. S ovim pojmom Bodler se sreće prvi put 1846. i u svome »Salonu« iz iste godine navodi ga u neadekvatnom prevodu nepoznatog autora kao »analogiju i prisno spajanje« – »une analogie et une réunion intime« (*Odabrana proza*, 176), da bi ga odmah potom sam preveo kao »*correspondances*«, u istoimenom sonetu (*Cveče zla*, 15), koji se danas smatra najsazetijom formulacijom ove teorije i njenom možda najcelishodnijom primenom u simboličkoj poeziji. *Simpatija i saglasja* smatraju se danas sinonimima. No dok je simpatija u fragmentarnom Novalisovom delu ostala tek genetska klica za jednu filosofiju univerzuma, koju će dvadesetih godina našega v. E. Kasirer dograditi do potpunog sistema, dotle je Bodler nastojao da ideju saglasja iskoristi za praktično rešavanje problema umetničkog stvaranja i njegovog estetičkog i kritičkog prosuđivanja, te se teorija *u. a.* i danas vezuje za njegovo ime. Polazeći od nje, on u svom delu jedinačuje poetološke, opšteestetičke i kritičke kriterijume, pa se na isti način može grupisati i njegov ogroman uticaj u razvodu umetničkih i duhovnih strujanja potkraj 19. i prvih decenija 20. v. Za njega je *u. a.* predstavljala neiscrpnu riznicu metafora, poređenja, epiteta i simbola, koji »s matematičkom tačnošću« (*Odabrana proza*, 443) izražavaju i najkompleksnije odnose čoveka prema svetu, preobražavajući jezik poezije u »jezik duše«, koja odgoneta »misteriju života« i »jeroglifičnost sveta«. U toj potrazi za jezikom »sugestivne magije koja sadrži u isti mah i predmet i čoveka, svet van umetnika i samog umetnika« (*isto*, 343), potrazi koju će nastaviti Mallarmé, R. Rilke, Valeri, Meterlink, Rilke i dr., ponikli su svi iracionalistički pravci u poeziji, od → **simbolizma**, preko → **nadrealizma** i → **imažizma**, do novije → **hermetičke poezije**. Kao analogni izrazi analognih saznanja, različite umetnosti su samo »raznovrsnost u jedinstvu ili različiti vidovi apsolutnoga« (*isto*, 171), pa u toj ekvivalentnosti valja tražiti i onaj zakon po kome »umetnici najoprečnijih metoda evociraju iste misli i uzvitlavaju u nama analogna oscćanja« (*isto*, 210): Igo je »slikar u poeziji«, Delakroa »pesnik u slikarstvu« (*isto*, 180). Iz tih podsticaja, kao i iz Bodlerove podrške Vagnerovim

nastojanjima da u *operi*, koja je već za Novalisa predstavljala najsavršeniju umetnost, sintetiše *dramu*, *poeziju* i *muziku*, dobila su zama-ha sva ona potonja traganja za sintezama raznorodnih umetnosti u kojima su se – kako kaže Mokler – »svi materijalni činioci umetnosti, ton, boja, ritam, stih i mramor, redukovali do jednog... sveobuhvatnog buđenja emocija« (*Essais sur l'émotion musicale* I, 201). Takvu sintezu simbolisti su nastojali da ostvare bilo putem zgušnjavanja → **aliteracija** i → **asonanci** i korišćenjem ritmičko-melodijske vrednosti slogova (Mallarmé, Valeri, Verlén, Danuncio, Rilke), bilo intenziviranjem hromatske i simboličke vrednosti glasova (Rembo, R. Rilke), stvarajući na taj način »jezik tonskih slika« (Fortride), koji su u teoriji nazivali »audition colorée« (Mallarmé) ili »instrumentation verbale« (R. Rilke), a u praksi *simfonijom*, *sonatom*, *sonatinom*, *random* ili *sansonom* (R. Dario, Gotje, Mokler, Žid, Verlén). To traganje za korenitom reformom pesničke reči, za njenim vizualizovanjem, hromatizovanjem i harmonizovanjem zadržalo se i danas u tzv. »vizuelnoj poeziji«. Kritika, kao posrednik između umetnosti i publike, mora i sama biti »zabavna i poetična«, zadojena istom strahću kojom gori i delo, pa zato pristrasna. Otuda, »najbolji prikaz jedne slike bio bi sonet ili elegija« (*Odabrana proza*, 170 i d.). Ovaj Bodlerov stav bio je od presudne važnosti za razvoj fr. → **impresionističke** i uopšte pozitivne i apologetske *kritike*. Direktno ili indirektno teorija *u. a.* uticala je na mnoge značajne teorije i koncepcije književnog stvaralaštva u 20. v., pre svega na Hofmanstalovu teoriju *pesničke slike*, na Paundovu i Džojsovu teoriju → **epifanije** i na Muzilovu teoriju »drugog stanja stvari« (anderer Zustand), pa se otuda može smatrati značajnim i njen uticaj na prozno stvaralaštvo 20. v., posebno na → **roman toka svesti**. U našoj književnosti, ovaj uticaj uglavnom se iscrpao u uticaju simbolističke pesničke prakse; u teoriji moglo bi se uslovno govoriti o izvesnom uticaju na estetičke poglede A. G. Matoša i M. Ristića.

Lit.: C. Maclair, *Essais sur l'émotion musicale*, 1909; Š. Bodler, *Odabrana proza*, 1957 (prev.), pred. M. Pavlović; E.T.A. Hoffmann, *Poetische Werke* I, 1957; W. Vordtriede, *Novalis und die französischen Symbolisten*, 1963; Novalis, *Izabrana dela*, 1964 (prev.); M. Ristić, »O Seobama«, u M. Crnjanski, *Seobe*, 1966; A. G. Matoš, *Eseji i feljtoni*, 1968; I. Kühne, *Das Gleichnis*, 1968; Ch. Baudelaire, *Ouvres complètes*, 1961; A. G. Matoš, »Bodler«, u *Eseji i feljtoni*, 1968. S.J.

**UNUTRAŠNJA FORMA** — Za razliku od → **spoljašnje forme**, koja podrazumeva opšta, tehnička obeležja karakteristična za neki književni rod ili oblik (podela pesme u strofe, drame u činove, romana u poglavlja i sl.), pojam *u. f.* obuhvata skup oblikovnih osobenosti određenog književnog dela koje proističu iz piščeve individualne zamisli, umetničke prirode i zahteva njegovog materijala. Stvaralačko prihvatanje i kritičko isticanje vrednosti spoljašnje forme karakteristično je za epohe koje se odlikuju poštovanjem tradicije i književnih konvencija (klasicizam), dok je stvaralački i kritički kult *u. f.* uočljiviji u epohama koje naglašavaju važnost individualne i originalne stvaralačke zamisli, u kojima se često narušavaju književne konvencije i mešaju književni rodovi i oblici (romantizam, književnost 20. v.). Po romantičarskom shvatanju *u. f.* je obličje koje poprima neka platonovski određena ideja u konkretnoj umetničkoj stvarnosti književnog dela; stoga i vrednost dela ne određuju elementi spoljašnje forme nego, kako kaže Slijepčević, stepen u kojem »oblik odgovara onoj takozvanoj »unutarnjoj formi« koja hoće da se ovaploti pa traži oblik koji odgovara toj unutarnjoj fizionomiji» («Nekoliko misli o Njegošu»). Ove opšte postavke teško se, međutim, održavaju u konkretnijim razmatranjima književnih dela i oblika; u analizi elementata spoljne forme *Gorskog vijenca* (kao što je npr. ono menjanje tona »iz filozofije kraj božićnjeg ognja u sliku raskravljenog ratnika«) Slijepčević ipak ističe njihov funkcionalni smisao, tj. posmatra ih u tesnoj povezanosti s dubljom unutrašnjom logikom dela. Karakteristično je da i Eliot, kao poštovalac književnih konvencija, govoreći o tradiciji soneta koja je izrazito određena elementima spoljne forme, ističe da ono »čemu se divimo« u savršenom sonetu »nije toliko piščeva veština u prilagodavanju određenom obrascu koliko veština i moć s kojom on usaglašava određeni obrazac s onim što on ima da kaže». Kada se, dakle, elementi spoljašnje forme posmatraju u svojoj funkciji, a ne samo kao opšta kategorijalna određenja, onda se oni određuju i kao elementi *u. f.* Stoga distinkcija između *u. f.* i spoljašnje forme postaje u određenoj analitičkoj fazi razmatranja suštinski neodrživa; ona često podrazumeva samo dva stadijuma u posmatranju određenih oblikovnih karakteristika književnog dela, dva stadijuma koja se organski spajaju u nekim drugim kritičkim pojmovima (→ **stil**, → **struktura**).

Lit.: → **forma**. E. Kerkhoff, *Innere Form*, 1952; K. Burke, *The Philosophy of Literary Form*, 1957. S.K.

## UNUTRAŠNJA RIMA → Rima

**UNUTRAŠNJI MONOLOG** (fr. *monologue intérieur*; nem. innerer Monolog; rus. внутренний монолог, unutrašnji monolog) — Pokušaj književnog izražavanja podsvesnih procesa, odnosno procesa ljudske svesti u kojima misli i osećanja nisu racionalno artikulisani, nemaju logičku, gramatičku i hronološku svedenost, te se prikazuju u formiranju ili redaju u slobodnim → **asocijacijama**. Za razliku od → **doživljenog govora**, *u. m.* teče u prvom licu; ali pored toga on nije prevashodno elemenat spoljašnje → **forme**, nego i clemenat → **unutrašnje forme**: dominacija subjektivne svesti nad realnošću ne ogleda se u *u. m.* samo u uglu pripovedanja, nego i u načinu izlaganja koji nema strogo racionalnu strukturu. U ovom je, najzad, i osnovna razlika između *u. m.* i → **solilokvija**, koji takođe odražava dramu individualne ljudske svesti i podsvesti, ali koji je pretežno organizovan u razgovetnim i pravilnim gramatičkim i racionalnim strukturama. Još 1856. Čerliševski ukazuje na primere *u. m.* kod Tolstoja, ističući da se u njima ne prikazuju samo gotovi rezultati unutrašnjeg života nego i »tajanstveni procesi obrazovanja misli i osećanja«. Kao oznaka karakterističnog postupka u modernom romanu termin *u. m.* ušao je u široku kritičku upotrebu neposredno posle pojave Džojsovog *Uliksa* 1922. Govoreći o razlici između Džojsovog *Portreta umetnika* i *Dablnaca* fr. kritičar V. Larbo ističe da »unutrašnji monolog i dijalog zamenjuju sve više i više pripovedanje« kod Džojsoja, da se na taj način nalazimo sve više »u suštini misli pojedinih karaktera«, te tako »vidimo kako se te misli formiraju, pratimo ih i pomažemo im da dopru do razine svesti«. Sam Džojsoj je ukazao na sličan postupak u slabo poznatom Dižardenovom romanu *Les lauffiers sont coupés* (Lorvi su posećeni) iz 1887: od »prvog retka«, kaže Džojsoj, Dižarden »prikliva čitaoca u svet protagoniste«, a »uobičajeno objektivno pripovedanje« zamenjuje »neprekidnim odvijanjem misli« fiktivnog lica. 1931. Dižarden je objavio svoju studiju *Le monologue intérieur* u kojoj je odredio *u. m.* kao »nekazani govor pomoću koga neka ličnost izražava svoje najprisnije misli, i to one najbliže podsvesti, bez obzira na logično organizovanje misli — to jest misli u njihovom izvornom stanju — pu-



tem direktnih rečenica svedenih na sintaksički minimum, i to na taj način da se dobija utisak reprodukovanja misli upravo onako kako se one javljaju u svesti«. Uskoro je sličan postupak zapažen i kod eng. romansijerke D. Richardson, čija su dela objavljena neposredno pre pojave Džojsovog *Uliksa*; mestimično su nađeni primeri *u. m.* i kod niza starijih romansijera (Stern, Dickens i dr.) – iako po mišljenju nekih kritičara ti primeri predstavljaju više opis nego pravo jezičko otelovljenje alogičnosti ljudskog mišljenja i osećanja. Pored Džojsova metodom *u. m.* odnosno *toka svesti* (kako se ovaj postupak obično naziva u anglosaks. kritici), služio se veoma uspešno i Fokner; u našoj književnosti primere ovog metoda nalazimo kod mnogih novijih pisaca, naročito u Davičovoj *Pesmi*. Ovaj književni postupak u modernom romanu obično uvodi strukturu subjektivnog psihološkog vremena, a isključuje strukturu mehaničke hronologije (→ **vreme u književnosti**), slika ljudsko psihičko postojanje kao neprekinut tok jedne jedinstvene, ali krajnje izolovane individualnosti. U isti mah *u. m.* briše granice između percepcije i sećanja, sadašnjosti i prošlosti, i prikazuje ih kao podjednako stvarne i uslovne; kao da iščezavanje retrospektivnog pripovedačkog posrednika između doživljaja protagoniste i sveta izražava pre svega osećanje nesaznatljivosti i »nesigurnosti sveta i života« (V. Kajzer). No tako prozne strukture otkrivaju nove, neslućene mogućnosti, oslobađaju se konstruktivnog značenja fabule i karakterizacije, grade neku samosvojnu poetiku sugestije, složenih aluzija u kojima se i najništavnije pojedinosti nekog imaginarnog savremenog trenutka projektuju katkad u svet mitova i legendi prošlosti, te tako putem *u. m.* ono što na prvi pogled može izgledati do ekscentričnosti osobeno otkriva neku svoju dublju ljudsku univerzalnost.

Lit.: V. Larbaud, »James Joyce«, *Nouvelle Revue Française*, avril, 1922; E. Dujardin, *Le monologue intérieur*, 1931; L. Edel, *Psihološki roman*, 1962 (prev.); D. Bickerton, *Modes of Interior Monologue*, 1967; G. Uellenberg, *Bewusstseinstrom im Monolog und Rollenprosa*, 1971. S.K. – Lj.J.

**UNUTRAŠNJI PRISTUP KNJIŽEVNOM DELU** – Tumačenje književnog dela koje se zasniva na razmatranju svih onih elemenata unutar samoga dela koji određuju njegovo umetničko dejstvo, smisao i značenje. *U. p. k. d.* obuhvata pre svega detaljnu analizu jezika, stila, teme, karaktera, radnje, te međusobnih relacija svih drugih elemenata jednog dela,

njihovog sveukupnog umetničkog smisla i značenja. *U. p. k. d.* često je neodvojiv od → **spoljašnjeg pristupa književnom delu**, ali on se od njega suštastveno razlikuje obično po tome što pojedine elemente književnog dela ne posmatra u njihovoj biografskoj, istorijskoj ili literarnoj genezi, nego u njihovoj neposrednoj funkciji unutar samog dela. Ta funkcija se, međutim, često i ne može shvatiti bez onih uvida u prirodu književne tvorevine koje omogućuje spoljašnji pristup književnom delu, tako da ova dva pristupa obično čine neodvojivu celinu, u kojoj, razume se, jedan od njih često može biti znatno snažnije naglašen.

Lit.: R. Velek, O. Voren, »Unutarnje proučavanje književnosti«, *Teorija književnosti*, 1965 (prev.). S.K.

**UOBRAZILJA** → **Mašta fantazija**

**UOKVIRENA PRIPOVETKA** → **Priča s okvirom**

**UPOREDNA KNJIŽEVNOST, UPOREDNO PROUČAVANJE KNJIŽEVNOSTI** (*Uporedna književnost* ili *komparatistika*, fr. *Littérature comparée*, eng. *Comparative Literature*, rus. *Сравнительное литературоведение*, nem. *Vergleichende Literaturwissenschaft*) – Uz → **istoriju književnosti**, → **teoriju književnosti** i → **književnu kritiku** četvrto područje → **nauke o književnosti**, sa osnovnim zadatkom da prouči pojave koje iz jedne književnosti prelaze u drugu (*proučavanje genetskih veza, kontaktologija*) ili koje u istovetnom ili sličnom obliku zatičemo u nekoj drugoj književnosti a da po svemu sudeći nije bilo nikakvih veza (*proučavanje tipoloških analogija*) i, kao treće, kako pojedine pojave iz književnosti odražavaju slične pojave u drugim umetnostima i, uopšte, u drugim manifestacijama ljudskog duha i u drugim čovekovim aktivnostima, što znači ne samo u slikarstvu, muzici, vajarstvu, filmu, arhitekturi ili sceniskim umetnostima (u režiji i koreografiji) već i u sferi filozofske misli, strukturiranosti društva i izvornih oblika narodnog života (folklor), religiozne problematike i ljudske psihe, no također i na području ekonomskih teorija, pa se ova oblast istraživanja obuhvata pod nazivom *proučavanje interdisciplinarnih povezanosti*. U proučavanje genetskih veza ulaze sve uzajamne povezanosti između najmanje dve književnosti (*bilateralne veze*), a pri tome se kao posebni problemi izdvajaju lite-

rarni posrednici (među njima naročito *prevodi*), istraživanje *imaža i miraža* (slike nekog naroda u književnosti drugog naroda) i *uporedno proučavanje metoda u nauci o književnosti*, pa iz takvog genetskog proučavanja proizlazi i niz komparatističkih poddisciplina: *uporedna stilistika*, *uporedna metaforika*, *uporedna tematologija*, *uporedno proučavanje motiva, mitova, bajki* itd., s tim što se kod većine pitanja kako iz oblasti genetskih veza, tako i tipoloških analogija i interdisciplinarnih povezanosti, komparatistika susreće sa interesovanjem i drugih naučnih disciplina. S druge strane, komparatistika oseća i unutar nauke o književnosti potrebu da se razgraniči kako u odnosu na pojedine filologije tako i u odnosu na → **teoriju književnosti** i na → **svetsku književnost**. Otvorena su još pitanja da li je posao komparatistike da prouči pisce koji doduše pišu na istom jeziku, ali su različite nacionalnosti ili su iste nacionalnosti, a pišu na različitim jezicima; da li proučavanje razlika između engleske i američke književnosti, na primer, ili između nemačke i austrijske književnosti ulazi u delokrug komparatistike, da li je uporedno proučavanje slovenskih ili romanskih književnosti posao slavistike, romanistike ili komparatistike. -- *Istorijski osvrt*. Poređenje je jedan od osnovnih oblika čovekovog saznanja, a u istoriji ljudske kulture čovek je verovatno upoređivao već u prvom susretu sa nekom drugom kulturom i sa spomenikom pisanim na nekom drugom jeziku. Od najstarijih tekstova u istoriji čovečanstva koji su nam poznati, poređenja su već prisutna u staroegipatskim *knjigama mrtvih*, smotuljcima od pergamenta koji su bili namenjeni pokojnicima kao vodiči na onom svetu. Iz najstarijih literatura razna poređenja ušla su i u *Stari zavet* (→ **Biblija**) a otuda u → **Talmud**, u najznačajnije delo jevrejskog učenja posle **Biblije**. U antičkom svetu prvi je Ciceron upoređivao dela i pisce za koje je smatrao da su izvršili određen uticaj. Horacije poziva rimske pisce da se ugledaju na Grke, da izraz, ritam i boju potraže pre svih kod Homera. Za mnogobrojne poetike u doba → **renesanse**, grčorimska → **antika** shvaćena kao celina značila je nepobitno merilo poređenja, a time ujedno i vrednovanja. Ovo shvatanje osporeno je tek pri kraju 17. v., kada je Šarl Pero uz antičku književnost istakao i fr. literaturu svoga doba kao punopravno merilo za poređenje i vrednovanje. Otuda vode dva puta postepeno do zasnivanja posebne nauke o uporednom posmatranju književnosti: jedan preko metodologije prirodnih nauka, a drugi preko duha

kosmopolitizma. Kako prirodne nauke, tako i duh kosmopolitizma naglo su se razvili u 18. st. Od prirodnih nauka naročito su anatomija i fiziologija upućivale na uporedna posmatranja, pa se otuda, u skladu sa romantičarskom filosofijom prirode, preko estetike kao novonastale nauke došlo i do razmišljanja o odnosu između pojedinih umetnosti i književnosti. Također je i razvoj nauke o jeziku, zasnovan na komparativnom principu, podsticao posmatranje književnosti na sličnoj osnovi. Volter je među prvima uspostavio vezu između komparativnog metoda, toliko primenjivanog u prirodnim naukama i postojećeg intenzivnog i širokog interesovanja za književnost, koje se stalno oplodivalo kosmopolitizmom 18. v. Volter ističe veliki značaj nadnacionalnog poređenja u književnosti i svojim programskim izjavama postaje jedan od bitnih inspiratora i pionira komparatistike. Među Nemicima je Johan Eilijah Šlegel prvi koji je, odmeravajući, poređivao dela iz raznih literatura (najpre Šekspirova dela sa delima nemačkih baroknih pisaca). Za Lesinga je poređenje osnovni princip književne kritike i on smatra kao najvažnije da se u delima savremenih pisaca otkrije ono što su ovi pozajmili od svojih prethodnika, jer će se na taj način učiti koji je dobar a koji je pogrešan način podražavanja. Herder, za koga se s pravom smatra da je jedan od utemeljitelja uporednog proučavanja književnosti, izložio je u svojim raspravama, pre svega u raspravi o Homeru i Osijanu, konkretne razlike između pojedinih naroda. Značajno mesto u razvoju komparatističke misli zauzimaju krajem 18. i početkom 19. st. braća Šlegel. U svojim predavanjima i u knjigama oni su u širokom zahvatu osvetlili sazvučje evropskih književnosti, koje će potom naći svoje ime u Geteovom pojmu → **svetske književnosti** (*Weltliteratur*). Kao univerzitet-ska disciplina, komparatistika se prvi put počinje predavati na pariskoj Sorboni, gde je Abel Fransoa Viljmen školske 1829/30. godine držao kurs o fr. književnosti sr. v. u nameri da ukaže na izvore koji su zajednički i nekim drugim književnostima. Francuzi će potom komparatistiku shvatiti pre svega kao oblast proučavanja uticaja fr. književnosti na druge literature. Kod Engleza Metju Arnold prvi put, 1848, počinje da govori o uporednoj književnosti, a kod Nemaca Moric Karijer razvija predstavu o uporednoj istoriji književnosti. Nemci također smatraju komparatistiku kao pomoćnu nauku koja treba da posluži razvoju istorije nemačke književnosti i oni se ograničavaju na istraživanje uticaja, što je opšte

obeležje pozitivizma. Novim putem, u pravcu izgrađivanja komparatistike kao samostalne naučne discipline, ona je mogla da krene tek pošto su se počele prevladavati pozitivistička gledanja. — *Škole i pravci*. Danas postoji nekoliko izrazitih škola i pravaca u komparatistici. Prva se oformila *francuska komparatistička škola*. Fernan Baldensperže u programskom članku *Littérature comparée: Le mot et la chose* (*Uporedna književnost: reč i predmet*), objavljenom 1921. u prvom broju novoostranovanog časopisa *Revue de Littérature comparée*, odbacuje postavke Ipolita Tena o uslovljenoj zavisnosti svakog razvoja pa, s time u vezi, preterano iznalaženje paralela i jednostrano otkrivanje izvora. Umesto toga preporučuje da se ispituju tokovi razvoja neke pojave u procesu njenog prihvatanja (repcije), pri čemu podvlači veliki značaj pokretljivosti (*mobilité*) u uzajamnosti literarne razmene. Svaka pojava, makar je mi smatrali i ishodištem mnogih potonjih pojava, već je po sebi kompleksna i retko kad se razvila isključivo iz jedne književnosti; no ona nastavlja da se kreće zato što je po suštini svojoj mobilna pa i ne ostaje samo u jednoj književnosti, a krećući se ona se ponovo menja, ona alterira. Međutim, u nekoj drugoj književnosti ona ne može biti prihvaćena pre nego što se ostvare svi uslovi za njeno prihvatanje, niti neko delo može biti istinski umetničko delo ukoliko je ovakva pojava samo mehanički ili veštački prenesena. U ovakvoj postavci zapravo je već sadržano ponešto od razmišljanja u sistemima, a Baldensperže taj način pristupa zove *méthode génétique* (genetički metod) ili *morphologie artistique* (umetnička morfologija). Pol fan Tihem, nadovezujući na Baldensperže ograničava posmatranje isključivo na dve pojave iz dve različite književnosti i na njihove uzajamne veze (*rappports binaires*), a sve što bi se pokazalo kao zajedničko većem broju književnosti zalazilo bi u područje → **opšte književnosti** (*Littérature générale*). Otuda, znači, u komparatistiku ulazi, na primer, istraživanje Bajronovog uticaja na Hajnea, ali bajronizam kao opšteevropska pojava ostao bi kao problem opšte književnosti. Ovakvo sužavanje na isključivo dve književnosti, s tim što se uz to i sociološki potkrepljuje, odlika je francuske škole i posle drugog svetskog rata. Žan Mari Kare u komparatistici vidi proučavanje povezanosti između dve pojave (dva pisca, dva dela, dve inspiracije, dva pogleda na svet itd.) koje pripadaju dvema različitim književnostima, a pod uslovom da se ove povezanosti mogu nedvosmisleno odrediti, da su konkret-

ne činjenice (*rappports de fait*). Ovakva usmerenost na konkretne činjenice dovela je do toga da je u fr. komparatistici veoma razvijeno istraživanje imaža i miraža (imagologija) i da se poklanja velika pažnja literarnim posrednicima i oblicima prihvatanja pojedinih pojava, ali se zato u znatnoj meri isključuje hermeneutska refleksija. Najznačajniji predstavnici francuske škole jesu Klod Pišoa, Andre M. Ruso, Simon Žen, Žak Voazin, Rober Eskarpi, Rene Etiambli i Marsel Batajon. Protiv fr. škole ustaje *američka škola*, pre svih njen najistaknutiji predstavnik Rene Velek, koji u nastojanjima fr. komparatista vidi opasnost vraćanja na pozitivizam. Preko komparatistike valjalo bi, po Velcku, tragati za onim što je specifično literarno i otuda opšte. Ona bi morala obuhvatiti sve što prevazilazi granice samo jedne nacionalne književnosti i reflektirajući da otkriva put od umetničkog dela do teorijskog uopštavanja kao osnove za proučavanje svetske književnosti. U okviru am. škole grupa naučnika koja deluje na univerzitetu u Blumingtonu posebnu pažnju je posvetila problematici interdisciplinarnih odnosa (*Blomington trend*). Najširu definiciju ovakvih odnosa (*interdisciplinary surveys*) dao je Henri Remak uključujući u ovo područje istraživanje odnosa između književnosti i upravo svih ostalih aktivnosti i duhovnih manifestacija. Na univerzitetu u Harvardu Hari Levin posebno je negovao klasične tradicije u istoriografiji književnosti. Vidi se da je am. komparatistika otvorenija od fr., što proizilazi i iz osnovne koncepcije značajnog Velekovog dela *Theory of Literature*, 1949, koje razlikuje dva pristupa, unutrašnji (*intrinsic approach*) i spoljašnji (*extrinsic approach*) dopuštajući ujedno i njihovo uzajamno prožimanje, pa samim tim i priličan eklekticizam. Posve drugim putem krenula je *sovjetska škola*. U težnji da izgradi marksistički pogled na ovu disciplinu, ona je pošla od nekih saznanja Aleksandra Veselovskog, koji je ustanovio da u narodnoj književnosti postoje motivi koje nije moguće objasniti postojanjem nekih uzajamnih veza ili nekom zajedničkom tradicijom već jedino sličnim socio-psihološkim situacijama. Viktor Žirmunski, jedan od učenika Veselovskog, svojim radom »Сравнительное литературоведение и проблема литературных влияний«, Известия АН СССР, 1937, 3, с. 383—403, prvi je u Sovjetskom Savezu razmotrio teorijske osnove za komparatistiku koja bi odgovarala ideološkom gledanju u sovjetskoj nauci. Za Žirmunskog je poređenje, a to za njega znači utvrđivanje sličnosti istorijskih pojava i

njihovo istorijsko tumačenje, obavezan element svakog istorijskog istraživanja. Polazeći od osnovne misli marksističkog pogleda na svet da se društveni razvoj odvija zakonomerno i da su umetnost i književnost pojave ideološke nadgradnje, Žirmunski u ovakvim sličnostima vidi istorijsko-tipološke analogije, koje dolaze do izražaja i u idejnoj sadržini dela, i u motivima i sižeju, i u poetskim slikama i situacijama, i u kompoziciji književnih rodova i u specifičnosti umetničkog stila. U slučaju ravnomernog razvoja proizvodnih sredstava u celom svetu, u književnosti bismo jedino mogli uočiti analogije. Tek usled toga što se u razvoju proizvodnih sredstava javljaju razlike postaje uopšte moguće da se javljaju i genetske veze i da se ove objasne. Otuda su istorijsko-tipološke analogije u dijalektičkoj vezi sa uzajamnim literarnim delovanjem (взаимодѣйствие). Na tim pogledima zasnovani su radovi Mihaila P. Aleksejeva, Irine G. Neupokojev, Borisa G. Reizova, Mihaila B. Hrapčenka, Dmitrija F. Markova, Pavela N. Berkova i drugih sovjetskih naučnika, pa ovo tipološki usmereno stanovište preuzimaju i književni istoričari i teoretičari u Nemačkoj Demokratskoj Republici, gde je znak za početak komparatističkih istraživanja dao Verner Kraus. Posebno zaslužna za razvoj komparatistike jeste i *mađarska škola*, koja nastoji da procese literarne asimilacije i inovacije zahvati kako u njihovom istorijskom proticanju, tako i u njihovim dijalektičkim odnosima, i da ih prikaže u obuhvatnim sintezama, što daje mogućnost da se pravednije oceni i doprinos manjih i malih naroda. Najistaknutiji mađarski komparatisti su Ištvan Šeter, Laslo Siklai i Đerđ Mihaj Vajda. Iz *slovačke škole*, koju je zasnovao Milan Bakoš, proizišao je Dioniz Đurišin, autor značajnog uvoda u komparatistiku *Problémy literárnej komparatistiky*, 1967, koji je preveden na nekoliko jezika. Đurišin je uspeo da objedini marksističko gledanje sa strukturalističkim principima, i to na taj način što delo kao strukturu vidi locirano u interliteraturno povezanosti i otuda ističe potrebu da se analizira kako razvoj neke pojave unutar nacionalne književnosti tako i uslovljenost i povezanost te pojave i sa strukturama širim od nacionalne književnosti. Svakako valja pomenuti i *rumunsku školu*, njene predstavnike Zoju Dumitresku-Bužulenga i Aleksandra Ducu. Pogotovo je Ducu u poslednje vreme na veoma zanimljiv način usmerio komparatistiku na proučavanje mentaliteta (*mentality research*), što znači na razne oblike kolektivne svesti, ideologija i utopija. Što se

tiče komparatistike u Saveznoj Republici Nemačkoj, ona je tek pošto je Horst Ridiger preuzeo katedru u Majncu, uspeła da se oslobodi određenih sputavajućih tradicija i da krene novim putem. *Nemačka komparatistika* je, naime, od svojih početaka bila u ulozi pomoćne nauke za potrebe nacionalne književnosti. Poznati germanist Julijus Petersen u svojoj raspravi »Nationale oder Vergleichende Literaturgeschichte?« *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 1928, 6, s. 36–61, kojom su date teorijske smernice za komparatistiku u Nemačkoj, u uporednom proučavanju književnosti vidi način da se otkrije nem. nacionalni karakter, te smatra da se mogu upoređivati književne pojave isključivo unutar nem. književnosti, na primer klasika sa romantizmom. Kurt Vajs je ovu postavku još više zaoštrio ističući kao objekt uporednog istraživanja »duh naroda« (*Volksgeist*), što je bilo posve u skladu sa već vladajućim nacionalsocijalizmom. Pokušaji, pogotovu od strane nekih nem. romanista, da se komparatistiki odredi kosmopolitski smer osujećeni su i obnovljeni tek posle drugog svetskog rata. A definišaće ih konačno Horst Ridiger. Bez obzira na jezik, književnost je jedinstvena i nedeljiva, i to kako u geografskom tako i u vremenskom pogledu, ona je svetska književnost (*Weltliteratur*). Za komparatistička istraživanja nema granica, no komparatistika mora biti svesna da, s obzirom na neizmerljivost građe kako u regionalnoj horizontali tako i u istorijskoj vertikali, može ovoj priči jedino paradigmatiski i odabrati neko polazište, neku epohu, neki od književnih rodova ili žanrova, neku širu pojavu, kakva je, npr., *bukolika* ili kakav je *petrarkizam*, ili nekog autora koji je značajan zbog toga što je dao nešto opšte značajno u estetskom ili misaonom pogledu. Reflektirajući trebalo bi otkriti šta je u toj pojavi specifično, jedinstveno i karakteristično. Sa tog stanovišta nem. škola bliska je am. komparatistiki, pre svega Velekovim pogledima. Ipak, Ridiger upozorava da se ne bi trebalo ograničiti na ono što se tradicionalno smatra kao literarno vredno, a što Velek nastoji obuhvatiti pod specifičnošću literarnog, već bi valjalo uključiti i dosada manje priznate književne žanrove, pa i → **trivijalnu književnost**. — *Pitanje metoda*. Bilo bi suviše pojednostavljeno ukoliko bismo kao metod uporednog proučavanja književnosti označili poredjenje, pogotovu što se sadržina poredjenja menjala tokom vremena. Uz to, komparatistika se dugo vreme kretala u okviru opštih metodoloških nastojanja nauke o

književnosti. Pa i nauka o književnosti se tek posljednjih decenija 19. st. uspela razviti u samostalnu naučnu disciplinu. Novonastala nauka o književnosti, međutim, u fazi svog nastanka, nalazila se potpuno u znaku pozitivizma. A pozitivizam je značio sakupljanje suštih činjenica, koje su se pre svega oslanjale na poznavanje izvora i bibliografije. Pred uporedno istraživanje postavljalo se pitanje odakle piscu sadržina, motiv, građa. Jer pozitivizam je negirao mogućnost da se stvori nešto novo i posve originalno. Po kauzalističkom načinu mišljenja, koje mu je bilo u osnovi, svaka pojava je morala imati svoj uzrok. Otuda je pitanje *uticaja* dospelo u prvi plan, pa se komparatistika upravo poistovećivala sa istraživanjem uticaja. Ovo mišljenje je uspelo da nadživi pozitivizam, pa se komparatistika i danas u mnogo slučajeva mora braniti od toga da je nauka o uticajima. Jer ni metod pristupa književnosti kao sastavnom delu istorije razvoja ljudskog duha (→ **Duhovnonaučni metod**), koji se upravo najviše ogleda u književnom delu, u ideji sadržanoj u njemu, i koji nam je svojim sintezama dao pojam epohe kao šire duhovne celine, kada je reč o uticajima nije ništa bitno izmenio u gledanjima, jedino možda što je umesto o uticajima radije govorio o *delovanju*, i to delovanju duhovnih snaga, što je ipak sadržavalo i shvaćanje da za ovakvo delovanje moraju postojati i izvesne dispozicije i da se ono ne obavlja isključivo kao mehaničko primanje uticaja. A za komparatistiku je ovaj pojam delovanja otvorio novu dimenziju u pravcu delovanja sa dužim trajanjem, kada se nešto iz prošlosti intenzivno prihvata (*Nachwirkung*), npr. delovanje *antike* u doba *renesanse* ili u naše vreme, ili *Biblije* u raznim epohama, što se na kraju može završiti na taj način što se neki pisac u potpunosti integrira u neku drugu nacionalnu književnost, npr. Šekspir u nem. književnost. A kada je na početku našeg st. → **fenomenologija** podstakla mnoge nauke, pa i nauku o književnosti, na taj način što je dovela do shvaćanja o književnom delu kao posve autonomnom predmetu koji valja posmatrati u strukturi naše svesti bez ikakve veze sa njegovim tvorcem i sa datom istorijskom i društvenom situacijom u kome je ono nastalo, komparatistička posmatranja su, prirodno, bila usmerena na poneki detalj iz ovakvog autonomno shvaćenog predmeta. Moglo se postaviti pitanje o sličnosti u sferi značenja, zvučanja, prikazanih predmeta i čitačevih asocijacija, i to sve s pogledom na celovitost dela. Između → **ruskih formalista** i fenomenologije

postojala je određena veza. Oni su ovu celovitost harmoničnog delovanja uočili kao sistem, pa su ustanovili — npr. Tinjanov, upoređujući Tjutčeva i Hajnce — da dva potpuno istovetna iskaza i ne moraju imati ni istovetno značenje ni istovetno delovanje, jer se mogu nalaziti u dva različita sistema, u ovom slučaju Tjutčev u sistemu rus. jezika i rus. kulture, a Hajne u sistemu nem. jezika i nem. kulture. U današnjem trenutku metodološku misao nauke o književnosti ponajpre određuju teorija sistema, poststrukturalizam, → **teorija informacije** i ponovno prisustvo hermeneutske refleksije. U osnovi je pre svega → **tekst**, on je fiksiran kao *prototekst*, a rezultat je mnogih dijaloga što ih je pesnik ili pisac vodio sa svim vrednostima koje su ga okruživale a koje je, po pravilu, uglavnom crpao iz književnosti, iz dela drugih pisaca. Otuda je fiksiranju teksta prethodio proces koji je kao *arhitekst* skriven u svakom tekstu. No svaki tekst je *intertekstom* vezan za strukture van njega i svaki tekst se bliže može odrediti nekim *meta-tekstom*. Jednom fiksirani tekst se ne menja, ali se menja ono što zovemo *aktualizacija teksta*. A ta aktualizacija je upravo književno delo, ono se menja, ono alternira. Komparatistika je pri tom neophodna u analizi teksta kao prototeksta, arhiteksta i eventualnog metateksta, a pogotovu u analizi interteksta. Teško je pretpostaviti da postoji neki literarni tekst koji na neki način ne bi bio vezan sa strukturama koje odvođe u neku drugu književnost. Također, kada je reč o aktualizaciji teksta, o književnom delu, o promenama koje ono trpi u nekoj drugoj jezičkoj sredini, komparatistika pomaže da se odrede *horizonti očekivanja*, horizonti estetskih normi sa kojima neka publika pristupa kakvom novom delu, jer se ti horizonti ne ograničavaju na čitalačku publiku isključivo jedne jezičke sredine. Ona pomaže da odredimo → **modele** pomoću kojih ćemo pojave uočene u jednoj književnosti lakše otkrivati u nekoj drugoj. U takvoj mnogostrukoj mogućnosti rada koja se nudi komparatistici ona se sve više izgrađuje kao samostalna disciplina. — *Teorijske osnove*. Komparatistika polazi pre svega od utvrđivanja sistema unutar kojega je uopšte moguće da se upoređuju dve pojave (*tertium comparationis*). Unutar takvog sistema ona bira polazište (*segment*) svog posmatranja, a to mogu biti: a) elementi, oblici, predmeti i kvaliteti nekog književnog teksta ili njegove aktualizacije kao dela; b) tekst ili delo kao celina; c) pesnici ili pisci kao celokupnost svoje ličnosti; širi literarni sistemi (književni rodovi, raz-

doblja, epohe, strujanja, pokreti i celokupni monoliterarni sistemi, naime pojedine nacionalne književnosti). Sve ove pojave podjednako se mogu staviti u optiku posmatranja genetskih veza, tipoloških analogija i interdisciplinarnih povezanosti. Genetske veze se pri tome daju grupisati po oblicima uzajamnog delovanja, a to su *reminiscencije, impulsi, kongruencije i filijacije*. Reminiscencije, podsećanja i pozivanja na neki određen umetnički postupak, na neki motiv, neku misao ili neki lik kakvog priznatog literarnog autoriteta u svetskoj književnosti, najčešće se javlja u obliku neposrednog navođenja, citiranja, i to ne samo u tekstu već eventualno i u naslovu ili kao *moto*, no postoji i prikrivena reminiscencija, *aluzija*. Impulsi i podsticaji se mogu grupisati pre svega po svom intenzitetu a također i po svojoj neposrednosti ili posrednosti. Kongruencije, podudarnosti, ogledaju se u literarnim pozajmicama, u *imitacijama*, podražavanjima, *adaptacijama*, podešavanjima, i u *varijacijama*. Filijacija, nekada shvaćena veoma široko kao srodstvo, povezanost i redosled pojava u okviru pre svega etnički srodnih književnosti ili literatura sa zajedničkom tradicijom, danas se sve više svodi na srodnost nekih literarnih likova sa njihovim uzorima također u književnosti. »Svi junaci Dostojevskog su potomci ili dvojnici velikih likova u svetskoj književnosti« (G. M. Fridlender). — Kod tipoloških analogija uobičajena je podela također na četiri oblasti: a) *društveno uslovljene tipologije*; b) *psihološki uslovljene tipologije*; c) *tipologije uslovljene literarnim žanrom*; d) *klimatske tipologije*. — U sferi interdisciplinarnih povezanosti polazi se od odnosa književnosti prema nekoj drugoj umetnosti ili prema kakvoj drugoj manifestaciji ljudskog duha. Unutar ovakve osnovne podele moguće je potom razlikovati pojedine odnose, npr. kada je reč o muzici, odnos može biti trojak: 1) književni tekst i muzika nalaze se u podjednakom odnosu (opera, opereta, mjuzikl); 2) tekst je potčinjen muzici (libreto); 3) muzika je prisutna u tekstu na način što autor: a) podražava muziku pa je njegov tekst neka vrsta medijuma za muziku (slikanje glasovima, zvucima); b) podešava tekst prema izvesnim muzičkim formama (sonati, fugi, rondou) ili c) tekst prozima doživljavanjem muzike. Ili kada je reč o podešavanju književnog teksta prema nekom drugom medijumu, prema filmu, televiziji, pozorištu, u osnovi su dve mogućnosti: a) čuva se vernost teksta; b) tekst se podešava prema izražajnim potrebama drugog medijuma. — *Komparatistika kod Srba*. Kao početak komparatistike kod Srba mogu se smatrati predavanja kojima

je Matija Ban u februaru 1852. na beogradskom Liceju otvorio tečaj »francusko-slavjanske prisposobljene književnosti«. A 1873. godine formirana je Katedra za opštu istoriju književnosti, pa je za prvog nastavnika ovog predmeta postavljen Svetomir Nikolajević. U međuvremenu Jovan Subotić i Vasa Vujić objavljivali su neke radove u kojima su srp. književnost upoređivali sa gr. književnošću. Godine 1878. i 1881. Stojan Novaković objavio je u *Glasniku srpskog učenog društva* studiju »Varlaam i Joasef«, sa podnaslovom »Prilog k poznavanju uporedne literarne istorije i hrišćanske srednjovekovne beletristike u Srba, Bugara i Rusa«. Po pretvaranju Velike škole u univerzitet, 1905. g., uvodi se pored teorije književnosti i »uporedna književnost«, koju će Bogdan Popović predavati sve do penzionisanja. Izrazito komparatistički usmeren, naravno u pozitivističkom smislu, bio je i Jovan Skerlić. Sa formiranjem katedri za pojedine filologije uz već postojeće katedre za fr. i za nem. književnost, stvoreni su uslovi i dat je određen podsticaj za proučavanje bilateralnih veza. No rad koji je umnogome poslužio kao putokaz potonjim pokušajima ove vrste nije nastao u Beogradu već u Skoplju, a to je studija Pere Slijepčevića *Šiler u Jugoslaviji*, 1937. Otada je napisan veliki broj sličnih radova u kojima se ispituje prisustvo i delovanje nekog velikog pisca ili značajnog dela u našoj sredini. U oblasti srpsko-nemačkih veza: Dragoslava Perišić, *Goethe bei den Serben*, 1968; Reinhard Lauer, *Heine in Serbien*, 1961; Dušan Rnjak, *Bertolt Brecht in Jugoslawien*, 1978; Miljan Mojašević, *Jakob Grim i srpska narodna književnost*, 1983, dok su u obliku studija obradeni pojedini oblici prihvatanja Hajnriha i Tomasa Mana (Tomislav Bekić), Georgea i Kafke (također Bekić), Kocebua od strane Sterije (Dragiša Živković), a postoji i bibliografija o Rilkeu kod nas (Radisav Čajić i Silvija Đurić). O velikim rus. piscima dali su odgovarajuće monografije Milica Mihidrago- vić, *Gogolj kod Srba*, 1961; Milosav Babović, *Dostojevski kod Srba*, 1969; Miodrag Sibinović, *Ljermontov u srpskoj književnosti*, 1971; Zoran Božović, *Čehov kao dramski pisac kod Srba*, 1977; Vitomir Vuletić, *M. Solohov u srpskoj i hrvatskoj književnosti*, 1982. U nizu studija Vuletić je također osvetlio primanje M. J. Saltikov-Ščedrina, Turgenjeva, D. Pisareva, I. A. Gončarova i N. M. Karamzina u srp. sredini, Vojislav Bojović je dao pregled prvih prevoda Tolstoja, Petar Mitropan je dao osvrt na prisutnost Koroljenka među Jugoslovenima, a o Belinskom u nas pisali su Dimitrije

Vučenov (»Belinski i Skerlić«), Miodrag Sibinović (o Belinskom u oceni jugoslovenskih književnih kritičara) i Milica Milidragović (o Belinskom i Gogolju u srp. štampi 40-tih godina 19. v.), dok je o Gogolju kao dramskom piscu i komediografu posebno na sceni novosadskih pozorišta pisao Bogdan Kosanović, a postoji i zbornik za prvu polovinu 19. v. (Julija Beljajeva, Živojin Boškov, Regina Doronjina, Živan Milisavac, Sergej Nikoljski, Mila Stojnić, *Prilozi proučavanju srpsko-ruskih književnih veza. Prva polovina XIX veka*, 1980), u kome Mila Stojnić tumači odnos Branka Radičevića prema Puškinu, Golub Dobrašinić vezu Vukovu sa Nadeždinom, a Mark Goljberg značaj rus. književnosti za Simu Milutinovića, dok je starije epohe osvetlila Milica Milidragović, *Stara ruska književnost. Dodiri i veze sa srednjovekovnim književnostima naših naroda*, 1970. Sa sistematskim proučavanjem naših veza sa fr. književnošću počeo je Miloš Savković (*L'influence du réalisme français dans le roman serhocroate*, 1935). Vladeta Košutić je obradio temu *Parnasovci i simbolisti u Srbia*, 1967, a Hanifa Kapidžić-Osmanagić dala je knjigu *Srpski nadrealizam i njegovi odnosi sa francuskim nadrealistima*, 1966. U posebnim studijama obrađene su veze sa Igoom (Jelena Danić-Stanojčić i Margerita Arnautović), sa Stendalom (Margerita Arnautović), sa Gijomom Apolinerom (Mihailo Pavlović), sa Romenom Rolanom (Radoslav Josimović) i sa Ipolitom Tenom (Radovan Samardžić). Proučavanje veza sa Englezima, u prvom redu sa Šekspirom, započeo je Vladeta Popović studijom objavljenom 1952. g. u *Zborniku Filozofskog fakulteta*, a danas raspoložemo knjigom Dušana Mihailovića *Šekspir i srpska drama u XIX veku*, 1984. Od Dušana Puhala je knjiga *Milton i njegovi tragovi u jugoslovenskim književnostima*, 1966, od Nićifora Naumova *Dikens kod Srba*, 1967, od Snežane Kićović-Pejaković *Engleska književnost u Srbia u XVIII i XIX veku*, 1973, a od Svetozara Ignjačevića *Engleski roman između dva rata na srpskohrvatskom području (1918–1970)*, 1978. Gvozden Eror je napisao studiju o Fokneru u našoj kritici. Dela koja ispituju odnos Srba prema antici dali su Darinka Nevenić Grabovac, *Homer u Srbia i Hrvata*, 1967, i Miodrag Stojanović, *Dositaj i antika*, 1971. Veza sa italijanskom književnošću posvećena je knjiga Nikše Supčevića, *Dva preporoda. Studije o italijansko-srpskim kulturnim i političkim vezama u XIX veku*, 1979, posebno Tomazeu, dok su o Danteu u nas dali priloge Radovan Vidović, Momčilo Savić i

Ivan Klajn. Iz oblasti naših veza sa Poljacima najobimnije je delo Ljubomira Durkovića, *Mickiewicz i Jugoslawanie*, 1984, a veći broj studija dali su Đorđe Živanović (pre svega o odnosu Milorada Šapčanina i Mihala Čajkovskog) i Stojan Subotin (o Slovackom i Janu Kasproviću). O našim vezama sa Rumunima dao je nekoliko studija Radu Flora, a veze sa Bugarima dodirivao je Vitomir Vuletić (Svetozar Marković i Hristo Botev), ali su ih u mnogo većoj meri obrađivali bug. istoričari književnosti (Bojan Ničev i Ilija Konev). Od Ivana Šopa potiče delo *Istok u srpskoj književnosti*, 1982, a problematici orijentalizma u Zmajevoj lirici posvetili su posebne studije Slavoljub Đinđić i Lamija Hadžiosmanović. Dva pesnika, Vojislav Ilić i Laza Kostić, analizirani su u okvirima evropske i svetske književnosti (Milorad Pavić, *Vojislav Ilić i evropsko pesništvo*, 1971, i Miodrag Radović, *Laza Kostić i svetska književnost*, 1983). U nekoliko nastavaka, objavljenih u *Zborniku Matice srpske*, Svetozar Matić je nastojao da da sintezu uticaja koje smo primali u susretu sa Zapadom. — Što se tiče interesovanja stranih književnosti za našu literaturu i za naše pejzaže, ovaj aspekt proučavanja bilateralnih veza započet je disertacijom Milana Čurčina, *Das serbische Volkslied in der deutschen Literatur*, 1905, na koju Skerlić nadovezuje knjižicom *Francuski romantičari i srpska narodna poezija*, 1908. Pošto je naša narodna poezija dugo bila isključivo u središtu svakog eventualnog literarnog interesovanja, prirodno je što je i naučno istraživanje nekih uzgrednih i sporadičnih interesovanja u stranim književnostima za naš prostor i za naše ljude započeo relativno kasno, zapravo tek posle drugog svetskog rata, pa tada i nastaju radovi: Strahinja Kostić, *Nemački prevodi srpskih umetničkih pripovedaka do drugog svetskog rata*, 1956; Zoran Konstantinović, *Deutsche Reisebeschreibungen über Serbien und Montenegro*, 1960; Mihailo Pavlović, *Jugoslovenske teme u francuskoj prozi*, 1982, i antologija od istog pisca *Du regard au texte*, 1983, sa prikazima naših krajeva i naroda iz pera fr. autora, i veliki zbornik *Delo Ive Andrića u kontekstu evropske književnosti i kulture*, u izdanju Zadužbine Ive Andrića, 1981 (u kome je jedan odeljak posvećen komparativnim temama u vezi sa Andrićem a drugi oblicima njegove recepcije i postupcima njegovog prevođenja na druge jezike) ili knjiga Julije Beljajeve, *Литературны народов Югославији в России*, 1979, a uz sva ova dela i

niz studija: o časopisu *Das Ausland* kao kulturnom posredniku između nas i Nemaca (Miljan Mojašević), o Jugoslovenima u nem. romanu posle drugog svetskog rata (Mojašević), o našoj narodnooslobodilačkoj borbi u nem. književnosti (Konstantinović) i u ital. romanu (Serdo Turkoni), ali i sa temama iz starijeg perioda, o značaju Orfelina, npr., za Puškina (Milorad Pavić). Svi ovi radovi značajan su doprinos pisahju istorije naše književnosti. Škerlić je isključivo govorio o uticajima ne samo zato što je bio pozitivist već i iz razloga što mu je nedostajalo ovakvih radova koji omogućuju da se uoči kako autohtoni tako i recepcijski model u njihovom uzajamnom preplitanju. — U poređenju s takvim obimnim brojem radova o bilateralnim vezama bilo da polaze od naše književnosti ili u stranoj literaturi tragaju za našim prisustvom, svega je nekoliko bilateralnih razmatranja u kojima se povezuju dve nama strane književnosti (Milan Marković, *Jean-Jacques Rousseau et Tolstoj*, 1928, ili Olga Humo, *Pojam vremena kod Sterna i Prusta*, 1960). Poslednjih desetak godina naši autori učestvuju i u istraživanju šire i kompleksnije komparativističke problematike: Dragiša Živković (*Evropski okviri srpske književnosti*, I, 1970; II, 1977; III, 1982), Đordije Vuković («Komparativnotipološke studije književnosti. Stara i nova komparativistička istraživanja», *III program Radio Beograd*, leto 1975, s. 259–271), Gvozden Eror («La littérature comparée» u shvatanjima njenih utemeljivača», *Filološki pregled*, 1979, 1–4, s. 116–125; «Komparativistika i hermeneutika», *Umjetnost riječi*, 1978, 1–2, s. 19–33) i Zoran Konstantinović («O smislu poređenja. Prilog metodološkoj diskusiji u komparativistici», *Izraz*, 1980, 6, s. 524–537). Sva ova nastojanja po prirodi svog interesovanja često prelaze i u područje drugih jugoslov. književnosti, pa se istraživanja uzajamno dodiruju i dopunjavaju (Breda Kogoj-Kapetanić, «Komparativna istraživanja u hrvatskoj književnosti», *Rad JAZU*, 350, 1968; Janko Kos, «Teorija in praksa slovenske primerjalne književnosti», *Revija primerjalne književnosti*, 1978, 1–2, s. 30–44; a valja napomenuti da i mak. istoričari književnosti posvećuju komparativistici odgovarajuću pažnju (npr. Božidar Nastev, «Traductions macédoniennes des oeuvres littéraires françaises», *Annales de L'institut français de Zagreb*, 1961–1964). Središte sistematskog rada i mesto okupljanja za poslove komparativističkih istraživanja srp. književnosti je Institut za književnost u Beogradu (v. *Uporedna istraživanja*, I, 1978; II, 1982).

Lit.: *Uvodi u opštu problematiku*: Ferdinand Baldensperger, «Littérature comparée: Le mot et la chose», *Revue de Littérature comparée*, 1921, s. 1–29; Paul van Tieghem, *La littérature comparée*, 1931; Marius-François Guyard, *La littérature comparée*, 1951; Dionýz Ďurišin, *Problémy literárnej komparatistiky*, 1966; Ulrich Weisstein, *Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft*, 1968 (sa dopunom: *Vergleichende Literaturwissenschaft. Erster Bericht*, 1968–1977, 1981; Ирина Г. Неугова, *Об основных принципах сравнительного изучения всемирной литературы (История всемирной литературы. Проблемы системного и сравнительного анализа*, 1976, s. 89–184); Zoran Konstantinović, *Uvod u uporedno proučavanje književnosti*, 1984. — *O istoriji komparativistike*: Arno Kappler, *Der literarische Vergleich. Beiträge zu einer Vorgeschichte der Komparatistik*, 1976. — *O komparativističkim školama*: Jacques Body, «Les comparatismes vus de France», *Neohelicon*, 1973, 1–2, s. 354–359; Piter Horwath–Dragoljub Nedeljković, «Literary Theory in the USA Today: Comparative Literature», *Filološki pregled*, 1983, 1–4, s. 1–65; Horst Rüdiger, *Comparative Literature in Germany*, *Yearbook of Comparative and General Literature*, 1971, 20, s. 15–20; Gerhard R. Kaiser, *Tendenzen vergleichender Literaturforschung in den sozialistischen Ländern 1963–1975*, 1980. — *O metodologiji*: v. «Colloque méthodologique de littérature comparée», *Neohelicon*, 1973, 1–2. — *O teoriji*: Horst Rüdiger, *Zur Theorie der Vergleichenden Literaturwissenschaft*, 1971; Wolfgang Hollheim, «Komparativistik und Literaturtheorie», *Arcadia*, 1972, 7, s. 297–303. *Posebno o genetskim vezama*: Dionýz Ďurišin, «Связь между компаративистикой и генеалогией», *Neohelicon*, 1976, 3–4, s. 93–110; — *o tipološkim analogijama*: Михаил Б. Храпченко, «Типологическое изучение литературы и его принципы», *Вопросы литературы*, 1968, 2, s. 93–110; *o interdisciplinarnim povezanostima*: Jean-Pierre Baricelli – Joseph Gibaldi, *Interrelations of Literature*, 1982 (sa priložima na teme: Literatura i lingvistika, Literatura i filozofija, Literatura i mit, Literatura i religija, Literatura i folklor, Literatura i sociologija, Literatura i politika, Literatura i pravo, Literatura i prirodne nauke, Literatura i psihologija, Literatura i muzika, Literatura i likovne umetnosti, Literatura i film). Za područja kojih nema u toj knjizi i noviji radovi obradenih područja: Tadeusz Kowzan, *Littérature et spectacle dans leurs rapports esthétiques, thématiques et sémiologiques*, 1975; Aaron Scharf, *Art and Photography*, 1974; Ellen Frank, *Literary Architecture*, 1980; Klaus Belling, *Fernsehspiel und epische Vorlage*, 1976; Karl-Friedrich Dürr, *Opern nach literarischen Texten*, 1979; High Noon, *Literaturwissenschaft als Medienwissenschaft*, 1983; Steven Paul Scher, *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparativistischen Grenzgebietes*, 1984; Mary Wigman, *Die Sprache des Tanzes*, 1977; Vilkos Voigl, «Confines of Literature, Folklore and Folklorisme», 1980, 2, s. 123–140. — *Posebni problemi*: o posrednicima – Jürgen Süß, *Vermittler*, 1981 (Deutsch-französisches Jahrbuch,



l); o *prevodenju*; János Riesz, »Literarische Übersetzung«, *Komparatistische Hefte*, Bayreuth, 1981, 4; o *imagologiji*: — János Riesz, »Literarische Imagologie. Formen und Funktionen nationaler Stereotypen in der Literatur«, *Komparatistische Hefte*, 1980, 2; o *uporednoj stilistici*: — Vladimir Žirmunskij, »Les problèmes de la stylistique comparée«, *Acta litteraria acad. scient. Hungaricae*, 1962, 5, s. 77–87; Krunoslav Pranjić, »Za komparativnu stilistiku«, *Umjetnost riječi*, 1970, 1–2, s. 189–195; o *komparativnoj metodologiji*: — *Vergleichende Literaturkritik*, 1970. — *O komparatistici kod Srba*: Иво Тартаља, *Почеци рада на историју Ошине књижевности код Срба*, 1964; *Категра за општу књижевност и теорију књижевности*, Сто година Филозофског факултета, 1963, s. 461–476; *Осврт на историју Категре за општу књижевност и теорију књижевности*, *Зборник Категре за светску књижевност*, 1975, c. 19–31; Gvozden Eror, »O prvim danima srpske komparatistike«, *Književna istorija*, 1980, 50, s. 261–272. Z.K.

**URANIJA** (gr. Οὐρανία) — Jedna od devet → **Muza**, zaštitnica astronomije. Predstavljena je obično sa kuglom koja simbolizuje nebesku sferu, i štapom ili kompasom kojim određuje zvezdane putanje. S. S.

**USKOČKE PESME** → **Narodne pesme** (→ **junačke pesme**) u desetercu koje opevaju podvige i događaje iz uskočkih borbi. Počev od kraja 15. v. stanovništvo pokorenih krajeva »uskače« u Primorje, na teritoriju koju drži Austrija i Mleci, i napada tursku graničnu oblast. Ova uskočka četovanja traju, sa prekidima, dva veka i predstavljaju osobitu vrstu hajdučije, koja pod određenim uslovima postaje jedan vid privredivanja. U drugoj polovini 16. v. uskočki centar je Senj. Ratovanja i podvizi pronose im slavu i ulivaju strah savremeniciima. Epske narodne pesme opevaju Senjanina Ivu, Senjanin Tadiju, Jurišu vojvodu, braću Daničiće. Kasnije, u drugoj polovini 17. v., dela druga grupa uskoka u Ravnim Kotarima, oko Zadra i Šibenika, na teritoriji Mletačke republike. Među njima postaju epski popularni junaci: Janko Mitrović, sin mu Stojan Janković, Vuk Mandušić, Ilija Smiljanić, Jovan Šandić, i dr. U narodnoj poeziji ove su dve grupe vremenski spojene i čine jedan krug pesama, verovatno najbrojniji u našoj epici. Popularnost senjskih uskoka doprinela je procesu epskog oblikovanja likova mlađih uskočkih boraca iz Ravnih Kotara. Brojne u. p. popularne su bile kako u zapadnim krajevima naše zemlje, u Dalmaciji, zapadnoj Bosni, Lici, isto tako u Hercegovini i Crnoj Gori sve do druge polovine 19. v. O njima pevaju i brojne

muslimanske pesme. U starijem sloju u. p. koje su nastajale ubrzo posle događaja, borba i odnosi prikazani su vernije istorijskim zbivanjima. U novijim pesmama, osobito s početka 19. v., epskom idealizacijom uskok je postao prvenstveno antiturski borac, i kao takav se i slavi. Zbivanja iz njihova života, megdani, otmice, raskošno ruho i oružje postaju u ovom krugu pesama motivska tematika i epski ustaljeno mesto, a za najpopularnije ličnosti vezuju se i internacionalni epski motivi, npr. »Senković Ivo i Aga od Ribnika«, »Ropstvo Jankovića Stojana«. Up. → **hajdučke pesme**, → **klefetske pesme**. V. i → **Narodni junački ep**, → **Narodne epske pesme**.

Lit.: H. Поповић, *Преглед српске књижевности*, 1919; S. Nazečić, *Iz naše narodne epike*, I, 1959; B. Ђурић, *Српскохрватска народна епика*, 1961; R. Pešić, »Stariji sloj pesama o uskocima«, *Anali Filološkog fakulteta*, 1967, VII. R.P.

**USMENA KNJIŽEVNOST** → **Narodna književnost**

**USPAVANKA** — Drevna pesma lirskog karaktera poznata u svetskoj usmenoj (→ **obredne pesme**) i pisanoj knjiž. Njenu osnovu čine → **onomatopeje**: »ntinaj«, »nanaj«, »bujji paji«, koje se izgovaraju, pevaju ili pevaju u laganom ritmu ljuljanja kolevke ili uspavlivanja. U. je sačuvala arhaično verovanje u moć magije reči. Namenjena detetu, ona sadrži želje za zdravlje i srećnu budućnost, prožete verom u blagotvorno i samostalno dejstvo reči. Poetsku snagu u. čine liriska neposrednost i toplina i slikovitost izraza. Iskazi ljubavi, nežnosti i milošte sačuvali su se do danas, mada je vera u čarobne jezičke formule odavno iščezla:

»Majka Jovu u ruži rodila, / ružica ga na list dočekala, / bela vila u svižu povila.« (M. Knežević, *Antologija narodnih umotvorina*, 1957). U. ima i kultsku namenu pa je onda kao molitva ili → **bajalica** namenjena otklanjanju zlih duhova: »San u ljuđu, uroci pod ljuđu, / uroke ti voda odnijela!« (*Isto*). Mnogi pesnici negovali su ovaj lirski žant, posebno oni koji su pisali za decu (Ljermontov, Lorka, Zmaj). (V. i → **Narodna pesma**). H.K.

**USPOMENE** → **Memoari**

**USTAV** (stsl. *оустанавъ*) — Pravilo crkvene službe ili poretka u manastiru (→ **tipik**). D.B.

**UT PICTURA POESIS**, lat. (»da pesma bude kao slika«) — Stav Horacijeve *Poetike* (Hora-

tius: *De arte poetica*, 361), po kome poezija treba da opisuje, a pesnik da postupa kao slikar. Time se ukida razlika između pesništva i slikarstva, i načelno razlike među umetnostima. Prvi je na tu ideju došao helenski pesnik Simonid, ali je tek Horacijeva pregnantna formulacija uticala na kasniji razvoj i stvorila jednu tradiciju, koju u novom veku prihvataju *Bate*, *Baumgarten*, *Vinkelman*, najzad švajcarska književno-kritička škola, čiji su predstavnici *Bodmer* i *Brattinger*. Protiv tog stava i shvatanja polemisaio je *Lesing* u svom poznatom spisu *Laokoon* (1766) i na taj način se pridružio jednoj isto tako dugoj tradiciji koja odbacuje stav *u. p. p.*

Lit.: N. R. Schweitzer, *The ut pictura poesis controversy*, 1972; H. C. Buch, *Ut pictura poesis*, 1972. M.D.

## UTA → Tanka

**UTICAJ, KNJIŽEVNI** — Budući da pisac stvara u socijalno i kulturno određenoj sredini, on u svom stvaralaštvu trpi neminovno raznovrsne *u.*, i to ne samo one kojih je svestan i koje prihvata, već i one koje ne opaža i koji deluju na njegov rad i mimo (a ponekad i protiv) njegove volje i racionalnog opredeljenja. U najopštijoj podeli *u.* mogu biti vanknjiževni i čisto književni, mada je granica među njima kolebljiva i mada se te dve vrste *u.* često prožimaju. Kad je reč o prvoj grupi, vrlo heterogenoj, na pisca i njegovo formiranje utiču, u manjoj ili većoj meri, lična situacija i sredina u kojoj se kreće, društveni okvir, kao i istorijska (nacionalna) i kulturna tradicija, karakter odnosa umetnika i društva, kulturni modeli koji prevladavaju (sa vladajućim moralnim, religijskim i političkim idejama), aktuelne teorije u pojedinim naukama, prvenstveno društvenim (osobito u psihologiji, sociologiji, filosofiji), kao i uopšte moda u raznim oblastima (npr. sentimentalizam kao osećajnost u modi), itd. *Književni u.* se ispoljavaju bilo kao *u.* određene književne škole, odnosno estetičkog pravca, bilo kao *u.* jednog ili više pisaca, to jest njihovih dela, bilo kao *u.* određene književne i uopšte umetničke tradicije. U domenu *u.* među samim piscima govori se, s jedne strane, o autoru čije stvaralaštvo vrši *u.*, i o piscu — primaocu *u.*; s druge strane, *u.* se može ispoljiti u različitim oblastima i na različite načine: pojedini pisci su uticali na potonje stvaraoce fabulama, tematikom dela, motivima, dok su drugi stekli sledbenike u oblasti književne tehnike, žanrovskih odlika, stilskih proseada, i sl. Značajni su i *u.* koje su vršile

ideje, pogledi na svet pojedinih pisaca, a ima književnika koji su delovali većma kao moralne i intelektualne ličnosti, a manje samim književnim delima. Kada se pitanje *u.* postavlja u odnosu na pisca-primaoca *u.*, govori se o njegovim *izvorima* (domaćim, stranim). Književne izvore je veoma složeno istraživati, s obzirom da uočene analogije među piscima mogu često označavati samo slučajne podudarnosti, ali i ukazivati na → **književnu pozajmicu**. Da bi se označili različiti stupnjevi pretpostavljenog *u.*, govori se o podražavanju i ugledanju. Pojam *ugledanja* se kod nas osobito često koristi kad je reč o književnom *u.*, jer taj pojam, ukazujući na postojanje izvora, označava *u.* koje pisac svesno prihvata, ali koji se ne ispoljavaju kao prosto i direktno podražavanje, već imaju suptilnije oblike; *u.* su najčešće parcijalni, te se asimiliraju po pravilu samo elementi za koje već postoji sklonost kod pisca-primaoca. Otkrivanje postojanja književnih *u.* na nekog pisca ne mora da znači umanjivanje njegove samosvojnosti, već često pomaže da se ona bolje odredi. Istraživanje *u.* i stranih izvora predstavlja jedan od osnovnih vidova uporednog proučavanja književnosti (→ **komparativna književnost**), ali se uvek ukazuje na opasnost da se stranim uticajima protumače elementi dela koji imaju nacionalne književne korene, ili su uslovljeni spoljašnjim, odnosno ličnim okolnostima, ili unutarnjim umetničkim razvojem pisca. Komparativni metod i iznalaženje izvora i *u.* u novije vreme su podvrgnuti kritikama u kojima se naglašava da *u.* na pisca nisu samim tim i *u.* na njegovo delo, jer je književno delo »sklop potpuno odeljen od duhovnih procesa pisca u vreme stvaranja tog dela«; takođe se ukazuje na često mehanicističko komparativističko shvatanje pojma izvora i *u.*, kao i na njihovo dosta simplifikovano uzročno objašnjavanje.

Lit.: P. Van Tieghem, *Uporedna književnost*, 1955 (prev.); A. Balakian, *Influence and Literary Fortune*, 1962; M. Moog-Grünwald, »Einfluss- und Rezeptionsforschung« (M. Schmeling, *Vergleichende Literaturwissenschaft*, 1981, s. 49–72). G.E.

## UTILITARISTIČKO SHVATANJE KNJIŽEVNOSTI → Funkcija književnosti

**UTOPIJSKI ROMAN** — Roman u kome se opisuje idealno društveno uređenje, ili društveno uređenje u budućnosti, koje može biti i suprotno od idealnog (u tom slučaju govorimo o »negativnoj utopiji«). Naziv potiče od *Utopije* eng. pisca i državnika T. Mora, objavljene na lat. 1516, a Mor je taj naziv skovao od gr.

reči οὐ τόπος — ne-mesto, tj. nepostojeće mesto. Morova *Utopija* u prvom delu kritikuje postojeće društvo, a u drugom daje sliku idealnog, komunističkog društva, smeštenog na tobožnjem ostrvu Utopija. On je dao uzor svim kasnijim utopistima, ali nije bio prvi: utopijske zamisli, na razne načine književno ostvarivane, pojavljivale su se počev od antike. Mogli bismo ih podeliti na retrogradne (tj. one koje zamišljaju idealno društvo negde u prošlosti — **euherimizam**), proročke (koje ga smeštaju u budućnost), i fantastične ili teorijske (koje ga stavljaju u neko izmišljeno mesto, ili daju kao apstraktan plan). Najuticajnija retrogradna utopija bila je legenda o → **zlatnom dobu**, dobu prakomunizma; njenu najpoznatiju obradu dao je Ovidije u *Metamorfozama*, a kasnije su je obrađivali mnogi pesnici, naročito u renesansi (Taso, Gvarini, Spenser, Milton, i dr.). Retrogradna utopija bila je i Rusova slika »prirodnog stanja ljudi«, silno uticajna u 18. v., ali ona se u praksi fr. revolucije pretvorila u proročku, tj. progresivnu; takav dijalektički razvoj imala je i legenda o zlatnom dobu, koja se već kod Mora pretvorila u viziju budućeg komunističkog društva. Retrogradnom utopijom može se nazvati i biblijska priča o zemaljskom raju, dok priča o budućem transcendentnom raju, koju sadrže mnoge religije, spada među proročke utopije. Najuglednija utopija starog veka (od koje je donekle učio i Mora) bila je Platonova *Država*, fantastično-teorijska utopija. Posle Mora u. r. imaju najčešće proročki ili fantastični karakter. Idealni državni sistemi koje prikazuju obično su komunistički ili državno-kapitalistički. Najpoznatiji u. r. su *Grad sunca* (1623) ital. pisca T. Kampanele, *Oceana* (1656) Engleza Dž. Haringtona i *Put u Ikariju* (1842) Francuza E. Kabea. Zanimljiva je i socijalistička utopija V. Morisa *Vesti niotkuda* (1890). H. Dž. Vels je dao nekoliko liberalno-tehnokratskih utopija. U našem veku sve su češće negativne proročke utopije koje iskazuju strah od budućnosti, kao *Vrli novi svet* (1932) i *Majmun i suština* (1946) O. Hakslija, zatim 1984 i *Farma životinja* Dž. Orvela, i dr. U. r. je vrsta karakteristična za područje evropske civilizacije, sa dinamičnim društvom koje je jedino ostvarilo praksu i pojam *prograsa* a u statičkim azijskim i afričkim društvima utopija je mogla nastati u religijskom, retrogradnom ili transcendentnom vidu. U. r. kao književno delo često pati od izrazite tendencioznosti, većina tih dela pre spada u diskurzivnu nego u umetničku književnost u užem smislu reči. Morova *Utopija* ostaje do danas najvredniji

književni spomenik ove vrste (→ **naučna fantastika**).

Lit.: A. Morton, *The English Utopia*, 1952; J. Hienger, *Literarische Zukunftsphantastik*, 1972; P. Versinss, *Encyclopedie de l'utopie*, 1972; K. P. Klein, *Zukunft zwischen Trauma und Mythos*, 1976; P. Nicholls, *Explorations of the Marvellous*, 1978.

D.P.

**UTUK** — Polemički spis u kojem se odgovara na prethodni protivnikov napis. Izraz je prvi put upotrebio 1839. J. Hadžić (M. Svetić) u polemici sa V. Karadžićem u odgovoru na Vukov spis »Odgovor na sitnice jezikoslovne«. U svemu Hadžić je protivu Vuka objavio tri u.

Lit.: V. St. Karadžić, *Skupljeni gramatički i polemički spisi*, III, 1896.

P.P.

**UZOR** — Pojam *u.* u književnosti tesno je povezan s problemom → **uticaja**. No dok književni uticaji mogu biti netraženi i nepriznavani, *u.* označava pisca iz književne tradicije koji se odabira i prihvata kao primer, čije se delo uzima kao model, obrazac dobrog pisanja, i koji se manje ili više sledi i podražava. Za razliku od uticaja, koji retko koji pisac da nije u nekom obliku pretrpeo, *u.* se ne postavljaju i ne prihvataju uvek i u svim književnim školama, i mnoge polemike oko izbora *u.* i njihove prirode imaju čisto istorijski značaj, kao jedno od obeležja pojedinih književnih epoha. Najveću važnost problemu književnog *u.* pridavali su renesansni teoretičari poezije, koji su za svoja → **exempla** posezali u antičku baštinu, najpre rim., a zatim i gr. Slavljenje kanonizovanih *u.* (osobito Cicerona) išlo je do imitiranja, a polemicalo se da li treba imati jedan ili više *u.*, da li im treba podražavati u celini ili samo u pojedinim vidovima, itd. Uopšte uzev, *u.* dominiraju u onim književnim epohama koje se oslanjaju na određenu tradiciju i u njoj traže književne kriterijume (→ **klasicizam**), a odbacuju se u onim koji raskidaju s tradicijom, ili tradicijama, glorifikujući *Novo* u književnosti (→ **romantizam**, → **modernizam**, **avangarda**).

G.E.

**UZORNA PRIČA** — Didaktička, obično prozna književna forma, zamišljena tako da bude »primer«, uzorna ilustracija nekog opšteg moralnog načela, te se stoga najčešće naziva *exemplum* (lat., *primer*). Nastala po ugledu na biblijske priče s poukom (→ **parabola**), bila je najrasprostranjenija u srednjem veku kada se upotrebljavala kao ilustracija u → **propovedima**, a često se izdavala i u zasebnim zbirkama. Po delimičnom formalnom ugleda-

nju na ovu književnu vrstu nastao je i Bokačov *Dekameron*, kao i Čoserove *Kenterberijske priče*, ali »pouke« koje ilustruju Bokačove i Čoserove priče svetovnog su karaktera, često u dvosmislenom, pa i podrugljivom odnosu prema nekim opšteprihvaćenim moralnim načelima, a katkad i lascivne u svom osnovnom smislu. U ovoj tradiciji — kao niz primera čudnih slučajeva koji svojom ekstremitetom govore o tipičnim neskladima ljudskog života koji se u svagdašnjem životu ne mogu do kraja razviti — nastale su i Servantesove *Uzorne priče*. U hrv. književnosti *u. p.* se nalaze u raznim didaktičkim zbornicima prevedenim s ital. od 15. v. Najstariji sačuvani zbornik ove vrste je glagoljski prepis iz 15. v. *Cvet svake mudrosti*, rasprava o vrlinama s umetnutim anegdotama kao »primerima«. Ovo delo je kasnije dospelo i u dubrovački *Libro od mnozieh razloga*, a pojavljuje se i u kasnijim prepisima i prevodima u toku 17. i početkom 18. v. u Dalmaciji. *U. p.* je, dakle, književna forma različite dužine (od anegdote do razvijene pripovetke u prozi ili u stihovima) koja, u vidu slikovitog narativnog primera, ilustruje neko opšte načelo ili stav.

Lit.: → didaktička književnost.

S.K.

**UZREČICA** — 1. Reč koju neko ponavlja često u govoru. Ako je nesvakidašnja i naročito ako pripada poznatoj istorijskoj ličnosti, ostaje u narodnoj uspomeni. Tako su, npr. savremenici upamtili dve Karadorđeve uzrečice: »Kojekude« i »Po duši te!« Poslednju je uneo V. Popa u svoj stih: »Po duši ih po žiži slatkoj« (»Crni Đorđe«). — 2. Sinonim za → **poslovicu**.

Lit.: H. Breitreuz, *The Study of Proverbs*, 1973. V. N.

**UZVIŠENO** (lat. *sublimis*) — Estetička i stil-ska kategorija vezana za pojave koje izazivaju estetska osećanja ushićenja, poštovanja, divljenja i utisaka veličine. Problem je široko obrađio zasad nepoznati pisac (Pseudo-Longin, *O uzvišenom* — Περὶ ὑψους) iz 1. v. n.e., ističući ne samo stilski nego i moralni aspekt *u.*, odn.

govornika koji može postići uzvišenost. Longin se suprotstavlja stavovima retora Cecilija, čiji spisi nisu sačuvani. Za Longina je *u.* slika veličine duše; izvori *u.* su: smelost misli, velika strast, lepe reči s velikim mislima i *u.* u prirodi, nastalo iz osećanja straha pred prirodom. Shvatanje *u.* kao osobine oratorskog stila obnavlja se u renesansi, i naročito posle prevođenja Longinovog spisa (Boalo, 1674), koje je zatim Drajden popularizovao u Engleskoj. O kategoriji *u.* pisali su mnogi estetičari i teoretičari umetnosti i književnosti (Vinkelman, Didro, Kant, Šiler, Hegel, N. Hartman, Surio, Baje, i dr.). Sistematsko obrazloženje *u.* dao je Kant, za koga je osećanje *u.* čisto subjektivno. Prema tome da li je vezano za veličinu ili za moć, on *u.* deli na dva vida (matematičko i dinamičko *u.*), ali je nesrazmernost i čovekova sposobnost da je doživi bez straha prisutna u oba vida. Po Hegelu, *u.* nastaje prevladavanjem duhovnog principa nad materijalnim. Za Černiševskog *u.* je objektivno postojeća vrednost. Kroče sasvim odriče mogućnost postojanja *u.* kao samostalne estetičke kategorije, dok je prema Suriovoj definiciji *u.* »... alegorija, vizuelna i senzibilna, jedan viši zakon, pristupačan onima koji mogu da primaju utiske« (E. Souriau, *Le Sublime*). Nemogućnost postojanja lepog i *u.* u jednom osećanju dokazivao je Berk, dok mogućnost približavanja lepog i *u.*, uprkos razlikama, zastupaju savremeni fr. estetičari: za Leveka *u.* je samo po sebi lepo, a Surio *u.* smatra superlativom lepog. Usamljen je pokušaj Merdokove, koja od Kantove teorije *u.* želi da napravi novu teoriju; za razliku od Kantovog shvatanja *u.* kao osećanja nastalog pred snagom prirode, ona *u.* otkriva u savremenoj književnosti, u osećanju koje nastaje pred prizorom mnoštva pojedinaca, pred mnogostrukošću ljudske prirode.

Lit.: B. Lazarević, *Prolegomena za jednu teoriju estetike*, Beograd, 1925; S. H. Monk, *The Sublime*, 1935; M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp*, 1953; J. Murdoch, *The sublime and the beautiful revisited*, 1960; E. Souriau, »Le Sublime«, *Revue d'Esthétique*, 1966. B. Mi. — S.S.

# V

**VAGANTI** (lat. *vagus* – lutajući) – Putujući pesnici, klerici litalice u srednjem veku (poglavito 12. i 13. v.) u Nemačkoj, Engleskoj i Francuskoj. Poznatiji pod imenom → **goli-jardi**.

Lit.: O. Dobische-Rojdestvenskij, *Les poésies des goliards*, 1951; P. Lehmann, *Die lateinische Vagantendichtung*, 1969. S.K – Š.

**VANTEKSTOVNE VEZE** → **Kontekst**

**VARIJACIJA** (lat. *variatio* – mijenjanje, izmjenjivanje) – Termin antikne → **retorike** za → **stilsku figuru** kojom govornik stiče naklonost slušatelja mijenjajući izraze i teme. Danas se tim terminom označava svako ponavljanje nekog izraza u promijenjenom gramatičkom obliku, kao i upotreba sinonima. O v. može se govoriti samo onda ako se ponovljen izraz može izostaviti bez štete za sintaktičnu pravilnost rečenice i njezinu pojamovnu razumljivost. V. se može ticati pojedinih riječi, pojedinih sintagma kao i čitavih rečenica. Raširena je u → **usmenoj književnosti**, a naročito se ističe u starogermanskoj pjesmi, kao i u hebrejskoj književnosti u obliku → **paralelismus membrorum**. Z.Š.

**VARIJANTA** (fr. *variante*) – 1. U **kritici teksta** rukopisnih dela starije književnosti v. se nazivaju promene u tekstu dela (prepisa) koje ne pripadaju ni → **redakciji** ni → **recenziji**, već označavaju grupu izmena koje su nastale zbog bliskosti više prepisa sa nekim starijim rukopisom. U tekstologiji novije literature v. se obično nazivaju izmene koje je u tekstu izvršio sam autor, i one se navode pod rednim brojem i oznakom

rukopisa ili štampanog dela u → **kritičkom aparatu**. – 2. U folkloristici v. se naziva onaj vid dela usmene književnosti koji ono ima u svakom konkretnom izvodenju. »Tekst u folkloru je književno ovaploćenje varijante« (D. S. Lihačev). Do takvih izmenjenih vidova dela dovode mnogi uzroci: usmeno delo stvaraju i prenose ljudi različitih darova i osećanja života; od značaja je i sloj kome oni pripadaju – da li su stočari, težaci, slepi pevači itd. Do promena dolazi, zatim, kada tvorevinu prelazi u drugu geografsku oblast ili etničku sredinu. Naposletku, usmeno delo putuje kroz vreme i prima odbleske pojedinih epoha. Najbolje svedočanstvo stalne promenljivosti jeste činjenica da svaki dobar kazivač nikad ne ponavlja svoju tvorevinu drugi put u istom obliku. – Umesto termina v. upotrebljavaju se i termini → **verzija** i paralela, a u srpskohrvatskom i slovenačkom jeziku – sada vrlo retko – **inačica**. V.N.

**VARIJETE** (fr. *variété*) – Auditorijum za zabavni program bez umetničkih pretenzija, sastavljen od komičkih, muzičkih i akrobatskih tačaka, sličan → **mjuzik-holu**. Ime dobija po prvom *Théâtre des variétés*, osnovanom u Parizu 1720. g. D.M.

**VARVARIZAM** (gr. βαρβαρισμός – strani nerazumljivi jezik; leksička greška, tudica) – Reči i izrazi koji nisu svojstveni jednom jeziku, već su preuzeti iz drugog (→ **grecizmi**, → **latinizmi**, → **turcizmi**, → **galicizmi**, → **germanizmi**, i sl.). U širem smislu v. je svaka jezička konstrukcija koja ne odgovara normama i duhu jednog jezika, i svako odstupanje od

gramatičkih i stilističkih pravila. *V.* može biti i rezultat svesne namere onog koji piše ili govori, želje da se ukaže na karakter govora neke ličnosti, ili da se postigne humorni efekat. → **solecizam**, → **metaplazam**. H.K.

**VASKRSNO JEVANDELJE** — Odlomak iz → **jevanđelja**, u kome se govori o vaskrsenju Hristovom i koji se zato čita na jutrenju u nedelju (dan kada se proslavlja uspomena na Vaskrsenje, na Uskrs). Ima 11 takvih *v. j.*, i nalaze se obično u dodatku → **oktoiha**, → **časlovca** i u nekim drugim liturgijskim knjigama. D.B.

**VASPITANJE, KNJIŽEVNO** — *K. v.* vezuje se za početke civilizacije pisma, iako je postojalo i ranije kao književno predanje. Razmišljanja o *k. v.* nalazimo u pesničkim i filozofskim delima antike, pre svega kod Platona i Aristotele, koji su ukazivali na značaj umetnosti za vaspitanje mladih. Posebno je 18. stoleće, sa svojim pedagoškim tendencijama, pokušavalo da publiku vaspita i u književnom pogledu, da razvije njen ukus, i to na dva načina, preko kritike i preko estetike. Doba prosvetiteljstva ujedno je bilo i doba velike Boalove diktature ukusa, a zatim Gotšedove. Pored brošura i knjiga izdaju se i književno-kritički časopisi i ovi se pretvaraju u središta teorijskih raspravljanja, koja otuda ponovo utiču na literarno stvaralaštvo, pa time ujedno postaju i moćno sredstvo u formiranju literarnog ukusa. Kod Nemaca se racionalno-krutim načelima vrednovanja na osnovu jasnoće i verovatnoće suprotstavljaju Švajcarci Bodmer i Brajtinger, koji ukazuju na pravo piščevo na fantaziju i, ujedno, na uslovljenost pesničkog stvaranja istorijskim prilikama. Otada je književna kritika sa svim svojim sredstvima važno sredstvo *k. v.* Estetiku kao osnovu za *k. v.* a preko književnog vaspitanja i za političko vaspitanje, zastupao je posebno Šiler (*Pisma o estetskom vaspitanju čoveka*). Nastojeći da poveže i izmiri Kantov »idealizam uma« i Geteov »idealizam prirode«, Šiler u svojim pogledima na svet usredsređuje svoja razmišljanja na pitanje odnosa između velikih kategorija dobrog, istinskog i lepog, na jednoj strani, i nužnosti i ograničenosti konkretnog individualnog života na drugoj strani. Pitanje slobode i lepote postaje tako središte njegovog filozofskog rada. On zastupa ne samo formalno nego i sadržajno određenje estetike, jer umetnost za njega znači i »estetski odgoj čovečanstva«. Sve što je estetski ujedno je i etičko. U »lepoj duši« se uskladjuju dužnosti i

sklonosti, osećajnost, um, ljupkost i dostojanstvo. U umetnosti, istoriji i životu postoji moralna jedinstvenost u smislu težnje ka lepoti, dobroti i istini. Sa ovim shvatanjima Šiler je postao otelovljenje zamisli o književnom vaspitanju i o ciljevima tog vaspitanja, otuda i ogroman uticaj Šilerov na estetsko i etičko vaspitanje mnogih naših generacija. Veliku ulogu u *k. v.* niza generacija naših čitalaca i pisaca imala je naša *narodna poezija*.

Lit.: F. Schiller, *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen*, 1795. Z.K.

**VATES** → **Poeta vates**

**VAZGLAS** (stsl. *вѣзгласъ* prema gr. ἐκφώνησις — uzvik, uzvikivanje) — Liturgijska formula kojom se završava → **molitva** ili → **jektenija**. Po svom obliku, svaki *v. j.* je → **slavosloviје**, a po sadržini može biti veoma raznolik.

Lit.: Л. Миркович, *Православни литургија*, I, 1965. D.B.

**VEČNE TEME** — U književnosti, teme koje imaju naizgled nadistorijsko važenje, jer se ponavljaju u svim istorijskim epohama i u svim nacionalnim književnostima, npr. teme o egzistencijalno bitnim ljudskim pojavama, kao što je ljubav, smrt, lepota, i sl. Epohalne, nacionalne i dr. modifikacije izraza jedne takve teme značajne su za istorijsku hermeneutiku književnosti, one pokazuju kvalitativnu raznolikost ljubavi kao »eros« i »agape«, kao »amor« i »caritas«, kao homoseksualnu, roditeljsku ljubav itd., zatim razlike ljubavi u pogledu stupnja i intenziteta, ali uvek vezane za jedno smislaono središte, za ideju ljubavi kao *v. t.* književnosti. U novije vreme pitanje *v. t.* u književnosti se nešto šire posmatra; smatra se, naime, da ima nekoliko opštih osnovnih tema i motiva kojima se ljudska i umetnička mašta bavila od početaka čovekovog umetničkog stvaranja (→ **arhetipovi**) i da se svako književno delo može tematski svesti na jedan od tih opštih osnovnih tipova umetničkih tema. M.D.

**VELTŠMERC** → **Weltschmerz**

**VER KOMEN** (fr. *vers commun*) → **Deseterac**, 5.

**VER LIBR KLASIK** (fr. *vers libres classiques*) → **Mešoviti stihovi**.

**VER LIBRE** (fr. *vers libre*) → **Slobodni stih**, → **Mešoviti stihovi**.

**VER MELE** (fr. *vers mêlés*) → **Mešoviti stihovi**.

**VER MEZIRE** (fr. *vers mesurés*) → **Metrički stih**.

**VER RAPORTE** (fr. *vers rapportés* — stihovi u saodnosu) — Parovi stihova u kojima se reči nižu tako da pojedini delovi prethodnog stiha koreliraju vertikalno sa odgovarajućim delovima narednog stiha. Analogne strukture nalaze se u francuskih pesnika na latinskom jeziku u 13. v., a u italijanskoj poeziji od 15. v. U fr. terminologiji poznati su kao *vers rapportés*. Kad je red reči komplikovan, nastaje konfuzija. *V. r.* se nalaze i u sonetima. Naročito su ih uspešno primenjivali pesnici Plejade. Nije potvrđeno da su antički pesnici bili skloni takvim stihovima, ali se navodi primer anonimnog autora koji je sastavio epitaf Vergiliju u obliku ovakvih *v. r.*:

Pastor, arator, eques, pavi, colui, superavi,  
Capras, rus, hostes, fronde, ligone, manu.

Pastir, ratar, vojvoda, hranio, obrađivao,  
potčinjavao

Koze, polja, neprijatelje, lišćem, motikom,  
rukum.

Subjektivni (1, 2, 3. reč) i predikativni (4, 5, 6. reč) iz prvog stiha korespondiraju sa direktnim objektima (1, 2, 3. reč) i indirektnim objektima (4, 5, 6. reč) drugog stiha. Sintaksički su povezane 1, 4, 7, 10; 2, 5, 8, 11; 3, 6, 9, 12 reč: pastir hranio koze lišćem; ratar obrađivao polja motikom; vojvoda potčinjavao neprijatelje rukom. Analogne konstrukcije postoje i u retorskoj i pripovednoj prozi.

Lit.: M. Berger. *Vers rapportés. Ein Beitrag zur Stilgeschichte französischer Renaissancedichtung*. Diss. Freiburg, 1930. Ž.R.

**VERBALIZAM, VERBALAN** (lat. *verbalis* — koji se tiče reči, glagolski) — 1. Predanost samim riječima, zanošenje zvukom i ljepotom riječi uz nebrigu za sadržaj; gomilanje raznih fraza, rječit i bujan stil oko oskudne ili nikakve umjetničke i ljudske poruke. Izvan književnosti, riječi kao *v.*, *verbalan*, *verbalist* moralna su pokuda na račun stava ili navike da se pod plaštem rječitosti prikriva prava poruka, a podmetne lažna (npr. »verbalno izjašnjavanje« u misli: nikakvo ili lažno izjašnjavanje). — 2. U stilistici *verbalni stil* označava jezički izraz koji je zasićen glagolima, za razliku od → **nominalnog stila**, u kome preovlađuju imenice i imeničke konstrukcije.

M.Kr.

**VERIZAM** (ital. *verismo*, od *vero* — istinito) — Kulturno-književni pokret koji se razvio u

Italiji po ugledu na fr. → **natrrealizam**. Ostvario je ono što su pre njega neki književnici (posebno pripadnici milanske → **skapiljature**) uzalud pokušavali: pronašao je novi književni sadržaj, istinit i pristupačan širokoj čitalačkoj publici, kao i novu, odgovarajuću knjiž. formu. Nastao neposredno posle → **risordjimento**, kada su došli do izražaja svi promašaji revolucije, koja nije uspjela da izmeni političku, birokratsku i policijsku strukturu društva, kada je rascep između feudalnog juga i industrijskog severa postao još dublji, *v. je*, socijalno i regionalno obojen, otkrivao jedan dotada nepoznati svet, svet ital. juga, učauren u svoju vekovnu arhaičnost i usamljenost, daleko od svih tokova modernog života, bez ikakve nade da se u bilo čemu izmeni. *V. je* zasnovan na načelu »objektivne književnosti«, bez ikakvih lirskih ili autobiografskih elemenata, kao i na principu »impersonalnosti« (bezličnosti), što isključuje svaku piščevu ličnu intervenciju i podrazumeva književni postupak u kome se gubi posrednik između čitaoca i likova u književnom delu. Pisac teži da otkrije istinu, odnosno pravcu a ne prividne uzroke događaja. Jezik koji donose veristi, oslobođen svih akademskih pravila i konvencija, takode je nov i odgovara sadržini koju izražava. To nije jezik pisca, već jezik njegovih ličnosti. Glavni teoretičar *v.* u Italiji bio je L. Kapuana (1839—1915), čija su dela danas zaboravljena. Najveći predstavnik ovog pravca je Sicilijanac Đ. Verga (1840—1922), pesnik siromašnog »pobedenog« sveta, sveta fatalističkog beznađa i tihe, uzdržane tuge. Ostali značajni predstavnici *v.* su M. Serao (1856—1927), F. De Roberto (1866—1927) i G. Deledda (1871—1936).

Lit.: G. Marzot, »Il verismo«, *Questioni e correnti di storia letteraria*, 1949; G. Petronio, *Dall' Illuminismo al Verismo. Saggi e proposte*, 1962; E. Секви, *Веризам и његова естетика*, 1968. M.Đi.

**VERIŽNA PRIČA** (eng. *cumulative tales, accumulative stories; nem. Kettenmärchen, Häufungsmärchen*; fr. *randonnées* — kumulativne, nagomilane, lančane, prstenaste priče; prebrojavalice) — V. Latković (*Narodna književnost*, I, 1967, 78—79) opazio je da neke veoma drevne → **basne** i → **priče o životinjama** (najčešće o njihovim putovanjima) imaju delom ili posve očuvanu »vrlo staru shemu kompozicije«, koju je on nazvao *verižnom* (od imenice *verige* — lanci, sindžiri; verižan — lančan, prstenast). Sheme ovih priča različite su, od potpunih nizova (V. Đurić, *Antologija narodnih pripovedaka*, 1977, br. 68), preko raznih odstupanja od celovite verižne sheme, pa do

stereotipnih, formulativnih nabiranja (tzv. brojenice), češće u stihovima nego u prozi (V. Čajkanović, »Srpske narodne pripovetke«, *Srpski etnografski zbornik*, 41, 1927, br. 9). V. Prop označio je *v. p.* kao poseban tip → **narodne pripovetke** koji odlikuje kompozicija ulančavanja, mnogostrukog ponavljanja, nagomilavanja istih radnji ili elemenata, pri čemu se stvoreni lanac ne prekida, a ponekad se raspliće obratnim redom. Forme verižnog postupka mogu biti različite (nagomilavanje, pojačavanje, »od manjeg prema većem«, »od boljeg prema gore« i obrnuto itd.). Po Propu, predmet *v. p.* je beznačajan, fiksiran na početku (ekspozicija), a efekat smešnog ostvaruje se na očividnoj suprotnosti beznačajnog događaja i dimenzija koje dobija postupkom lančanog nagomilavanja (kumulacija), ili samom posledicom (finale). (B. Я. Прун, *Фольклор и действительность*, 1976, 241–248). U zbirkama V. Karadžića, V. Vrčevića, V. Čajkanovića i dr. zapisani su razni pripovedni vidovi primene ovog postupka. Dve osnovne šizejne sheme *v. p.* izgledaju ovako: 1. Ponavljanje svih prethodnih prstenova pri uvođenju svakog novog: a + (a + b) + (a + b + c itd), kao što je u priči »Posadio deda repu«; 2. Nizanje novih prstenova bez ponavljanja prethodnih: a + b + c itd., kao što je u priči »Pošla koka na pazar«. Klasičan je obrazac *v. p.* o čoveku koji neku vrednu i krupnu stvar menja za sve manju i beznačajniju dok na kraju ne ostane praznih ruku. Ovaj postupak čest je i u našoj narodnoj poeziji, mahom šaljivoj, gde se kompozicija i šize osnivaju na kumulaciji (V. Karadžić, *Srpske narodne pjesme*, I, br. 708).

Lit.: B. Шкловский, »Связь приемов сюжетосложения с общим приемами стиля«, u knjizi: B. Шкловский, *О теории прозы*, 1925; V. Latković, *Narodna književnost*, 1, 1967; B. Я. Прун, *Фольклор и действительность*, 1976; V. Đurić, *Antologija narodnih pripovedaka*, 1977; M. Bošković-Stulli, *Usmena književnost*, 1978. H.K.

**VERIŽNA RIMA** → Rima

**VERSI SCIOLTI** → Blankvers

**VERSIFIKACIJA** (lat. *versus* – stih i *facere* – činiti) – Organizovanje → **stih**, kao specifičnog oblika pesničkog govora, svojstveno pojedinim jezicima, periodima ili pesnicima (sinonim → **metrika**). Tehnike i sistemi *v.* uočeni su u praksi stiha, a osnovni termini potiču iz *antičke* → **metrike**. U strukturi »vezanog«, → **metričkog stiha** utvrđeni su sledeći faktori: a) → **metar** i njegovo ispoljavanje u konkretnim oblicima → **ritma**, kao i sa

metrom povezana → **sintaksičko-intonaciona struktura stiha**; b) → **strofa** i c) → **eufonija**, koja u prvom redu obuhvata → **rimu** (u rimovanom stihu). – U metričko-ritmičkoj organizaciji stiha učestvuju elementi → **prozodije**. Ritam stiha doživljavamo na osnovu više ili manje ravnomernog proticanja jezičkih signala (→ **ritmički signali**) u kraćim vremenskim razmacima, kao što su: → **kvantitet** slogova (dugih prema kratkim); sami slogovi (nezavisno od kvantiteta), kao i → **cezura**; → **akcenat** ili »ton«, koji se manifestuje u smenivanju naglašenih i nenaglašenih slogova; → **granice reči**, → **akcenatske celine** i dr. U skladu s tim navode se obično tri sistema organizovanja stiha: → **kvantitativna**, → **silabička** i → **tonska** (ili »akcenatska«) *v.* Ova treća se u najnovije vreme sa razlogom deli na → **silabičko-tonska** i **tonska** *v.* u kojoj postoje posebni tipovi stiha (»razmeri«) čija struktura opravdava naziv tonski, za razliku od »silabičko-tonske«. – Kvantitativna *v.*, koja se zove i metričkom, antičkom ili muzičko-govornom, pominje se kao prva, jer je reč u prvom redu o *antičkoj* → **metrici**, iz koje i potiče razrađena terminologija. U toj *v.* ritam se organizuje na osnovu ravnomernog ponavljanja dugih i kratkih slogova organizovanih u → **stope**, pri čemu broj slogova u stihovima može da znatno varira. Tako isto raščlanjavanje stiha putem stopa i cezura ne mora da se podudara sa raščlanjavanjem na reči ili sa sintaksičko-intonacionim signalima. – Ukoliko u nekom jeziku, kao npr. u fr., ni kvantitet ni akcenat ne mogu da služe kao baza organizacije stiha, onda se ovaj organizuje na osnovu ravnomernog proticanja istog broja slogova (→ **izosilabizam**), cezure (u dužim stihovima), stalnih → **metričkih acenata** (na kraju stiha i na cezuri), kao i rime. Ovome treba dodati i »ritmičke mere«, tj. grupe slogova s »ritmičkim« akcentom na kraju grupe. – Silabičko-tonska versifikacija sa svojim metri- (i razmerima) vlada u klasičnoj engleskoj, nemačkoj, ruskoj i srpskohrvatskoj poeziji. U takvom stihu nalazimo unutrašnju simetriju (»ravnoložnost«) u smenivanju akcentovanih i neakcentovanih slogova (odnosno »stopa«), npr. u četvorostopnom → **troheju**:  $\acute{U} / \acute{U} / \acute{U} / \acute{U}$ , kome odgovara srphrv. trohejski osmerac. Stope su izosilabične (u troheju dvosložne, »dvodelne«), a takvi su i stihovi kad su u jednoj pesmi sve krajnje stope pune (neokrnjene), tj. kad su stihovi → **akatalektični**. Razume se, akcenat može da izostane, ali opet ostaje simetrija između → **iktusa** (jakog vremena, → **arze**). U svakom od pomenutih jezika nalazimo specifične silabičko-tonske si-



steme. U nekima od njih dolazi do manjeg ili većeg pomeranja akcenata sa jakog vremena stiha na slabo vreme (mesto). — Naziv *tonska* v. ponekad izaziva nesporazume, jer je »ton« sinonim za akcenat, a označava i »visinu«, intonaciju reči. Ova u nekim jezicima ima fonološku funkciju te postoje predlozi da se prema terminu »ton« uvede i termin za »intonacioni« sistem v. Pa ipak naziv »tonska« v. (za čisto tonski sistem) podesniji je od termina »akcenatska« v. jer postoji → **akcenatski stih** kao jedan od »razmera« tonske v. U ovoj se samerljivost stihova ostvaruje jednakim brojem akcenata (→ **izotonizam**, ne baš uvek konstantan), ali manje ili više slobodno raspoređenih. Otud je broj slogova između akcenata promenljiv. U zavisnosti od toga razgraničena su, npr. u rus. poeziji, tri oblika: → **deoni stih**, → **taktovik** i → **akcenatski stih**. Svaki od njih ima više tipova. Pandani deonog i akcenatskog stiha postoje i u nem. i u eng. poeziji. — Sistemi v. nisu razdvojeni nepremostivim granicama. Tako npr. akcenat ima određenu ulogu i u silabičkoj, a po nekima i u antičkoj v. Za ital. stih jedni tvrde da je silabičan, drugi — silabičko-tonski. Poredeći ga sa engleskim i ruskim stihom, jedni nalaze veću bliskost sa prvim nego sa drugim. Kao što je silabički faktor prisutan ne samo u silabičkoj nego i u silabičko-tonskoj, pa i u kvantitativnoj v. (izosilabizam stopa i nekih vrsta stihova), tako i kvantitet manje ili više dolazi do izražaja u nekim tipovima silabičko-tonskog stiha, npr. u srpskohrvatskom. I granice između reči takođe imaju određenu ulogu u organizaciji ritma ili ritmičkih varijacija, što je naročito karakteristično za slovenske stihove. Zbog svega toga nije čudo što se predlažu i drukčije tipologije sistema v. Pošto u svakom jeziku postoje osnovni i pratilački (sekundarni) elementi prozodije, dešava se da se u određenom trenutku razvika promovise jedna od pratilačkih prozodijskih osobina na nivo osnovnog organizatora ritma. Tako i za srphrv. v. jedni tvrde da je evoluirala od silabičke do silabičko-tonske. Istorija v. pokazuje da je moguća i kulturna »razmena« metara između pojedinih jezika sa različitim funkcijama prozodijskih faktora. Poznato je da je rus. stih prošao kroz silabičku fazu da bi, kasnije, uticajem prevoda nemačkog čisto tonskog stiha, pesnici uveli u rusku poeziju poznati „дольник“. Pa ipak preovladava mišljenje da postoje ograničenja, jer za stabilnu metričku osnovu mogu da posluže samo bitne prozodijske osobine. Tako su Rusi primili od Poljaka silabičku v., da bi je na osnovu primarne uloge *pokretnog* akcenta sa fonološ-

kom funkcijom, a pod uticajem antičke teorije stope i germanskog stiha zamenili silabičko-tonskom. Poljaci su uvodili silabičko-tonsku v., ali se pokazuje da poljskom jeziku više odgovara stih koji je u osnovi silabički organizovan. — Opisujući sisteme organizovanja stiha, v. ulazi i u opšteteorijska pitanja (→ **teorija stiha**). Ipak se u najnovije vreme pojam v. (i sinonim *metrika*) sve više vezuje za dokumentovano statističko (sa katalogizima, dijagramima, tabelama i indeksima) opisivanje stiha pojedinih pesnika ili razdoblja. Opisuje se u prvom redu »metrika« (vrste metara), »ritmika« (ritmičke varijante) i »strofika« (sa rimom ili bez nje). Versifikacija se bavi i → **slobodnim stihom**, čija je priroda predmet zanimljivih sporova.

Lit.: A. Белый, *Символизм*, 1910; Б. Эйхенбаум, *Мелодика русского лирического стиха*, 1922; В. Жирмунский, *Рифма, её история и теория*, 1923; Р. Jakobson, *О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским*, 1923; В. Брюсов, *Основы стиховедения*, 1924; Е. Д. Поливанов, *О метрическом характере китайского стихосложения*, 1924; В. М. Жирмунский, *Введение в метрику. Теория стиха*, 1925; А. Heusler, *Deutsche Versgeschichte mit Einschluss des altenglischen und altnordischen Stabreimverses*, 3. Bde, 1925–29; Б. В. Томашевский, *О стихе. Статьи*, 1929; О. Пауль, J. Glier, *Deutsche Metrik*, 1930, 1970<sup>8</sup>; М. Штокмар, *Библиография работ по стихосложению*, 1933; R. Jakobson »Metrika«, *Одлив Slovník Naučný Nové Doby. Dodatky II*, 213–18; К. Тарановски, *Методы и задачи современной науки о стиху как дисциплине на границе лингвистики и истории письменности*, Извр. одбор III међународног конгреса слависта, 1939, 108–32; M. Grammont, *Le vers français. Ses moyens d'expressions, son harmonie*, (éd. Delagrave), 1947 (cop. 1937); A. W. de Groot, *Algemene Versleer*, 1946; W. Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk*, 1948; srphrv. *Језичко уметничко дело*, 1973); R. Jakobson, »Studies in Comparative Slavic Metrics«, *Oxford Slavonic Papers*, III, 1952, 21–66 (srphrv. »Slovenski epski stih«, *Treći program*, br. 50, 1981, 317–359; K. Тарановски, *Руски двогласни ритмови*, 1953; W. Beare, *Latin Verse and European Song*, 1957; D. Norberg, *Introduction à l'étude de la versification latine médiévale*, 1958; Б. В. Томашевский, *Стих и язык*, 1959; isti: *Стилистика и стихосложение. Курс лекции*, 1959; R. Jakobson, »Linguistics and Poetics« (u: *Style in Language* (ed. T. A. Sebeok), 1960, 350–77 (srphrv. »Lingvistika i poetika« u knj. *Lingvistika i poetika*, 1966, 285–326); M. Јанакив, *Българско стихознание*, 1960; J. Lotz, »Metric typology« (u: *Style in Language*, (red. Th. A. Sebeok), 1960, 135–48; S. Petrović, »Stih« (u: *Uvod u književnost*, red. F. Petre, Z. Škreb, 1961, 1983<sup>3</sup>, 365–428 (sa bibl.); *Poetics. Poetika. Поетика* (1), 1961; J. Raith, *Englische Metrik*, 1962; G. Saintsbury, *History of English Prosody*, 1–3, 1962; R. Bachr, *Spanische*

*Verslehre*, 1962; S. Petrović, »Novija literatura o teoriji stihā«, *Umjetnost riječi*, 1962, 4, 243–48; M. Хамраев, *Основы тюркского стихосложения*, 1963; A. H. Колмогоров, »К изучению ритмики Маяковского«, *Вопросы языкознания*, 1963, 4, 64–71; J. Levý, *Umění překlada*. 1963 (srphrv. *Umjetnost prevodjenja*, 1982); J. Mazaleyrat, *Pour une étude rythmique du vers français moderne. Notes bibliographiques*, 1963; S. Petrović, »Teorija stiha: nekoliko određenja«, *Kolo*, n. s. I, 1963, 3, 330–39; K. Тарановский, »О взаимоотношении стихотворного ритма и тематики«, *American Contributions to the 5th International Congress of Slavists*, 1963, 329–364; Wiersz, J., *Rytmika*, red. J. Woronczak, 1963; J. Hrabák, *Úvod do teorie verse*, 1964<sup>3</sup>, 1978<sup>5</sup>; Ю. М. Лотман, *Лекции по структуральной поэтике (Введение, теория стиха)*, 1964 (srphrv. *Predavanja iz strukturalne poetike*, 1970); S. Chatman, *A Theory of Meter*, 1965; M. R. Mayenowa, red., *Poetyka i matematyka*, 1965; H. Kreuzer, R. Gunzenäuser, red., *Mathematik und Dichtung*, 1965; *Poietis. Poetyka. Поэтика*, II, 1966; R. Jakobson, *Selected Writings: IV Slavic Epic Studies*, 1966; M. Г. Харлап, *О стихе*, 1966; *Teorie verse. Theory of Verse, Теория стиха*, I, red. J. Levý, 1966; P. Rákos, *Rhythm and Metre in Hungarian Verse*, 1966; *Le vers français au 20<sup>e</sup> siècle*, red. M. Parent, 1967; *Теория стиха*, red. E. B. Холщевников, 1968; *Теория verse. Theory of Verse, Теория стиха*, II, red. J. Levý i K. Palas, 1968; A. H. Колмогоров, A. B. Прохоров, »Ж основам русской классической метрики« (u.) *Содружество наук и тайны творчества*, 1968, 397–432; W. Th. Elwert, *Italienische Metrik*, 1968; E. Hamer, *The Metres of English Prosody*, 1969; Г. Сталев, *Македонскиот верс*, 1970; M. Halle, S. J. Keyser, *English Stress: Its Form, Its Growth and Its Role in Verse*, 1971; *Metryka słowiańska*, red. Z. Korczyńska i L. Pszczołowska, 1971; P. Klopsch, *Einführung in die mittelalterliche Verslehre*, 1972; B. E. Холщевников, *Основы стихосложения. Русское стихосложение*, 1972<sup>2</sup>; F. Schlawe, *Neudeutsche Metrik*, 1972; *Versifikation: Major Language Types. Sixteen Essays*, red. W. K. Wimsatt, 1972; *Slavic Poetics. Essays in Honor of Kiril Taranovsky*, red. R. Jakobson, 1973; *La metrica*, red. R. Cremante, M. Pazzaglia, 1973; W. Th. Elwert, *Versifikatione italiana dalle origini ai giorni nostri*, 1973; M. R. Mayenowa, *Semiotyka i struktura tekstu*, 1973; *Проблемы восточного стихосложения*, red. И. С. Брагинский i dr., 1973; M. Л. Гаспаров, *Совершенный русский стих. Метрика и ритмика*, 1974; J. Lotz, »Metrics« (u.) *Current in Linguistics*, red. Th. A. Sebeok, vol. 12/2, 1974, 963–82; *Poetics*, no 12 («Generative Metrics»), 1974; B. M. Жирмунский, »О тюркском народном стихе« (u. njeg. knj.: *Турский героический эпос*, 1974, 644–80; J. Kuryłowicz, *Metrik und Sprachgeschichte*, 1975; *Исследования по теории стиха* (sa obim. bibl. o rus. stihu), 1976; M. Tarlinskaja, *English Verse: Theory and History*, 1976; K. Д. Вишневский, »К вопросу об использовании количественных методов в стиховедении«, *Контекст* — 1976, 1977, 130–159; *Słowiańska metryka porównawcza. I Słownik rytmiczny i sposoby jego*

*wykorzystania*, red. Z. Korczyńska i L. Pszczołowska, 1978; R. Grotjahn, *Linguistische und statistische Methoden in Metrik und Textwissenschaft*, 1979; R. Jakobson, *Selected Writings: V On Verse. Its Masters and Explorers*, 1979; *Русское стихосложение XIX в. Материалы по метрике и строфике русских поэтов*, red. M. Л. Гаспаров, 1979; M. Л. Гаспаров, »Итальянский стих: силлабика или силлабо-тоника? (Опыт использования строятельных моделей в сравнительном стиховедении)« (u.) *Проблемы структурной лингвистики* — 1978, 1981, 199–218; → *metar*; → *metrika*, *antička*; → *silabička versifikacija*; → *silabičko-tonska versifikacija*; → *tonska versifikacija*; → *stih*; → *ritam*; → *slobodni stih*. Ž.R.

**VERTEP** (slovenska reč za pećinu, špilju ili staju) — Malo, minijaturno lutkarsko pozorište, u kome su predstavljane scene u vezi sa Hristovim rođenjem. Obučeni i maskirani daci obično bi uoči Badnjeg dana nosili manju maketu vitljejske pećine, pevali prigodne pesme i išli od kuće do kuće i za to dobijali napojnicu, najčešće u hrani. U jednoj pesmi Zmaj kaže: »Evo već i vertep, otvorite vrata!« Običaj je bio veoma rasprostranjen kod pravoslavnog življa u našoj zemlji i Ukrajini. Pored verskih, v. je imao i drugih delova, sa svetovnim pesmama, šalama i manjim scenama. U Ukrajini v. je pravo lutkarsko pozorište, u manjem sanduku sa prorezima i sa izgrađenim tipovima lutaka u kojoj je centralna ličnost bio Zaporozjac, predstavnik snažnog slobodarskog ukrajinskog naroda. U nas je v. jedan od onih folklornih, obrednih i običajnih igara »narodnog glumovanja«, kakvo bogatstvo »osim našega naroda nema nijedan drugi živi narod na svijetu« (L. Kostić — *Narodno glumovanje*). D.M.

**VERZIJA** — 1. U folkloristici označava se ovim terminom: 1) → **varijanta**; 2) krug bliskih varijanata prema drugim takvim krugovima istog motiva (na primer, u okviru motiva *Lenora* postoje dve verzije — u jednoj, po zaručnicu dolazi *mrtvi zaručnik*, a u drugoj, po sestru *mrtvi brat*). 2. Pod v. se u novije vreme podrazumeva prerada književnog dela bilo u kom obliku i bilo od koga aktera (autora, redaktora, cenzora i sl.). Za proučavanje stvaralačkog procesa jednog pisca najznačajnije su autorove v. jednoga dela. U teorijskoknjiževnoj i kritičarskoj praksi ovaj termin još nije postao »čvrst« termin, on se vrlo često zamenjuje terminima → **redakcija**, → **varijanta**.

Lit.: B. Popović, *Verzije književnog dela*, 1975.  
D.Ž. — V.N.

**VESELI DIJALOG** → **Veseli monolog**

**VESELI KOMAD S PEVANJEM** — Kraći, vedri pozorišni komad sa govornim dijalozima, sa pevanjem i povremenim muzičkim intermeccom, dinamičan međuoblik između opere i komedije, predblik današnje operete. Veseli komad s pevanjem nastao je prvobitno iz oblika »opera buffa«, za razliku od »opera seria«, kod Venecijanaca i Napolitanaca, u tradiciji Pergolezijeve *La serva padrona* (1733), kao jednostavno-naivan i duhovitiji oblik, bez da-capo arija, već sa umecima u obliku pesme, dueta i terceta i, posebno sa efikasnim finalom u više glasova. Nacrti za veseli komad s pevanjem počivaju u većini slučajeva na razlici između grada i sela, i na taj način raste popularnost veselog komada s pevanjem. Izvođenje Pergolezijevo veselog komada s pevanjem izazvalo je protivpokret protiv ukočene, paterističke društvene opere; Rusoov uspešan komad s pevanjem *Le devin du village* (1753) i njegove teorije u vezi s time rasplamsale su sukob između bufonista i antibufonista oko »opéra bouffon«. Posle toga slede Dinijeva *Ninette à la cour* (1754) i mnogi drugi francuski veseli komadi s pevanjem, a u Beču se javlja Gluk. U Engleskoj kao satira na Hendlovu operu javlja se takozvana »ballad opera« (opera pesama), koja je najznačajniji predstavnik Džon Gej (*The Beggar's opera* — 1728) a koja je upravo rodonačelnik tzv. prosjačke opere i zapravo u osnovi celokupnog potonjeg razvoja veselog komada s pevanjem, koji uz operetu doseže do našeg vremena. Kako se veseli komad sa pevanjem obraćao širokim krugovima, određujući granice njihovom osećanju života u odnosu na aristokratsko društvo, i kako, uz to, izvođači nisu bili pevači već glumci, u njemu je udeo govornog dijaloga, a time i literarnog teksta bio i ostao prilično obiman i relativno značajan. Ovom žanru pripada i Mocartova *Čarobna frula* (»Zauberflöte«), koja je sve do sada ostala umetnički vrhunac veselog komada sa pevanjem. U našim književnostima elemenata v. komada sa pevanjem ima u pozorišnim delima I. Okrugića Sremca, B. Cvetkovića, kao i u Brzak-Veselinovićevom »Đidu«.

Lit.: H. M. Schletterer, *Das deutsche Singspiel*, 1863; J. Bolte, *Die Singspiele englischer Komödianten*, 1893; E. Lert, *Mozart auf dem Theater*, 1921; RL; E. Staiger, »Goethe und Mozart«, *Musik und Dichtung*, 1947; K. Wesseler, *Untersuchungen zur Darstellung des Singspiels auf der deutschen Bühne des 18. Jh.*, diss. Köln 1955; H.—A. Koch, *Das deutsche Singspiel*, 1974. Z.K.

**VESELI MONOLOG** — Poseban dramski žanr u sr. v., svetovnog karaktera, kratak,

sveden na samo jednu ličnost, koja u određenoj scenskoj situaciji govori sama sa sobom ili sa zamišljenim sagovornikom. Ima poreklo u antičkom → **mimu**, više puta svedenom na samo jednu ličnost, a po svom karakteru je rudimentarna → **farsa**. Kada farser umesto sa zamišljenim sagovornikom govori sa stvarnim, jedinim sagovornikom, imamo **veseli dijalog**, a povećanim brojem ličnosti dobijamo farsu sa tri, četiri ili više osoba, što se često i ističe u podnaslovima objavljenih tekstova.

Lit.: P. Voltz: *La comédie*, 1964. S.B.

**WESTERN** (eng. *western* — zapadni) — Roman, film ili pripovijetka koja obično na idealizovano-avanturistički način stilizuje teme povezane sa osvajanjem Zapada SAD. Protagonisti v. su obično kauboji, Indijanci i graničari, branitelji i kršitelji prilično šematizovane zamisli pravde. Često čitave serije v. imaju zajedničkog junaka, bilo istorijsku ličnost kao što je šerif Vajaj Erp ili razbojnik Džesi Džejmz, bilo isključivo literarnu ličnost kao što je indijanski poglavica Vinetu. Prvim v. početkom 19. v. mogu se smatrati romani Dž. F. Kuperu. U drugoj polovini 19. v. pišu v. M. Tven i B. Hart. U 20. v. veliki uspjeh postižu v. O. Vistera, Z. Greja, K. Maja i A. G. Gutrija. V. se odlikuju uzbudljivošću i nape-tošću sadržaja, iako zbog svoje psihološke i moralne šematičnosti rijetko ostvaruju već umetničke kvalitete.

Lit.: H. N. Smith, *Virgin Land: The American West as Symbol and Myth*, 1950; J. K. Folsom, *The American Western Novel*, 1966; R. Bellour, *Le western*, 1966; K. H. Göller, *Fiktion und Wirklichkeit im Wildwest-Roman*, 1973. Z.R.

**VEŠTINA** (gr. τέχνη, lat. *ars*, fr. *art*, nem. *Kunst*) — Odlika ljudskog rada pri stvaranju tvorevina za koje je potrebna svesna zamisao, znanje, umenje i tehnička spremnost. Prvobitno, pod pojmom τέχνη podrazumevali su se svi proizvodi ljudskog rada nasuprot slepom stvaranju prirode. Prema mitologiji Prometej je ukrao od Atene i Hefeste veštine tkanja i obrade metala i poklonio ih ljudima. Gr. arhajsko doba razlikovalo je dela božanske inspiracije (muzika, poezija) od proizvoda ljudske veštine, koji se pripisuju zanatlijama (likovne umetnosti, medicina, i dr.). Tokom 5. v. pre n.e. nastaju mnogi spisi o tehničkim pitanjima, o onome što se može naučiti u muzici, poeziji, slikarstvu itd. i, ujedno, već tada razgraničavaju pojmovi onog što imamo po prirodi (φύσει) i zahvaljujući veštini. Njihove suprotnosti ističe Pindar. U Aristofanovom mišljenju nalazi se začetak teorije, koju će

Aristotel razraditi, i po kojoj je za pisanje dobre poezije glavna v. i → **ukus** talentovanog pisca. »Putem tehne nastaje ono što je oblik, eidos, u duši« (Aristotel, *Metafizika*, p. 1032a). Aristotel je i kriterijum pesničke vrednosti sveo na pravilnost primena zahteva v. na određeni književni rod (uglavnom dramu i komediju). Njegovo učenje o v. uticalo je na helenističke, rimske, renesansne i moderne teoretičare. Horacije u delu *De arte poetica* (*O pesničkoj umetnosti*) daje zbir pravila za pisanje poezije. Ulogu znanja pri umetničkom stvaranju isticali su mnogobrojni renesansni spisi. Ugledajući se na Horacija, Boalo, pisac i teoretičar klasicizma, u delu *L' Art poétique* utvrdio je zakonitosti pesničkog stvaranja, zakažući se za jasnu misao i razumsku kontrolu: »Vollite razum, dakle; i neka sve što pišete / Pozajmljuje od njega lepotu, snagu i svetlost« (Prva pesma, stihovi 37–39). U romantizmu v. je bila manje isticana, a više je naglašavana uloga → **talenta** i → **genija**. V. shvaćena kao zbir pravila, kao svesna kontrola ili razrađen stvaralački metod, opravdava i prihvata i današnja teorija umetnosti. → **Artizam**.

Lit.: R. Schaerer, *Episteme et techné, Étude sur les notions de connaissance et d'art d'Homère à Platon*, 1930; V. Tatarčević, *Istorija šest pojmova*, (prev.). B.Mi.

**VEZANI GOVOR** – Govor vezan nekim dodatnim ograničenjima koja ne važe za → **nevezani g.** Najvažnije tradicionalne odlike kojima se vezani, ritmički ili uopće pjesnički g. razlikuje od nevezanog ili proznoga g. bile bi ove: razmjerenost, tj. razglobljenost na dijelove podjednake dužine po nekim pravilima; ritmičnost ili ugođaj postizavan pravilnom izmjenom dugih i kratkih, odnosno naglašanih i nenaglašanih slogova; pomaknutost značenja, tj. upotreba → **metafora**, → **tropa**, → **alegorija**, i sl.; zatim → **slikovitost**, formalna dotjeranost, izvornost i novina izraza, izbor stanovitih »pjesničkih« riječi. Pored sve svoje »vezanosti« tim i sličnim zahtjevima u pogledu forme i sadržaja, v. g. se ipak odlikuje nekom »slobodom« u odnosu prema ustaljenoj normi jezika svakodnevnog komunikacije, kao u stihu: »Ne boj se, nisi sam — Ima i drugih nego tja (Ujević). Tradicija je takvo odstupanje nazvala »pesničkom slobodom« (→ **licentia poetica**) a suvremena → **lingvistika** »stvaralaštvom koje mijenja pravila«.

Lit.: L. Fischer, *Gebundene Rede*, 1968. M.Kr.

**VIC** (njem. *Witz*) — Termin njem. književne kritike i nauke o književnosti, riječ zastupljena u germanskim jezicima kao izvedenica od gla-

golske osnove *wissen*-znati. Imenica od svog početka u germanskim jezicima označava intelektualnu sposobnost; u 17. st. pod utjecajem fr. riječi *esprit* i eng. *wit* u njem. se jeziku značenje suzilo na sposobnost pojedinca za umne i duhovite dosjetke; u prvoj polovici 18. st. označava književni talent uopće. Na prijelazu u 19. st. značenje se termina definitivno suzilo na samu duhovitu dosjetku, uvijek šaljivu ili podrugljivu, pa je u tom značenju termin preuzet i u našoj književnoj kritici. Građanska publicistika prošloga stoljeća izdavala je od četrdesetih godina humorističke tjednike, u kojima su, pored satiričkih i šaljivih pripovijetki i članaka, dominirali v. (eng. *Punch* od 1841, u nas između ratova u Beogradu *Ošišani jež*). Od → **šaljive priče** (*Schwank*), v. se razlikuje time što je šaljivoj priči osnovna značajka zbijavanje, *factum*, a v.-u govor, *dictum* (Bausinger), pa se v. vrlo rado služi → **igrom riječima**. Tehnika v. ide za tim da iznenadi slušaoca neočekivanim obratom, pa je »neočekivanost« (termin I. Fochta) osnovna kategorija v. koja ga čini srodnim komici. Frojd je ispravno utvrdio agresivnost kao glavnu značajku v.; ta se agresivnost upravlja protiv društvene cenzure, protiv tabuiranih područja društvenoga života: odatle nebrojeni erotički i politički v. Gdje nema društvene cenzure, v. se ne može održati; religiozni v. nestaju u zajednicama gdje je crkva izgubila društvenu vlast. Neočekivanost v. tehničko je sredstvo da se u naoko bezazlenu ruhu prokriomčari agresivan sadržaj. V. može biti kratka priča, a može se sastojati i samo iz dviju rečenica. Što udaljenija pojmovna područja v. spaja, to će jače djelovati svojom neočekivanošću, pogotovu će djelovati agresivnošću protiv strogih i nesmiljenih društvenih cenzura. Kao i igra riječima, kojom se v. rado služi, on je sredstvo borbe nemoćnoga. V. će to jače djelovati i time što će pripovjedač bolje umjeti usmjeriti pozornost slušalaca na krivi kolosjek kako bi neočekivanost v. mogla postići maksimalan efekt. Frojd je ispravno odijelio v. od komike i → **humora** iako se ne mora prihvatiti njegova argumentacija. Književna teorija v. do danas nije doradana do kraja.

Lit.: S. Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, 1912<sup>2</sup>; H. Bausinger, »Schwank und Witz«, *Studium generale*, 11, 1958; I. Focht, »Unutarnji mehanizam aforizma«, *Izraz* 12/6, 1962; M. Solar, »Vic kao književna vrsta«, u *Ideja i priča*, 1974; H. Reger, *Der Witz als Textkategorie*, 1975; W. Sanders, *Wortspiel und Witz*, 1975; W. Höllerer, *Zur Semiotologie des Witzes*, 1976; L. Röhrich, *Der Witz*, 1977; B. Marfurt, *Textsorte Witz*, 1977. Z.Š.

**VIDENIJE** (prema lat. *visio*, gr. ὄραμα – videnje) – Žanr srednjovekovne apokrifne književnosti, u kome glavnu sadržinu čine proročke → **vizije** i predskazanja: *V.* proroka Isaije i dr. → **Apokaliptika**

Lit.: *Images of Eternity*, 1962; M. Spacks, *The Poetry of Vision*, 1966. D.B.

**VILANELA** (ital. *villanella* – seljančica) – Ital. seoska pesma, sastavljena najčešće od jednog ili više distiha, nastala krajem 15. v. u Napulju, odakle se raširila po celoj Italiji, a kasnije i u Francuskoj, Engleskoj i Nemačkoj. Njena pojava se možda može povezati sa šp. *viljansikosima* i port. → **cantigas de amigo**. Ime je dobila po rustičnim temama koje je obrađivala. Prva štampana zbirka *v.* pojavila se u Napulju sa naslovom *Seljačke pesme na napoletanski način* (*Canzoni villanesche alla napoletana*, 1537). Pevale su se uz pratnju muzike, a krajem 16. v. su se prilagodile ritmu igre. Fr. pesnik Ž. Passera 16. v. dao je *v.* novu utvrđenu formu. Njegova *v.* je imala pet terceta i jedan katren koji su se rimovali na sledeći način: aba aba aba aba aba. Prvi i treći stih su se često ponavljali kroz celu pesmu kao → **refren**.

Lit.: G. M. Monti, *Le villanelle alla napoletana e l'antica lirica dialettale a Napoli*, 1925; A. Della Corte, *Le relazioni storiche della poesia e della musica italiana*, 1936. M.Di.

**VILINSKA PRIČA** (fr. *conte des fées*, eng. *fairy tale*) – Vrsta umetničke, najčešće prozne forme koja se manje ili više oslanja na → **bajku**. Koristeći slobodno motive narodne književnosti i mitologije, *v. p.* ostvaruje nove sisteme značenja – moralizatorske, parodijske, simboličke i dr. Premda se neki elementi *v. p.* mogu naslutiti već u srp. popularnoj književnosti, pravi procvat doživela je *v. p.* u doba → **prosvetiteljstva**, u 18. v., kada se pojavljivala kao prevashodno didaktična ili satirična forma. Izučavanje narodne bajke u doba → **romantizma** promenilo je *v. p.* i donelo joj više poetiziranja, fantastike i mistike: takve su *v. p.* Brentana, Šamisoa, Holmana i Novalisa. *V. p.* je i posle romantizma nastavila da postoji kao »prerušeni žanr«, kao žanr koji se na prvi pogled oslanja na neki utvrđen i dobro definisan žanr (bajka), ali ga u osnovi ruši. Promenom narativne tehnike pre svega, u *v. p.* se postiče razučena simbolizacija i umnožavanje značenja: *v. p.* ne može imati verzije. Danac Andersen, sredinom 19. v., verovatno je pisac najpoznatijih i najboljih *v. p.* Među poznate pisce *v. p.* novijeg doba spadaju i Oskar Vajld

i Sent-Egziperi, a kod nas Ivana Brlić-Mažuranić, Zlata Vidaček i dr. Danas *v. p.* nedvosmisleno spadaju među žanrove → **književnosti za decu**, i pojednostavljeno se određuju kao »priče u kojima se pojavljuju natprirodna bića«. Up. → **novela**, → **fantastično**, → **feerlija**.

Lit.: G. Mudrak, *Das Kunstmärchen der 19. Jahrhunderts*, 1953. S.S.

**VILOTA** (ital. *villotta*, *villota*) – Vrsta narodne lirске pesme u severnoj Italiji, koja se peva uz muzičku pratnju. Pojavila se krajem 15. v. Slična je napoletanskoj → **vilanelli**, ali je, za razliku od nje, sačinjena od strofa sa četiri stiha, naizmenično rimovanih. Uporedo sa nestajanjem umetničke *v.*, koja je posebno omiljena bila u Veneciji i koja se izgubila iz književnosti da bi ostala da živi jedino u muzici, sve popularnija postaje autentična narodna *v.* Ona se u severnoj Italiji javlja kao neka vrsta skraćenog → **strambota**, pod različitim imenima, zavisno od pokrajine. Danas je još uvek živa *v. friulana*.

Lit.: G. M. Monti, *La villanella alla napoletana*, 1925; C. Calcaterra, »Canzoni villanesche e villanelle«, *Archivum romanicum*, 1926. M.Di.

**VINSKA PESMA** → **Anakreontika**

**VINJETA** (fr. *vignette* – lozica) – U 16. v. šara u obliku vinove lozice kojom se ukrašavala naslovna strana knjige; kasnije, svaki ukras na bilo kome mestu u knjizi (sličice, bakrorez, grafika, obična nalepnica i dr.) ili na kovertu i hartiji za pisma, zatim i svaki dekorativni element malog obima; etiketa.

K.M.G.

**VIRELAJ** (fr. *virelai*, etim. *lai qui vire* – pesma koja se obrće) – Pesnička forma u starofrancuskoj poeziji. 1. Tri strofe od po devet stihova, raspoređenih po shemi aa<sub>b</sub> aa<sub>b</sub> aa<sub>b</sub> bb<sub>a</sub> bb<sub>a</sub> bb<sub>a</sub> aa<sub>b</sub> aa<sub>b</sub> aa<sub>b</sub>. Ovakav naizmeničan raspored rima može se produžiti i dalje. 2. Ciklična poema od pet → **kupleta** sa ukupno 21 stihom. Prvi kuplet je stalan refren, koji se ponavlja posle četvrtog kupleta.

Lit.: P. Le Gentil, *Le virelai et le villancico*, 1954; F. Gennrich, *Das altfranzösische Rondeau und Virelai im 12. und 13. Jahrhundert*, 1963. M.Đo.

**VITA** (lat. *vita* – život) – Naziv za → **biografiju**, → **životopis**, u rimskoj i ital. renesansnoj knjiž. U rimskoj književnosti poznata je Svetonijeva zbirka biografija prvih rimskih careva *O životima careva* (*De Vita Caesarum*). Po ugledu na ovo delo razvio se u Italiji u doba renesanse poseban rod biografije, čiji su najpoznatiji primer Vazarijevi *Životi najsajnijih*

*slikara, vajara i arhitekata (Vita de 'più eccellenti pittori scultori e architettori, 16. v.) i koji se, po svom anegdotskom karakteru i isticanju intelektualnih kvaliteta ličnosti, znatno razlikuje od srednjovekovne biografske književnosti. Ovako je nazvao i svoju autobiografiju poznati ital. umetnik B. Čelini. → Biografija.*

M. Di.

**VITALIZAM** (lat. *vita* — život; *vitalis* — životan) — Filozofsko učenje koje sve životne procese objašnjava isključivo dejstvom nekih nematerijalnih faktora, kao što su: »životna snaga« (*vis vitalis*), → **entelehija**, »stvaralačka energija«, »formativni nagon«, itd. Vitalistički principi imaju svoje izvore u Hipokratovom učenju, zatim u Platonovom mišljenju o besmrtnosti duše, koja oduhotvoruje i životinjski i biljni svet, kao i u Aristotelovoj ideji o postojanju nematerijalne sile koja upravlja pojavama celokupne žive prirode — tzv. **entelehije**. Za Aristotela to je vitalna snaga duha usmerena ka ostvarivanju nekog unutrašnjeg cilja, ka otkrivanju samog bića; realizacija tog cilja pojavljuje se kao sposobnost bića da samo sebe ostvari. *V.* se pojavio i u idejama neoplatoničara Plotina, koji je u živoj prirodi video prisustvo naročitog oživotvoravajućeg duha. U daljem razvoju *v.* principi su se poistovetili sa teološkim tumačenjem sveta i bili veoma rasprostranjeni u srednjovekovnom mišljenju, ali se *v.* kao koncepcija formirao tek u 17. i 18. v., kada je postavljao problem suštine života, na koji biologija onog vremena nije imala odgovor. Krajem 19. i početkom 20. v. ponovo se javljaju neovitalističke ideje; nem. naučnik I. Rajnke pokreće ideju o naročitim »dominantama« koje stoje nad silama prirode i upravljaju njima, a naučnici H. Driš i A. Venel ponovo pokreću ideju **entelehije**. Fr. filozof A. Bergson u *Raspravi o neposrednom postojanju saznanja (Essai sur les données immédiates de la conscience)* pokušava da dokaže nenaučnost racionalnih tumačenja života. Iracionalnu suštinu sveta on povezuje sa → **intuicijom**, koja je za njega princip pomoću koga se obezbeđuje trajanje života u vremenu. Tipičnim obrascem intuitivnog saznanja smatra umetničko stvaranje, slobodno od svakog utilitarnog cilja. Zahvaljujući estetskoj intuiciji ljudski um prima stvarnost u njenom primarnom vidu. Pesnike, slikare i druge stvaraoce priroda je odredila da u svom subjektivnom svetu, u dubini svog duha, pretvore u završeno delo to što im je priroda dala kao nejasnu mogućnost. — Intuiciju kao višu formu filozofskog i estetskog saznanja prihvatili su O. Špengler, B. Kroč i mnogi drugi. — *V.*, a u

novije vreme **intuicionizam**, pruhvatili su kao svoj stvaralački princip mnogi umetnici i književnici, među koje možemo ubrojiti i imena velikih stvaralaca, kao što su Direr, Gete, M. Prust i dr. B. Mi.

**VITEŠKI ROMAN** (stfr. *romanz* — ono što je prevedeno s lat.; otud: ono što je pisano na narodnom jeziku, naročito popularni stari fr. spevovi za razliku od učene lat. književnosti) — Srednjovekovni narativni spev, kasnije često i prozno prepričavan, na narodnom jeziku, s radnjom po pravilu iz legendarnih izvora. Nosioci te radnje su obično vitezi koji u skladu s konvencijom ljubavi u srednjovekovnoj → **dvorskoj književnosti** dokazuju u neobičnim i često fantastičnim pothvatima svoju hrabrost, osećanje časti i druge vrline koje ih čine dostojnim njihovih dama. Najčešći motivi *v. r.* su legende o Aleksandru Velikom (u koje se uvode srednjovekovni viteški junaci i njihovi pojmovi), zatim keltske legende o kralju Arturu, njegovim ravnopravnim vitezima Okruglog stola, njegovoj ženi Ženievri i njenoj grešnoj ljubavi prema vitezcu Lanselotu, kao i keltske legende o Tristanu i Izoldi. Ishodište ovih legendi je verovatno današnje područje Kornvola i Velsa; one su se posle fr. osvajanja Engleske u 11. v. naročito raširile po Bretanji (tzv. → **bretonski ciklus**), a odatle u 12. i 13. v. prema Švajcarskoj i Nemačkoj, Italiji i našoj obali, odakle su se kasnije dalje prenosile, srpskim posredstvom, prema rusko-poljskoj granici. — Počev od 12. v. u severnoj Francuskoj javljaju se romani u stihu po ugledu na stare antičke romane. Najkarakterističniji je *Roman o Aleksandru*, pisan u dvanaestercu (otud je i taj stih dobio ime »aleksandrinac«), u kojem u antičku građu o Aleksandrovim doživljajima prodiru običaji, osećanja i pojmovi karakteristični za srednjovekovno viteštvo. Drugi *v. r.* iz 12. v. iz severne Francuske crpu građu iz keltskih legendi posredstvom *Istorije kraljeva Britanije*, koju je na lat. jeziku napisao eng. sveštenik Džefri od Monmuta 1135. g. Verovatno je iz tog izvora crpao građu i najznačajniji pisac srednjovekovnih *viteških* ili, kako se još nazivaju, **kurtoaznih romana**, Kretjen de Troa, koji je živio u 12. v. Svaki od njegovih romana razvija po jednu temu arturskih legendi u okviru određene teze o kurtoaznoj ljubavi: *Lancelot*, npr., opisuje iskušenja kroz koja vitez mora da prođe da bi ugodio svojoj dami; *Iven* govori o opasnosti kojoj se izlaže junak ako ne poslušna voljenu damu i predugo se prepusti junačkim pustolovinama; a u nedovr-

ženom *Persevalu* arturske legende se povezuju s motivom traženja sv. Grala (smaragdne vaze kojom se Hristos služio na tajnoj večeri i u čijem traženju Arturovi vitezi doživljavaju razne pustolovine). Krajem 13. u 14. veku, kao i kasnije, prevodi i prerade ovih romana šire se po celoj Zapadnoj Evropi. Tako Hartman fon Aue, vitez rođen u Švajcarskoj, prenosi u nem. književnost junake i teme Okruglog stola, a Volfram iz Ešenbaha, početkom 13. v. piše svog *Parcifala*, preuzimajući artursku i gralsku građu od Kretjena de Troa. U tom spevu od gotovo 25.000 stihova on opisuje sazrevanje svog viteza kroz pustolovine i njegov put ka savršenstvu, koje se sastoji u samosavladvanju i stremljenju ka Bogu. I u eng. književnosti spev o *Ser Gavenu i Zelenom Vitezu* (oko 2.500 stihova iz 14. v.) obrađuje temu ljubavnog iskušenja u okviru konvencije viteške ljubavi i arturskih legendi. Iz istog perioda je i nešto duži spev o *Gaju od Vorika*, koji zadobija ruku svoje Felicije podvizima u Svetoj Zemlji, ubistvom džina i krilatog zmaja. Pored arturskih legendi omiljena tema srednjovekovnog v. r. je bila i priča o Tristanu i Izoldi, o njihovoj ljubavi čiji su otrov ispili u čarobnom napitku, o ljubavi koju ništa ne može da skrha. Postoje dve fragmentarne verzije iz 12. v. (Tomasa Engleskog i Berula Žonglera), kao i duža prozna → **verzija** iz 13. v. I ovaj »roman« je u prevodima i preradama kružio po mnogim evropskim zemljama; poznat je i u Engleskoj, a izvesno je i da je italijanskim posredstvom došao do naše obale, odakle je dalje prenet u Rusiju. U 15. v. arturske legende su našle svoje najopširnije prozno uobličjenje u Malorijevo delu *Smrt kralja Artura*, a u Spenserovoj *Vilinskoj kraljici* (1589, 1596) postale su građa i jednog od pesničkih remek-dela eng. renesanse. Najzad, v. r. je bio poznat i u šp. književnosti: *Amadis iz Galije* (Galija verovatno označava Vels) sačuvan je u jednoj kasnoj obradi iz polovine 15. v. Ovo delo je imalo velikog uspeha u nizu prevoda, imitacija i prerada, naročito u fr. prevodu iz polovine 16. v., a bilo je i osnovni predmet Servantesove parodije v. r. u *Don Kihotu*. Renesansa označava i kraj v. r. kao takvog, iako će njegova tematika i kasnije, a naročito u poznom romantizmu, ponovo nadahnjivati neke pesnike (npr. arturske legende A. Tenisona — povest o Tristanu i Izoldi Č. A. Svinberna).

Lit.: J. C. Dunlop, *A History of Prose Fiction*, 1911; G. Paris, *Mélange de littérature française du moyen âge*, 1912; A. B. Taylor, *An Introduction to Medieval Romance*, 1930; W. P. Ker, *Epic and*

*Romance*, 1931; G. Cohen, *Histoire de la chevalerie en France au moyen âge*, 1949; P. le Gentil, *La Littérature française du moyen âge*, 1968; M. Kombol, *Poviesti hrvatske književnosti*, 1945; I. Grickat, »Predgovor«, *Tristan i Izota*, 1966. J.Č. — S.K.

**VIZIJA** (lat. *visio* — pogled, pojava) — 1. U umetnosti pod v. se podrazumeva duhovna predstava, umetnikovo unutrašnje viđenje nepostojećih slika i događaja, koje je u stvari ishodište svih umetničkih dela. Umetničko delo nije prenesena, naslikana ili iskazana, umetnikova čista v., ali je ova osnov svakog originalnog stvaralaštva. V. je tesno povezana s umetnikovim shvatanjem sveta, njegovim odnosom prema stvarnosti i istini a zavisi i od osećanja i ukusa određene epohe. Njegov odnos prema sopstvenoj v. može da bude aktivan ili pasivan. Ako se u jednoj epohi stvarnost doživljava posredstvom razuma, a priroda predstavlja onako kako je poznaju čula, umetnik je manje veran svojoj v., mada ona uvek ostaje deo njegovog stvaralačkog procesa. Raskin, iako istinu smatra osnovom svake umetnosti, priznaje da »najveća stvar koju ljudsko biće može učiniti na ovom svetu jeste videti nešto i iskazati to što je videlo na neposredan način« (*Modern Painters*, IV, XVI, 28). On razlikuje imaginativnu v. srca i unutrašnje prirode od obične *mašte*, koja je hladna i vidi samo spoljašnjost. Kasnije, on stvaralačku maštu naziva »otkrivačkom vizijom«. Romantičari zanemaruju stvarnost i okreću se snoviđenju koje prethodi svakom stvaranju. Podsvest se otkriva preko snova u kojima se javljaju slike i emocije nedostupne običnom iskustvu i neizrecive običnim jezikom. Oni postaju stalna inspiracija pesnika romantičara, ishodište romantičarske v. Za Ž. P. Rihtera »pravi pesnik je pri pisanju samo slušalac, a ne gospodar likova... u ih intuitivno sagledava, kao da žive u snu...« (*Blick in die Traumwelt*). Za Blejka, pesnika izuzetno razvijenog duhovnog čula i vizionarskih sposobnosti, svi koji teže istini treba da vežbaju maštu dok ne dospeju do v. V. kao element stvaralačkog procesa se ističe u epohama i književnim pravcima u kojima dominira subjektivizam i iracionalizam. Ekspresionisti, da bi izrazili ono što leži »izvan« ili »ispod« logičke spoznaje, izražavaju se posredstvom »suštinskih slika« i metaforičke vizualizacije slične snu, i v. smatraju bitnim elementom svoga programa. K. Edšmit u programu ekspresionističkog manifesta kaže za ekspresioniste: »Oni nisu gledali / Oni su sagledavali u vizijama / Oni nisu preslikavali, / Oni su

imali vizije.« Nadrealisti su srušili konvencionalne predstave o čoveku i svetu i okrenuli se sferi → **iracionalnog**, neotkrivenim oblastima psihe, halucinantnim snovima i v. Primenom nove tehnike automatskog pisanja otkrivali su i beležili »slike koje iznenaduju«, svoju čistu viziju. — 2. Pod pojmom v. podrazumeva se i jedna okvirna forma ili pesnički obrazac, naročito omiljen u sr. v. a i kasnije, najčešće u obliku snova-vizija. To su: Danteova *Božanstvena komedija*, Miltonov *Izgubljen raj*, Gevarina *Prividenja*, i dr. Među najpoznatije spada *Vizija Petra Orača* Viljema Langlanda (14. v.), alegoričan spev u jedanaest v., u kome se kroz viziju u snu daje slika eng. društva tog doba.

Lit.: M. Voigt, *Beiträge zum Vision-Literatur im Mittelalter*, 1924; W. Schmitz, *Traum und Vision in der erzählenden Dichtung des deutschen Mittelalters*, 1934. V. → **san**. B.Mi.

**VIZUELNA POEZIJA** — U širem smislu danas se vizuelnom poezijom naziva svaka tvorevina predložena u kontekstu poezije koja se koristi i konvencionalnim (verbalnim) i aluzivno-ikoničkim znakovima organizovane, u konstelacije, služeći se pri tom raznim sredstvima i tehnikama (letraset, grafika, boja, kolaž, fotografija). U vizuelnim tekstovima sadržaj i vizuelna slika teksta sadejstvuju, s tim što efekat ne počiva ni na smislu ni na zvuku, već na optičko-grafičko-tipografskom delovanju. Svoje uzorc vizuelna poezija nalazi u baroknoj kombinaciji slike sa lirikom i u tipografskim eksperimentima G. Apolinera (*Calligrammes*, → **kaligram**), Malarmea (*Un coup de Dés*), u italijanskom futurizmu (F. T. Marineti) i u dadaizmu (R. Hausman), kod K. Švitera i K. Morgenšterna. Vizuelna simultana pesma nastaje šezdesetih/sedamdesetih godina 20. veka i slična je → **konkretnoj poeziji**. Njeno delovanje se ne ogleda u sukcesivnom postupku čitanja teksta već u posmatranju prostorne slike kroz »teksturu«, kroz »konfiguraciju«, kroz tkanje slova, reči i grupa reči, premda su ovi jezički elementi delimično i svesno oblikovani na nečitljiv način. V. p. se u užem smislu vezuje za florentinsku Grupu 70 i Internacionalnu grupu. Njen pojam određuju E. Mičini, M. Perfeti, nešto drugačije P. Garnije, a kasnije L. Ori, R. Apičela, F. Mena. Uprkos svojoj sastavnici »poezija«, njeni protagonisti smatraju da je pogrešno postavljati je u područje između poezije i slikarstva, već se ona može objasniti samo kao »nova vrsta... umetničke produkcije«. Smeštena je »van literature« jer »ne poštuje njene rodove« i ne koristi njene modele direkt-

no. Nije jedinstven stil, nego koegzistencija različitih izraza, pluralizam stilova. Od početka je karakteriše tesna veza sa mas-medijima i usvajanje kodova različitih oblasti komunikacije i umetničkih izraza. Za razliku od → **konkretne poezije**, u v. p. se prisustvo verbalnog znatno smanjilo, reč je katkad i odsutna, dok se figuralni element raširio, a uključeni su još i notno pismo (vizuelna partitura), kretanja i koncept. No i kada je reč odsutna, ona je, pomoću »mentalnog diskursa« koji se uspostavlja preko slike, promenjena u metaforu. Za razliku od konkretne poezije koja pipada području literature, v. p. se ne smatra »endoliterarnom« jer ne proizilazi iz literature ili istorije umetnosti već iz istorije masovnih komunikacijskih sredstava naše tehnološke civilizacije, ne može joj se pripisati ni sva ona istorija koja reč smatra »literarnom i poetskom matricom«. Drugi značajniji predstavnici su: D. Rot, Ž. F. Bori, Ž. Blen. H. Klavin, H. Damen, P. de Vre. Među jugoslovenskim umetnicima koji su do 60-tih godina istraživali u području najrodnijem v. p. nalaze se V. Radovanović (ideogrami) i K. Bogdanović. Posle 60-tih godina pojavljuju se F. Zagoričnik, grupa OHO, M. Todorović, V. Stojiljković, Ž. Rošulj, S. Matković, S. Balint, J. Supek, R. Mašić.

Lit.: L. Pignotti, *Poesia visiva*, Bologna 1965; H. Gappmayr, »Theorie visueller Dichtung«, *Anstöße* 17/1970; S. J. Schmidt, »Visuelle Poesie und konkrete Dichtung«, *Anstöße* 1970, 17; H. Heissenbüttel, *Über Literatur*, 1970<sup>2</sup>; A. Massin, *Buchstabenbilder und Bildalphabete*, 1971; P. Weiermair, »Zur Geschichte der visuellen Poesie«, *Konkrete Dichtung*, ed. S. J. Schmidt, 1972; K. P. Dencker, *Textbilder*, 1972; E. Miccini, *Poesia e/o poesia*, 1972; T. Kermauner, »Uvod«, *Antologija konkretne i vizuelne poezije u Sloveniji*, 1973; »Konkretna, vizuelna i signalistička poezija«, *Delo* 1975, 3; U. Ernst, »Die Entwicklung der optischen Poesie«, *GRM* 26/1976; D. Poniž, *Konkretna in vizualna poezija (antologija)*, 1978; J. Kornhauzer, »Vizuelna poezija«, *Gradina* 1980, 8. V.R.

**VOAJAN** → **Voyant**

**VODIČARSKE (BOGOJAVLJENSKE) PESME** → **Obredne pesme** koje su se pevale 19. januara o Bogojavljenju. Čuvajući staru gradnju, jedne su pratile paganski običaj: posipanje izvora žitom, vraćanje, zahitanje i kušanje »vodicek«; druge su, pod hrišćanskim uticajem, slikale krštenje Isusovo, mahom u svetlosti patrijarhalnog običaja kumstva.

Lit.: L. Mirković, »Bogojavljenjske narodne pesme«, *Prilozi za književnost, jezik, istoriju i folklor*, 1926, VI. V.N.



**VODVILJ** (fr. *vaudeville*) – Do 18. v. označava veselu, bahičku i satiričku pesmu, sličnu → **šansonu**, koja je starija po poreklu, tematski raznovrsnija i rasprostranjenija. *V.* po pravilu prati laka, jednostavna melodija, bliska narodnoj pesmi. U 18. v. pisci počinju da ih upliću kao kuplete u komade komičnog karaktera (*comédie à vaudeville* ili *opéra-comique en vaudeville*). Vremenom *v.* dobija značenje vesele pozorišne igre sa pevanjem, neke vrste → **operete**. Najzad, od kraja 18. a naročito od početka 19. v. *v.* je laka, zabavna komedija, prošarana kupletima, u kojoj muzika više nije obavezna. Tada se javlja i u Rusiji (kao podvrsta komične opere i operete), u Engleskoj kao sastavni deo programa → **muzik-hola**, a naročito cveta u Americi gde postaje sinonim za varijetatski program (laka komedija, akrobatika, pesma, ples i dr.), sve do 1932., kada je na Brodveju zatvoreno poslednje vodviljsko pozorište (*Palace Theatre*). Dramaturški, *v.* je vrlo jednostavan, bez pretenzija da zađe u dublje sfere komike. Pisци *v.* uspeh obično duguju veštom, virtuožno lakom korišćenju spoljnih efekata, zamršenih zapleta, zabuna, hitrih smenjivanja smešnih situacija. Uz to, *v.* je vazda pun aluzija na savremene ličnosti, probleme i događaje. *V.* je cvetao na pariskim bulevarskim pozornicama u 19. veku, u vreme Skriba, Labiša, Alevija, Fejdoša i drugih. U 20. v. verni *v.* su ostali Mirand, Vernej, Birabo, Gitri. Posle drugog svetskog rata ovaj lepršavi rod znatno gubi u popularnosti. Pod osetnim fr. uticajem *v.* su kod nas pisali Trifković, Nušić i drugi.

Lit.: R. Doumić, *De Scribe à Ibsen*, 1896; B. Sobel, *A Pictorial History of Vaudeville*, 1964.

S.V.

**VOJNIČKE PESME** – Lirske narodne pesme o vojničkom životu; u njima su, po V. Latkoviću, »izražena osećanja... iz porodice istrgnutih ljudi« i osećanja »njihovih majki, sestara, žena i zaručnica«. Najstariji sačuvani primeri, koji potiču iz I milenije pre n.e., nalaze se u kineskom zborniku *Ši king* (Knjiga pesama). U jugoslovenskom usmenom pesništvu najveći broj primera zapisan je među zagorskim Hrvatima, gde stoje mahom na prelazu ka pisanoj književnosti, i među Bunjevcima.

Lit.: V. Latković, *Narodna književnost*, 1, 1967.

V.N.

**VOKOVIZUELNO (VVV, VERBO-VOKO-VIZUEL)** – Teorijska interpretacija koju je sedamdesetih predložio Vladan Radovanović, za jednu tendenciju u umetnosti što se raznovidno,

manje ili više kontinuirano, ispoljava od Simije do danas, smeštena između simboličkog slova, reči i stiha, zvuka i lika reči, sintaksičkog i dezinativnog. *V.* obuhvata simboličko slovo, uobličeni stih, kancelate, kaligrame, elemente futurizma, dadaizma, nadrealizma i cele poetike: konkretnu, vizuelnu, zvučnu, kinetičku i druge. *V.* se prilagođavalo svakom uvedenom mediju: od iluminacija preko tipografije do kompjuterskog oblikovanja i videa; od glosolalija preko grafičkog do magnetnog zapisa. Ako i jeste literarno-poetskog porekla, *v.* nije poezija već se može shvatiti kao relativno samostalan višemedijski rod umetnosti. Pored zvučnog i vizuelnog, *v.* uključuje u intermedijske odnose i taktilno, kinetičko, gestuelno. Vizuelna i zvučna strana (futurizam je uveo taktilnu i mirisnu) većinom su se razvijale naporedo, ali bez stvarne integracije. Razne medijske komponente stopile su se tek uključivanjem izvođenja, ambijenta (dadaistička kabareja, afonički letrizam, poetski environment i performans) i novih medija (film, video, zvučna holografija). Mada je višemedijska disciplina, *v.* se od multimedija, mikstmedija i intermedija razlikuje po izrazito dezinativnom značenju. U *v.* nisu bitni ni goli znaci koji sami sebe znače, ni višemedijska sredstva, ni samo značenje, već su nadasve važni odnosi svih tih komponenta. Pored reči, u *v.* se upotrebljavaju i drugi vizuelni i zvučni, konvencionalni i aluzivni znaci koji imaju značenje ili ga stiču u samom delu. Osnovni tip značenja, kao u svim umetnostima, jeste formalno-sintaktički, ali je tipično značenje dezinativno. Dosezanje umetničkog značaja kroz susret formalnog i dezinativnog značenja omogućuje neprekidnu interakciju sa umetničkim i vanumetničkim pojavama. Tema *v.* rada može biti sam rad, subjektivno doživljavanje sebe i sveta, magijsko, motivi iz literature, metafizičko, društveno-političko, naučno. Važnost objektnog razgraničava *v.* od lingvističkih pojava u plastičkoj umetnosti (konceptualna umetnost). Interpretaciju *v.* kao zasebnog umetničkog roda treba razlikovati od Radovanovićeve posebne poetike VVV, od 1954. definisane kroz dela, a od šezdesetih i teorijski. Ne poistovećujući se ni sa jednom pojedinačnom poetikom vokovizuelnog, posebna poetika sintetiše bitnije i neprotivrečne odlike uobličene stiha i novijih poetika: konkretne, vizuelne, zvučne i kinetičke. Posebna poetika *v.* teži za tim da se većina odlika koje *v.* ispoljava u celini ali ne i u svakom pojedinačnom delu, integralno ostvare u pojedinačnom delu, zbog čega ambijent, video i zvučnu holografiju vidi kao adekvatne medije. Na manifestacijama vokovizuelnog učestvovali su: F. Zagorićnik, Ž.

Rošulj, S. Matković, B. Sombati, K. Ladik, J. Šalgo, I. Antić, J. Stošić, J. Supek, R. Mašić i drugi.

Lit.: V. Radovanović, *Pustolina*, 1968; V. Radovanović, *Vocovisuel*, 1984; V. Radovanović, »Verbo-mediji«, *Delo*, 1977, 4; V. Radovanović, *Verbo-voko-vizuelna istraživanja*, 1979; V. Radovanović, *Lik-značenje-zvuk*, 1973; »Verbo-voko-vizuel«, *MSU*, 1982; »Post-scriptum Yougoslavie: Vladan Radovanović«, *Doc(k)s* 1980, 23; I. Negrišorac, »Izdvojiti i opisati«, *Vidici* 1982, 1–2; »Verbo Voco Visual VW«, *Westeast* 1980, 4; E. Minarelli, *Visioni violazioni vivisezioni*, 1983; S. Turconi, »Verbo Voco Vizuel«, *La battana* 1983, 69; V. Radovanović, »Resinteza verbo-voko-vizuelnih tendencija«, *Gradina* 1980, 8; B. Szombathy, »Verbo-voco-vizualne«, *Nový život* 1984; A. Petrov, »Poets of the verbo-voco-visual«, *New Serbian Poetry/Relations* 1978, 5–6; *Verbo-voco-visual*, zbornik, 1979. V.R.

### VOLJNI STIH → Mešoviti stihovi

**VORTICIZAM** (od eng. *Vorticism* – *vortex*, vrtlog) – Kratkotrajni pokret veoma blizak → **imažizmu**, angloamerička varijanta → **futurizma**, nastao delatnošću E. Paunda, kada je ovaj 1914. napustio imažizam.

Lit.: → **imažizam** W. C. Wess, *Vorticism and the English Avant-Garde*, 1972; U. Weissstein, *Vorticism (Expressionism as an International Literary Phenomenon)*, 1973). Z.K.

**VOYANT**, fr. (voajan – koji vidi) – Romantičarska predstava o natprirodnim sposobnostima pjesnika-maga koji je u stanju da sagleda prošlost, budućnost kao i nepoznata svojstva bića i stvari. Kao tumač božanske tajne pjesnik se smatra pozvanim da u svoju → **viziju** uključi elemente s onu stranu vidljivog i logičkog poretka stvari. U svom inspirisanom elanu pjesnik-*voyant* traži mogućnosti otkrivanja novih značenja univerzalne tajne kao i nove načine formulisanja vlastitih otkrića. Tu svemoć romantičarskog poetskog elana i čudesnu sposobnost otkrivanja zagonetnih strana života i svijeta V. Igo izražava u stihovima: »*Sous moi, la vie obscure ouvre tous les registres: Je suis le grand voyant des profondeurs sinistres.*« (»Poda mnom, mračni život otkriva sve svoje sadržaje; ja sam veliki »voajan« kobnih dubina«). To su pjesnici koji »u biću svom, u talentu svom, u vokaciji svojoj, imaju moć izuzetno velikog prostiranja u svim pravcima iskustva i slutnji, imaju intelektualnih radoznalosti koje premašuju oblast petorih čula čovjekovih« (I. Sekulić). N.Ko.

**VREDNOST** (od gr. ἀξία – vredna i ἀξιωμα – vrednost, otuda *aksiologija* – filofska

nauka o vrednosti, nem. *Wert*, fr. *la valeur*, eng. *value*, rus. *ценность*) – U filsofiji: termin koji potiče iz ekonomije, a uveo ga H. Loce u drugoj polovini prošlog veka, od kada postoji od novokantovaca razvijena aksiologija. Pod *v.* se razume ono što ljudi osećajno prihvataju kao nešto što unapređuje njihovu egzistenciju, što zadovoljava njihove potrebe, kao dobro prema kome se ponašaju ili samo teže ka njemu. Novokantovci (Vindelband, Rikert i dr.), kojima se zatim pridružio N. Hartman, shvataju *v.* na platonski način kao za sebe postojeće carstvo s one strane prirodne i društvene stvarnosti i nezavisno od ljudske svesti. *V.*, po njima, nije osobina stvari, već specifično suštastvo, koje je u isti mah uslov za vrednosno postojanje nekih predmeta. Svet *v.* je u stvari svet ljudske kulture, proizvod čovekovog stvaralačkog rada. Različite *v.* proističu iz mnoštva ljudskih potreba, ali i iz različitog procenjivanja *v.* Može se govoriti o pozitivnoj i negativnoj *v.* (ili nevrednosti), kao što je npr. »neumetnost« odredba za umetničke proizvode koje ne priznajemo kao umetnički vredne, ali ne odričemo da pripadaju fenomenalnom području umetnosti. Postoje subjektivne i objektivne *v.*, dok razlika između relativnih i apsolutnih *v.* može postojati samo u eternističkom mišljenju, metafizičkom i religijskom, što se uvek ispostavlja kao ideologija. Pokušaj J. fon Rintelena da relativizam i istorizam *v.* metodički savlada pomoću logike *v.* proističe iz neistoričnog, platonskog načina mišljenja: naime, u vrednostima, koje po ovom autoru uvek predstavljaju smisaoni sadržaj nepromenljive ideje, treba razlikovati vertikalnu i horizontalnu dimenziju, koje večnoj *v.*, npr. ljubavi, omogućuje i istorijski promenljive stupnjeve i kvalitativno različite oblike ljubavi, kao što su »eros« (»amor«), »agape« (»caritas«), roditeljska ljubav i dr. Eternizaciju vrednosti i Marks i Niče proziru kao ideološke tvorevine. Marks je, polazeći od jednog filofsokog pojma o čoveku, razvio svoju teoriju kulture kao sveta humanih *v.*, koja se može saglasiti samo sa idejom i činjenicom *istoričnosti vrednosti*, što ne znači ni puki relativizam i skepticizam, ali ni dogmatičko zatvaranje sistema *v.*, koji se uz to još ovekovečuje, kao što je slučaj s hrišćanskim dekalogom i dr. Niče je uvideo da se pogledi na svet ukorenjuju u određenim *v.*, da su i antička metafizika (počev od Platona) i hrišćanska metafizika uvek bile vrednosne metafizike ili ideologije. On zahteva stoga »preokretanje svih vrednosti«, što ne znači poricanje svih *v.* i zastajanje na iskustvu nihilizma, već

očekivanje i verovanje u nove v. U sadržajnom pogledu v. se dele na logičke, etičke, estetske i dr. Antička i hrišćanska trijada v. dobro-istinito-lepo kasnije je dopunjena i proširena drugim v., čiji je poredak predstavljao problem. U području umetnosti odlučna je v. lepog, ali se umetničko ne svodi na lepo, jer umetničko može sadržati i moralne, religijske, vaspitne i dr. v. ukoliko su one organski oblikovane kao umetnost, dok se u isti mah v. lepog kao estetska v. nalazi i van umetnosti kao prirodno i tehnički lepo. Na toj razlici se zasniva ideja o razlikovanju estetike od opšte nauke o umetnosti (Desoar) i filosofije umetnosti. Za svako principijelno prosuđivanje umetničkih v., tj. za umetničku kritiku, potrebno je imati neki sistem v. iz koga proističu i → **kriterijumi**, pa to važi i za → **književnu kritiku**. U vreme krize v. nastaje i kriza kruturijuma prosuđivanja, pa se time karakteriše i stanje u modernoj književnosti.

Lit.: D. H. Kerler: *Weltwille und Wertwille*, 1925; J. von Rintelen: *Der Wertgedanke in der europäischen Geistesentwicklung*, 1932; N. Hartmann: *Ethik*, 1935<sup>2</sup>; O. Kraus: *Die Werttheorien*, 1937; V. Kraft: *Gundlage einer wissenschaftlichen Wertlehre*, 1951<sup>2</sup>; L. Lavelle: *Traité des valeurs*, t. I et II, 1951/55; V. Pavičević: *Odnos vrednosti i stvarnosti u nemačkoj idealističkoj aksiologiji*, 1958 (Diss); S. Lukić: *Umetnost i kruturijumi*, 1964; M. Životić: *Čovek i vrednosti*, 1968; D. W. Fokkema, *The Problem of Generalization and the Procedure of Literary Evaluation*, 1974; J. Wermke, *Literarische Wertung und ästhetische Kommunikation*, 1975; N. Mecklenburg, *Literarische Wertung*, 1977. M.D.

**VREME U KNJIŽEVNOSTI** — Vrijeme u smislu filozofske i fizikalne (mjerljive) kategorije na različite se načine očituje kao faktor u teoriji i praksi književnog stvaralaštva. Primarna je okolnost što se tekstovi, aktualizacijom jezika, ostvaruju (čitaju, primaju) u vremenu, tj. sukcesivno. Dimenzija trajanja u pripovjednoj i dramskoj književnosti neposredno zadire u probleme kompozicije pa se analizom ostvarenih odnosa može poblize odrediti struktura djela. Postoji relacija između vremena potrebnoga za ostvarenje teksta i trajanja npr. epske radnje (u terminologiji G. Milera: *Erzählzeit i erzählte Zeit*). Analogno tome drami pristaju pojmovi »vrijeme izvedbe« i »izvedeno vrijeme«. U klasičnoj novelistici i u romanu 18. i 19. st. vrijeme je fabule u pravilu neusporedivo duže od vremena potrebnog za čitanje: sudbine generacija mogu se ispričati u tekstu kojega se trajanje mjeri satima ili čak samo minutama. U pripovjednoj prozi poslije naturalizma taj se odnos mijenja

u korist jasno uočljive konvergencije: brojni romani 20. st. u rasponu zbivanja ne prelaze 24 sata, tako npr. Džojsov *Ulysses* (*Uliks*, 1922). Proza »struje svijesti« (→ **roman toka svešti**) u dosljedno izvedenim odlomcima ostvaruje čak podudaranje vremenskih komponenti. Napustivši stajalište fiktivnoga sveznajućeg pripovjedača, suvremena proza svoju perspektivu često reducira na iskustveni vidokrug likova i na tokove njihove svijesti, što se adekvatno odražava u poimanju vremena. Isto vrijedi za dramaturške zahvate. Klasicistička drama, sapeta pseudoaristotelovskim »jedinstvima« vremena i prostora, strogi je kontinuitet radnje sama sebi nametnula kao načelo stilizacije: Kornejevih 30 sati, maksimum dopušten za razvitak fabule, formalan su princip, a zapravo okvir u kojemu je bilo mjesta za umjetnost koja je neutralizirala osjetljivost za vrijeme. Protivno tome, naturalistička je drama, vrativši se pod posve drugačijim pretpostavkama vremenskoj koncentraciji, vremenu, kao i prostoru, dodijelila aktivnu dramsku ulogu: protjecanje vremena nije apstraktno, ono je utkano u determinističku sliku svijeta. Drama nekih drugih razdoblja, npr. romantička, ne pokorava se sponama vremena, što je jedan od znakova težnje za oslobodenjem mašte od načela uzročnosti. Drugačiji su pak motivi prisutni u nastojanju nekih suvremenih dramatičara da prikažu istodobnost različitih, prostorno nepovezanih zbivanja: u → **simultanizmu** vremenska kompozicija ustupa mjesto prostornoj. — Vrijeme se javlja i tematski u književnim djelima. Protjecanje, prolaznost u nekim je romanima kronikalnog značaja osnovna misao, kadšto obogaćena oprekom između postojanosti i prolaznosti (*Na Drini ćuprija* I. Andrića). Ima romana koji problematiku temporalnosti prikazuju kao intiman doživljaj likova (Prustov ciklus *A la recherche du temps perdu* — *U potrazi za izgubljenim vremenom*), ili je uzimaju kao predmet intelektualne refleksije (*Der Zauberberg* — *Čarobni brijeg* T. Mana). — U fenomenološki i egzistencijalno usmjerenoj kritici temporalni se pojmovi spekulativno povezuju s »idejama« književnih rodova, pa je, npr. prema shvaćanjima E. Štajgera, lirika — ostvarena sjećanjem — sukladna *prošlosti*, epika — *sadašnjosti* a dramatika — *budućnosti*. Činjenica da drugi autori, polazeći od srodnih pretpostavki, postuliraju drugačije odnose, dovoljno govori o problematičnosti takvih dedukcija.

Lit.: E. Staiger, *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters*, 1939; J. Poullon, *Temps et roman*, 1946; E. Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*, 1946; G. Müller,

*Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst*, 1947; G. Poulet, *Études sur le temps humain*, 1950; A. A. Mendilow, *Time and the Novel*, 1952; H. Meyerhoff, *Time in Literature*, 1955; V. Žmegač, »Opažanja o strukturi suvremenoga romana«, *Umjetnost riječi*, 1958, 1; V. Klotz, *Geschlossene und offene Form im Drama*, 1960; J. Klajner, »Uloga vremena u književnim žanrovima«, *Izraz*, 1961, 4, 5; L. Edel, *Psihološki roman*, 1962; M. Solar, »Pitanje vremena u modernom romanu«, *Razlog*, 1966, 2, 3, 4; W. V. Rutkowski, *Die literarischen Gattungen*, 1968; O. Höll, *Der Roman als Funktion und Überwindung der Zeit*, 1968. V.Ž.

**VREME U PRIPOVEDANJU** — Većina tematskih i formalnih činilaca pripovedanja usko su povezani s različitim aspektima vremena. Već u 18. v. uočena je za kompoziciju romana bitna nesaglasnost objektivnog i psihološkog vremena, koja dozvoljava velika sažimanja dugačkih perioda ako su ovi bez značaja u životu romanesknih junaka, i, takođe, iscrpno slikanje trenutaka od veće psihološke vrednosti (Filding), kao i radikalno napuštanje hronološkog redosleda zbivanja u redosledu pričanja (Stern). Tako se već ovde hronološko trajanje pripovedanja suštinski razlikuje od objektivnog trajanja predstavljenih događaja, a ova razlika postaje osnovni činilac romanesknog postupka. Pripovedanje veoma retko prati jednostavnu vremensku uzastopnost, najčešće se od jedne tačke usred događaja gradi fiktivno sadašnje vreme pripovedanja, prema kojem se stvara utisak fiktivne prošlosti, date retrospektivno, ekspozicijom i predpripovešću, ili nagoveštene fiktivne budućnosti, pa se mora uzimati u obzir razlika između vremena trajanja fabule u celini i sadašnjeg vremena pripovedanja. U modernom psihološkom romanu usredsređenost na → unutrašnji monolog pretpostavljala je pojam vremena kao kontinuirane sadašnjosti u koju je čitava prošlost individue i vrste u celini uključena, pa je tako pojam vremena pripovedanja značajno proširen. Od posebnog je značaja i razlikovanje vremenske ravni iz koje se izvodi pripovedanje (npr., položaj memoariste ili hroničara u → pripovedanju n prvom licu) i vremenske ravni u kojoj se odvijaju pripovedana zbivanja: karakter i stepen njihove udaljenosti uslovljava često strukturu pripovedanja, od strogo retrospektivnog kazivanja do neposrednog predočavanja fiktivnog ovde i sada u postupku dramatisovane → tačke gledišta. V. u p. može se shvatiti i kao tempo, i tada se odnosi na postupke usporavanja radnje, nagoveštavanja raspleta, raspored gustine zbivanja u istim vremenskim jedinicama; što je sve

posebno izraženo u romanu dramske strukture (→ roman).

Lit.: A. A. Mendilow, *Time and the Novel*, 1952. Lj.J.

**VRHUNAC RADNJE** → Klimaks

**VRSTE, KNJIŽEVNE** → Književni rodovi i vrste

**VRSTE LIRSKE POEZIJE** — U celoj teorijskoj problematici → lirске poezije ništa nije teže i varljivije nego njena podela na vrste. Ta podela je vršena po raznim osnovama, počevši od istorijskog praćenja razvijanja i stabilizovanja lirskih formi, preko njihovog grupisanja po temama i vrstama emocija, sve do najnovijih pokušaja klasifikovanja prema nekim dubljim, strukturalno-estetičkim intencijama lirskih pesama. Evropska lirika započela je svoj razvitak od antičke, grčke i rimske, poezije. Kod Grka lirika je označavala samo pesmu koja je praćena muzikom (citrom ili lirom, otuda i ime *lirika*), i delila se na monodijsku, koju je izvodio jedan pevač (Terpander, Alkej, Sapfa, Anakreon), i na → horsku pesmu (Alkman, Stezihor, Ibiko, Pindar). Omiljene vrste bile su: → oda, → himna, → skolon i → elegija. Za vreme dionizijskih igara pevala se i izvodila strasna, patetična pesma → ditiramb, koju je pevao hor izvođača dionizijske svetkovine. Rimski pesnici su preuzeli već postojeće forme grčke lirike; Horacije — eolsku odu i jampsku pesmu; Katul, Tibul, Propertije i Ovidije — elegiju; Marcijal — epigrame. U toku srednjeg veka, verovatno u spajanju sa već postojećim oblicima narodne lirске pesme Germana, Kelta, Romana i Slovena, nastale su religiozne i svetovne pesme: marijanske (o bogorodici Mariji), krstaške (za propagandu krstaških ratova), pesme o grehu (»Dies irae«), svetovne dvorske pesme, i naročito ljubavne pesme trubadura (→ Minnesang), koje su nastale najpre u Provansi, a zatim se proširile po svim zapadnoevropskim zemljama. U isto vreme razvijaju se i razne vrste sentenciozno-didaktičkih pesama, koje recituju pesnici pred publikom, i političko-satiričnih ili pohvalno-dinastičkih pesama, koje se pevaju ili takođe recituju. Krajem srednjeg veka lirika se neguje u naročitim crkvenim pesničkim društvima-školama, obrazovanim iz redova zanatlija, koji su pevali crkvene pesme prilikom procesija, molitava, pogreba, a kasnije i u samostalno organizovanim zanatlijskim pevačkim i pesničkim društvima, u kojima se sastavljaju i svetovne pesme o raznim pojavama svakodnevnog života (tzv. → Meistergesang). Ova lirika cveta

naročito oko 1500. godine u Nirnbergu, u Austriji (Tirol, Štajerska), Češkoj, Slovačkoj, i traje u nekim krajevima sve do kraja 19. veka. Iz tog domena proizašla je umnogome i naša takozvana »građanska lirika« 18. i 19. veka. U doba renesanse ulogu vodeće pesničke nacije preuzima Italija. U lirskoj poeziji renesanse javljaju se i novi pesnički oblici: → **sonet**, → **kancona**, → **stramboto**, → **sestina**, → **stanca**, → **triolet**, → **madrigal** (Dante, Petrarca, Mikelandelo). Kasniji razvitak lirike u svim evropskim zemljama nije doneo toliko novih utvrđenih formi koliko je proširio tematski i razvio sadržajno-misaoni registar lirike, stvorivši bezbroj vidova lirskog izraza i oblika. Pridružimo li tome i kasnije upoznavanje evropskih pesnika s poezijom bliskog i dalekog Istoka i preuzimanje nekih formi iz arapske (→ **gazela**, → **rubajja**), jevrejske (→ **psalmi**), indijske i kineske lirike, onda smo pomenuli najglavnije i najpoznatije lirske vrste u dvehiljadugodišnjem razvitku evropske lirike. — Međutim, mnogo je složenija i zamršenija podela lirike prema temama, vrstama osećanja, prema publici kojoj je namenjena ili prema krugovima koje opeva, prema društvenim slojevima u kojima nastaje i prema načinima pevanja i prenošenja itd. Tako npr. vršena je podela na *duhovnu (religioznu)* i *svetovnu poeziju*; na → **narodna** i → **umetničku**; na *stalešku (dvorsku, vitešku, građansku), socijalnu, crkvenu, dečju, omladinsku* itd. poeziju. Prema temama i prema vrstama osećanja lirika se delila na: *ljubavnu, rodoljubivu, pobožnu, satiričnu, elegičnu, opisnu, idiličnu, šaljivu, poučnu*, čemu su se onda dodavale i vrste iz narodne poezije: *pesme o radu, svadbene, uspavanke, obredne, tužbalice*, i iz istorijske tradicije: *himna, oda, ditiramb* ili iz ustaljenih pesničkih oblika: *sonet, madrigal, stanca*. Sve je to onda dovodilo do velikog šarenila, proisteklog iz različitih principa podele. S druge strane, uvidelo se da je takva podela veoma formalna i da ne vrši suštinski razdeobu lirike po nekim unutrašnje lirskim i strukturalnim osobinama. Reći za jednu pesmu da je »ljubavna« ne određuje tu pesmu ni po kakvom za liriku bitnom osnovu, jer ona, kao takva, može biti i elegična, idilična, misaona, pa čak i pobožna, svadbena, socijalna itd. U isti mah pesma koju smo odredili kao ljubavnu može u stvari pripadati raznim istorijskim ili ustaljenim formama lirske poezije, koje su za pojam lirike relevantnije nego rubriciranje prema vrsti osećanja; ona može pripadati tipu ode, ili elegije, ili soneta, ili madrigala, ili ditiramba i sl. Najzad, emocionalna složenost mnogih lirskih pesama

ne podnosi ovo usko svrstavanje pojedinih pesama u kategoriju samo jedne emocije: u koji bismo, npr., osećajni registar svrstali Disovu pesmu *Možda spava*, ili pesmu Rastka Petrovića *Sa svetlim poljupcem na usnama*, ili *Noć na dlanu* Oskara Daviča, ili mnoge druge pesme savremenih pesnika: Branka Miljkovića, M. Pavlovića, V. Pope i drugih. Neki savremeni teoretičari pokušali su da dadu novu podelu zasnovanu na relevantnijim osobinama lirske poezije, kao što su unutrašnja struktura pesme ili neke tradicionalne sheme ustaljenih formi. Ma da i tu vlada šarenilo idući od jednog autora do drugog, ipak su intencije takve novije podele manje-više zajedničke svima njima: one su imanentnije suštini lirske poezije kao genusa umetničke književnosti. Od starijih podela zadržana je i dalje *podela na narodnu i umetničku liriku*. Razume se, koncept narodne poezije u zapadnoevropskim književnostima i u našoj unekoliko je drukčiji: tamo se pod »narodnom« lirikom podrazumevaju sve pesme kojima se ne zna autor i koje su se usmenim putem ili u prepisima širile u užim profesionalnim grupacijama: studentske, zanatlijske, vojničko-ratne pesme i slično. Ali ono što je zajedničko svim tim pesmama, pa i našim narodnim lirskim pesmama, i što ih odvaja od umetničkih, to je njihova jednostavnost i stabilnost izražajnih formi. Umetnička poezija je složenija, artifičelnija, namenjena jednom užem, obrazovanijem krugu ljudi; ona iz osnova menja svoje forme oblikovanja i izražavanja u zavisnosti od opšte kulturno-književne atmosfere, pripadajući određenom stilskom književnom smeru (→ **romantizmu**, → **simbolizmu**, → **ekspresionizmu**, → **nadrealizmu**, → **modernoj lirici**). Narodna lirska pesma ima, nasuprot tome, utvrđene, stalne oblike pesničkih slika i pesničkog izraza, »stabilne forme«, koje joj omogućavaju da bude prihvaćena i sačuvana u tradiciji usmenog prenošenja, što opet, s druge strane, dovodi do brojnosti → **varijanata** iste pesme, do stalnog *varijantnog* menjanja pesme. Pesme usmene književnosti, dakle, podležu uticajima vremena i okoline menjajući neke pojedinosti u varijantama, ali ostajući stabilne u svojim osnovnim strukturama. Stabilnost, tradicionalna trajnost, sistemska utvrđenost oblika i izraza — to su odlike usmene, narodne lirike, koje je odvajaju od uvek nove i uvek tražilačke flukturnosti umetničke lirske pesme. — Podela pak same umetničke lirike vrši se danas najčešće prema osnovnom tonu u pesmi i prema strukturalnoj konfiguraciji pesme. G. Miler je poredlagao vrlo jednostavnu

podelu: na *pesmu* u najširem smislu (*das Lied*) i na *odu* (u kojoj ima dramske napetosti); između njih stajala bi *veća pesma* (*der Gesang*) i *himna*. J. Viganđ je bio kompleksniji; on je vršio podelu prema dominantnom raspoloženju (*Grundstimmung*) na: *idilu*, *elegiju* i *satiru*, a prema jezičko-stilskom tonu na: *odu*, *himnu* i *ditiramb*; V. Kajzer je opet napravio trojnu podelu na osnovu pesnikovog doživljavanja sveta: lirsko pozivanje (*Ansprechen*), lirski ispovest (*Lied*) i lirsko naimenovanje (*Nennen*). Prema ovim pokušajima izgleda da bi bila moguća neka opštija i šira podela lirske poezije, koja bi pod pojedinim vrstama široko obuhvatila izvesne lirske oblike u nekim bitnijim osobinama poezije: prema načinu doživljavanja sveta, prema dominantnom raspoloženju i izražajnom tonu, kao i prema strukturalnom oblikovanju. Glavna odrednica pri tome bio bi odnos između lirskog *ja* i sveta. Najjednostavniji i najelementarniji je taj odnos tada kada postoji stapanje lirskog *ja* i sveta. Drugi stupanj – to je izvesna posrednost tog osećanja i svečanost tona. Najzad, treći stepen je čitava skala odnosa distanciranosti (→ *distanca*) i napregnutosti u tom neposrednom doživljaju sveta: pesnik se s dramskom kolizijom ili s misaonom kontemplacijom odnosi prema tom doživljaju, kao i prema svetu uopšte. Drugim rečima, lirika se tu rasprostire od spontanog i jednostavnog čuvstva, preko svečane uzvišenosti distanciranog osećanja, ka misaonoj produbljenosti visokih poetsko-duhovnih uzleta pesničke misli. Tako gledano, lirika bi mogla imati ove glavne vrste: *pesmu*, *elegiju*, *sonet*, *odu*, *himnu*, *ditiramb*, *misaonu pesmu* i *sentencioznu pesmu*. *Pesmu* bi obuhvatila najveći broj lirskih proizvoda i najširi registar tema, motiva i emocija u lirici. Pod rubriku »pesme« u tom širokom smislu mogle bi se svrstati sve one lirske pesme koje su se dosada određivale prema temi i emocijama kao: *ljubavne*, *rodoljubive*, *socijalne*, *opisne* itd., jer bi se time izbeglo ono neprilodno svodenje emocionalnog i sadržajnog bogatstva jedne pesme na samo jednu vrstu emocije. *Pesma* bi se mogla jedino razdeliti na dve podgrupe: na *manju pesmu* i *veću pesmu*, što bi otprilike odgovaralo podeli koju vrše neki nemački teoretičari na: *das Lied* i *der Gesang*. *Manja pesma* predstavlja najjednostavniju formu lirike, u kojoj se najlepše ovaploćuju bitne osobine lirskog: »pounutrašnjavanje«, toplja osećajnost izražena spontanom i nepretencioznim izlivom lirskog *ja*. Takve su pesme: »Jadna draga« B. Radičevića, većina »Đulića« i »Đulića uvelaka« J. Jovanovića Zmaja, »Kao kroz

maglu« Đ. Jakšića, »Veče na školju« A. Šantića, »Pejsaž« V. Vidrića, narodne lirske pesme i sl. U njima se stapaju subjekt i objekt, lirsko *ja* i svet, »pounutrašnjavanje« spoljašnjeg sveta tu se vrši najpotpunije. To se vidi najbolje u slučajevima kada lirsko *ja* prividno odsustvuje iz lirske pesme kao u tzv. »opisnim pesmama« (»Pejsaž« V. Vidrića); međutim tu je lirsko *ja* potpuno obuhvaćeno slikom pejsaža, ono se panteistički stopilo s njim i simbolički se projektuje na osnovi tog slikarski doživljenog pejsaža. Takve pesme vrlo često imaju duboka simbolička treperenja i u stvari neobično produbljuju jednostavnost emocije u manjoj lirskoj pesmi (Geteova »Putnikova večernja pesma«, Iličević »Jutro na Hisaru«, Šantićevo »Veče na školju«). U manjoj lirskoj pesmi jedinstvo subjekta i objekta ogleda se i u slivanju zvučne ekspresije jezika i emocionalno-misaone tonalnosti pesme (»Jesenja kišna pesma« S. Lukovića). Ritmička i ekspresivna harmoničnost manje pesme često je povezana s pevanjem; kod nas su tako komponovane i pevaju se mnoge manje pesme B. Radičevića, P. Preradovića, Zmaja, Jakšića (»Gde si, dušo...«, »Ko je, crce, u te dirno«, »Kad se setim, mila dušo«, »Kroz ponoć nemu«). *Veća pesma* je bliska manjoj pesmi, ali se od nje razlikuje kako svojim većim opsegom, tako i izvesnim svečanijim tonom, značajnijim sadržajem, čak i izvesnom distanciranošću pesnika od predmeta pesme. Ona se ponekad znatno približava pesmama sa izrazitom distanciranošću: odi, himni i misaonoj pesmi. Takve bi bile: Kostićeva »Santa Maria della Salute«, Disova »Tamnica«, Poov »Gavran«. U tu rubriku veće pesme treba svrstati i *rodoljubive* i *socijalne* pesme, koje izražavaju kolektivna osećanja. U njima ne peva više pojedinačni subjekt u svojoj usamljenosti, nego ljudski kolektiv, koji se ovim zajedničkim pevanjem oseća jače povezan i u svojoj zajedničnosti uzdignutiji, poneseniji, moćniji. Takve su gotovo sve ratničke ili rodoljubive (otadžbinske) pesme, nacionalne himne, socijalne pesme (»Plava grobnica« M. Bojića, »Otađzbina« Đ. Jakšića, »Razgovor s uvučenom srpskom zastavom...« L. Kostića, »Lament nad Beogradom« M. Crnjanskog i dr.). – *Elegija* je u antičko doba označavala svaku pesmu ispevanu u takozvanom »elegijskom distihu«: jedan heksametar i jedan pentametar čine jedinstvenu celinu. Vremenom pak, već kod rimskih pesnika, elegija je dobila značenje pesme koja izražava žalost. Svoj najpuniji razvitak elegija dostiže u doba preromantizma; njene glavne teme su: rastanak,

čežnja, uspomene i žalost za umrlim srodnicima ili dragom (Milton, Goldsmit, Jang, Grej, A. Šenije, Klopštok). Šiler je definisao *elegiju* kao čežnju za nedostignutim idealom, nasuprot *idili* kao ostvarenom idealu i *satiri* kao podsmehu na nedostatke vladajućeg stanja. Osnovno elegično raspoloženje je tiha tuga, seta; to nije strasna, patetična ili himnička tuga, nego jednostavna i duboka melanholija, koja prožima sve biće i vodi ka pesimističkom osećanju života. Otuda elegija tendira ka izvesnoj kontemplaciji i misaonosti («Elegija na razvalinama kule Severove» V. Ilića).

— *Sonet* je jedna od najpoznatijih lirskih pesama sa utvrđenim oblikom. Ponikao u Italiji početkom 13. v., sonet je svoj klasični oblik postigao kod Petrarke, kao pesma od četrnaest stihova (dva katrena i dva terceta). Katreni se rimuju po shemi: *abba, abba*, dok terceti mogu imati nekoliko varijanata rimovanja sa zahtevom da se ne prenose rime iz katrena i da u oba terceta budu međusobno povezane: *cde, ded; cdc, dee; cde, cde; cde, edc; ccd, ede*, i slično. Po svemu odevne sonet bi spadao u utvrđene lirske oblike i ne bi ga trebalo unositi u ovu podelu prema unutrašnjoj, a ne prema formalnoj strukturi. Međutim, idealni sonet ima i odlike unutrašnje strukture: terceti moraju biti odeljeni od katrena nekim prelazom u smislu, nekim poetskim obrtom; u tercetima se nalazi poenta pesme i obilje rima, koje kontrapunktiraju monotoniji dveju rima u katrenima; ton katrena, od kojih svaki čini sintaksičku celinu, ima objektivni karakter, dok je ton terceta, koji obično oba čine jednu sintaksičku celinu, pretežno subjektivan, lirski (S. Petrović). U evropskoj lirici imamo uglavnom tri tipa soneta: italijanski (o kome smo sada govorili), Šekspirov (sa tri katrena koji se rimuju po shemi: *abab, cdcd, efef* i jednim distihom, koji predstavlja i poentu pesme) i barokni (Grifius, npr., kod koga u sonetima imamo trojnu unutrašnju podelu: postavljanje teme, izvođenje teme u raznim modulacijama i objedinjavajuću poentu). Tako sonet najočiglednije predstavlja simbol svake umetnosti: savlađivanje haotičnosti sveta i proticanja vremena — umetničkom formom koja traje. Napetost koja otuda proizilazi stvara osnovnu emocionalnu napregnutost, a umetničko razrešenje tog unutrašnjeg konflikta čini sonet jednim od najekspresivnijih lirskih oblika. U isto vreme taj napregnuti oblik odvaja sonet od manje lirske pesme, jer ne dozvoljava veći stepen lirskog »pounutrašnjavanja«: distanciranost pesnika od predmeta, savlađivanje i nadvladavanje emocije formom tu je očigled-

no. Otuda sonet ne treba shvatiti samo kao formalno utvrđen lirski oblik, već i kao rafinirani poetski čin lirske objektivizacije.

— *Oda, himna i ditiramb* predstavljaju tri najstarije forme antičke lirike koje se odlikuju jedinstvenom osobinom: dubokom uzbuđenošću lirskog *ja*, koja se u himni i ditirambu penje do ekstaze, dok se u odi savlađuje jačom distanciranošću pesnika od predmeta koji ga je uzбудio. Oda se kod mnogih današnjih ispitivača uzima kao najizrazitiji primer lirske napregnutosti, za razliku od neposredne spontanosti manje lirske pesme: u odi se jasno oseća duboka povezanost, ali i vrlo jaka suprotnost, između doživljenog sveta i pesnikovog *ja*. Pesnik je u njoj, s jedne strane, duboko uzbuđen i jako povezan s predmetom koji opeva, ali u isto vreme ima prema njemu izvestan distanciran i procenjiivački stav, koji mu dozvoljava da se superiorno uzdigne nad predmetom i da time i sam predmet uzdigne iznad svakodnevice. Tema ode takode je uzeta iz domena viših, duhovnih i moralnih vrednosti života: *ljubav, prijateljstvo, čestitost, prolaznost, religiozne i filozofske ideje*, ili iz domena pojava značajnih za čoveka: *priroda, otadžbina, ljudsko društvo* i slično. Uzbuđenost pesnikova je velika; to se oseća po strasnoj obuzetosti pesnika tim predmetom, po neobičnom izboru i redu reči (inverzija), po prelivanju misaonih celina preko granica stiha. Ali pesnik savlađuje tu ekstatičnost umetničkom harmonijom: stihovi i strofe su u određenom metru (obično bez rima), ton je svečan i uzvišen, misaona produbljenost značajna, iskaz mahom dramski — obraćanje drugom licu (npr. Horacijeva oda *Melpomeni*). — *Himna* je pak ekstatična forma lirske pesme. Prvobitno, himna je bila kulturna pesma, u kojoj se slavio bog ili heroj (Dionis, Apolon, Demetra, Hermes) i koja se pevala uz muzičku pratnju. Odlikovala se patetičnim oduševljenjem i mistično-maglovitim stilom. U hrišćanskoj liturgiji u srednjem veku himnom se nazivala svaka pohvalna pesma u slavu boga; u humanizmu i renesansi to su bile religiozne pesme tipa ode. U doba prosvetćenosti himne su čak imale i poučni karakter. Od sentimentalizma i romantizma himnana utvrđuju značenje pesme u kojoj se opeva pesnikov odnos prema bogu, transcendentnim temama i otadžbini, a mnogi pesnici vraćaju se ekstatičnoj formi himne iz antičkog doba, zamenjujući kolektivno osećanje kulta individualnim osećanjem uzvišenosti i zanosa (Gete, Platen, Hajne i dr.). Mnogo slobodnija po formalnoj strukturi od ode, himna se često i

mešala s njom, kao što se u drugim slučajevima lako izjednačavala sa antičkom grčkom kultnom pesmom u slavu boga Dionisa – ditirambom. *Ditiramb* je prvobitno bio kulturna pesma, u kojoj je hor pevao o delima i stradanjima boga Dionisa u ekstatičnoj formi i u još jačem oduševljenju nego u himni, sa vrlo slobodnom formalnom strukturom. Tek je Arion oko 600. god. pre n.e. počeo da peva umetničke ditirambe, sa deobom na strofu korifeja (uvodni deo) i na antistrofu hora. Iz ove forme razvile se u kasnijem toku grčka antička drama, tragedija i komedija. Sama pesma – ditiramb postaje u svom daljem razviku pesma životnog oduševljenja, s promenljivim ritmom i slobodnim stihom. Ponekad ju je teško razlikovati od ode i himne; Šelijevu odu »Oblak« lako bismo mogli protumačiti i kao himnu i kao ditiramb (zanosno proslavljanje životvorne sile). Tako smo u ovoj podeći došli do one vrste koja pod jednim imenom može objediniti gotovo sve dosad pobrojane lirske vrste, sem manje lirske pesme; to je takozvana *misaona pesma*. Ima teoretičara koji celu liriku dele samo na dve glavne grupe: na *lirsku pesmu* (*das Lied*) i na *odu* kao predstavnika misaone lirike. Ako se podsetimo osnovnog principa podele, koji smo formulisali napred kao odnos između lirske *ja* i sveta, onda zaista imamo dva pola tog odnosa: 1) potpuno stapanje subjekta i objekta i 2) distanciranje subjekta od neposrednog doživljavanja objekta, podvrgavanje tog doživljaja jednoj intenzivnijoj duhovnoj preradi. I u *misaonoj pesmi* se u osnovi lirske inspiracije nalazi subjektivni doživljaj sveta kao i u manjoj lirskoj pesmi, ali je taj doživljaj misaono osmišljen u procesu jedne dublje i dugotrajnije duhovne aktivnosti. Upravo, pesnik ovde ne doživljava neposredno svet, nego *svuju misao o svetu*, koja može varirati od prostijih i jednostavnijih akata mišljenja do složenih i dubljih filozofskih shvatanja sveta i čoveka. Kada ovakvi misaoni sadržaji postanu predmet najdubljeg subjektivnog doživljavanja, kada oni pokrenu unutrašnji svet pesnika i izrase se u umetničkom obliku – dobijamo misaonu lirsku pesmu. Današnja, moderna lirika naročito obiluje ovom vrstom lirske poezije; ona uzima svoje sadržaje iz svih oblasti ljudskog znanja, od atomistike i astrofizike do elektronike, i iz svih pravaca moderne filozofije, od egzistencijalizma do fenomenologije. Jasno je, ovakvoj vrsti lirike ne odgovara spontani doživljaj i jednostavna faktura manje lirske pesme, već duhovna napregnutost i izražajna složenost ode, himne ili veće lirske pesme, kakve su,

npr., Geteova pesma »Granice čovečanstva«, »Reči u kamenu« M. Nastasijevića ili ciklus *Belutak* V. Pope. – Najzad, u *sentenciozne pesme* spadale bi sve one misaone pesme kod kojih jezgrovit, kratak oblik i paradoksalna ili produbljena poenta daju pesmi lapidarnu izrazitost i emociji simboličku prodornost. Tu bi spadali: → **epigram**, → **epitaf**, → **gnoma (sentencija)**, → **poslovice** i druge najkraće forme lirske doživljaja i izraza. U svojoj hrestomatiji lirskih pesama (1965), Vojislav Đurić je opravdano ovoj vrsti pribrojio čitav niz kratkih lirskih formi, kao što su: *zagonetke, pitalice, redalice, brzalice, nadgovaranja, blagoslovi, zakletve, kletve*, a Zdenko Škreb je i teorijski objasnio kako ovi jednostavni i najsitniji oblici ulaze u književnost: oni vrše *intenzifikaciju jezika* u pravcu umetničke simbolizacije baš kao što to vrše i »velike« književne forme: roman i drama. – U ovom pregledu izostavljen je čitav niz ustaljenih lirskih oblika ili mešovitih i prelaznih lirskih vrsta koji izlaze iz okvira principa ove podele ili spadaju nekim svojim elementima i u druge književne rodove. Izostavljena je, tako, cela oblast → **didaktične poezije** (basna, parabola, legenda, prigodna pesma), ili *epsko-lirske vrste* (→ **balada**, → **romansa**, → **poema**), ili *dramsko-lirske vrste* (→ **ekloga**, → **idila**). U slučaju didaktične poezije to je učinjeno zbog toga što se danas ta poezija, u gotovo svim poetikama, ili izostavlja ili joj se određuje posebno mesto, što je sasvim opravdano s obzirom na modernu koncepciju poezije. Još po Geteovu mišljenju bila je didaktična poezija poseban rod, koji se određivao prema *sadržini* i koji se izdvajao od tri »prirodna oblika« poezije (lirike, epike i drame), karakterističnih po svojoj umetničkoj formi. Danas se to pesništvo i posmatra kao međuvrsta između poezije i retorike, što ne znači da ne bi trebalo prići osvetljavanju i tog pesništva i pokazati kako njegove pesničke mogućnosti, tako i njegove efekte delovanja. Jer ne treba zaboraviti mudre Horacijeve reči o poeziji: »delectare et prodesse«, niti treba prevideti da su i najslavnija pesnička dela, kao Vergilijeve *Georgike* ili Danteova *Božanstvena komedija*, bila napisana kao didaktična dela.

Lit.: E. Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*, 1946; J. Wiegand, *Abriss der Lyrischen Technik*, 1951; G. Benn, *Probleme der Lyrik*, 1958<sup>7</sup>; B. Markwardt, »Lyrik«, *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, II, 1965; B. Гурин, *Шпика*, 1965; H. Friedrich, *Struktura moderne lirike* (prev.), 1969; V. Kajzer, *Jezičko umetničko delo* (prev.), 1973; Z. Škreb, *Studij književnosti*, 1976; → **Lirsko pesništvo**.  
D.Ž.



**VUČARSKE PESME** — U nekim krajevima naše zemlje (Lika, Bos. Krajina, Kući, leskovačka regija itd.) sačuvao se starinski lovački običaj: povorke *vučara*, ponegde prerušenih i ognutih vučjom kožom, nosile su vučju mešinu napunjenu slamom i, pevajući pred kućama pesme »od vučine« ili »od kurjačine«, dobijale darove: »Dajte vuji slanine, / da ne slazi s planine!« Objavljujući samo jednu *v. p.* (»Kad prose s vučinom«), V. Karadžić opisuje ovaj obred u Srbiji, po sećanju iz svog detinjstva,

dodajući opis istog običaja u Dalmaciji (*Srpske narodne pjesme*, I, 523—524). V. Čajkanović utvrdio je da povorke idu u »zadušne dane« i da su vezane za kult mrtvih, tj. »vučji kult«. Vuk je u staroj religiji »senovita životinja«, htonično biće koje pripada donjem svetu mrtvih predaka. *V. p.* očuvane su u veoma malom broju.

Lit.: D. Aleksić, *Ličanke*, 1934; M. A. Vasiljević, *Narodne melodije leskovačkog kraja*, 1960; V. Čajkanović, *Mit i religija u Srba*, 1973. H.K.

---

# W

---

**WELTANSCHAUUNG**, nem. (veltanšauŋg — pogled na svet) — Pojam, koji se, slično filosofiji, odnosi na celinu sveta, na univerzalno, ali, za razliku od filosofije kao nauke, ne obuhvata obrazložena saznanja i reflektovana iskustva, već saznanja i uviđanja određena moralnim i tradicionalnim → **vrednostima**, zatim socijalnim, naročito klasnim, etničkim i rasnim faktorima jednog kulturnog kruga. Iz jednog istorijskim iskustvom formiranog doživljajnog središta nekog kulturnog kruga, jedne društvene grupe ili pak iz ličnog doživljajnog središta pojedine osobe razvija se poseban način selekcije i artikulacije stvari koji se pojavljuju kao *W*. Kao nekritička samosvest i samorazumevanje jedne društvene grupe *W*. je blizak ideologiji. U književnosti je značajan *W*. pisca, ali i sâm jezik (nacionalni, istorijski jezik) već predstavlja »preformirani pogled na svet« (Weltansicht), kao što je to formulisao Humboldt, najzad *W*. je u književnosti značajan predmet prikazivanja i sačinitelj sveg umetničkog izraza. Tako se npr. u romanu M. Selimovića *Derviš i smrt* kroz jedan specifični *W*. prelamaju, u evropskoj literaturi na drugi način poznate, teme, npr. strah. No u moder-

noj literaturi pisci reflektuju i svoj sopstveni *W*., kao što i prikaz *W*. ima posredan karakter. U književnoj kritici srodnost *W*. sa ideološki određenim pogledima pisca upućuje na zadatak uočavanja i ukazivanja na ideološke činioce književnog dela. To je prvenstveni zadatak marksistički shvaćene književne kritike.

Lit.: K. Jaspers, *Psychologie der Weltanschauungen*, 1919; W. Dilthey, »Weltanschauungslehre«, *Gesammelte Schriften*, 1931; L. Gabriel: *Logik der Weltanschauung*, 1947. M.D.

**WELTSCHMERZ**, nem. (veltsmerc — svetski bol) — Pesimistički doživljaj sveta karakterističan za romantičku književnost, koji proističe iz raskoraka između idealne zamisli i vidljiva stvarnog života. *W*. se u književnosti javlja kao kult patnje i izraz pesničkog poimanja idealnih mogućnosti života i uzvišenosti pesničke duše, ali se objašnjava i kao izraz subjektivne osujećenosti i nezrelosti. Pojam *W*. uveo je u književnost Ž. Paul, a najpotpuniji književni izraz *W*. kao osećanja sveta dali su Bajron, Misa, Leopardi i Hajne. Vidi i → **Mal du siècle**.

Lit.: → **Romantizam**.

B.Mi.

# Z

**ZABAVNA KNJIŽEVNOST** — Naziv za onu vrstu književnosti koja interesantnom građom, na zabavan način, želi da odgovori publici skromnih literarnih pretenzija. *Z. k.* vidi zadatak u tome da čitaocu pruži prijatnu razonodu, ona ne postavlja duboke probleme niti ističe prave literarne i egzistencijalne vrednosti. Premda ne udovoljava estetskim zahtevima, *z. k.* ipak se uzdiže iznad običnog → **šunda**; bezazlena je i ne razara ukus čitalaca. Glavni oblici su zabavni roman, zabavna pripovetka, *feljton*. U razvoju *z. k.* prednjači Engleska, uspevši da objedini zabavne i umetničke elemente, dok u Nemačkoj, na primer, *z. k.* nije uspela da dostigne takav nivo i provalija prema pravoj književnosti veoma je duboka, premda je u Nemačkoj *z. k.* veoma omiljena kao književna vrsta. V. i → **trivijalna literatura**.

Lit.: K. Ziegler, *Recht und Unrecht der Unterhaltung- und Schundliteratur*, 1947; W. R. Langenbacher, *Der aktuelle Unterhaltungsroman*, 1964; M. Thalmann, *Die Romantik des Trivialen*, 1970; A. Klein, *Unterhaltung und Trivalliteratur*, 1973; Ch. Bürger, *Zeitgenössische Unterhaltungsliteratur*, 1974; M. Kienzle, *Der Erfolgsroman*, 1975; Z. Škreb, »Trivijalna književnost«, »Detektivski roman«, u *Književnost i povijesni svijet*, 1981. Z.K.

**ZAČELO** (stsl. *зачало*, prema gr. περικοπή — odsek) — Naziv manjeg ili većeg liturgijskog odlomka iz teksta → **jevandelja** ili → **apostola**, koji se čita na bogoslužju prema utvrđenom rasporedu. Svako od četiri kanonska jevandelja ima sopstvenu podelu na *z.* dok se apostolske poslanice dele na *z.* kao jedinstvena celina.

Lit.: L. Mirković, *Pravosl. liturgika*, 1, 1965; H. G. Beck, *Kirche und theologische Literatur im byzantinischen Reich*, 1959. D.B.

**ZAČINJAVAC** — Anonimni srp. stvaralac pobožne poezije u 14. i 15. v., koga pominje M. Marulić u »Juditi«, a čija su dela samo delimično sačuvana. Jednostavnim pobožnim iskazima *z.* u 14. v. pridružile su se kasnije svetačke → **legende** u stihovima, koje su stvarali takođe nepoznati pesnici. *Z.* su prvi nastojali da svoj jezik prilagode suptilnostima pesničkog izražavanja, a stvorili su i prve metričke obrasce (osmerac i dvanaesterac), koje će od njih gotove preuzimati novi pesnici od kraja 15. veka.

Lit.: M. Kombol, *Poviest hrvatske književnosti do narodnog preporoda*, Zgb. 1945. Z.K.

**ZAGONETKA** (od gl. *gonetati*) — Vrsta misaono-govorne igre, izražene u vidu metaforičnog — opisnog ili neposrednog, često zbudjujućeg pitanja koje zahteva odgovor. Pitanje je formulisano u gotovo utvrđenom obliku i ima samo jedan pravi odgovor prihvaćen u tradiciji. Sinonim, po Karadžiću: → **gonetalica**. *Z.* potiče iz najstarijih vremena. Dokaz za to je njen način izražavanja u slikama, što je prafenomen svakog ljudskog govora. Mnoge teme i forme zagonetanja poznate u Evropi pokazuju se još u starijim kulturama, u Grčkoj (kod Hesioda, Homera, Pindara, Platona). Tipični su primeri starojevrejskih *z.* iz *Biblije*, kao i sanskritskih iz *Rigvede*. Simfozjusova latinska zbirka s kraja 5. veka bila je uzor za stvaraoc *z.* sve do latinskih antologija humanista 16. v. Iz nje je posredstvom čuven-

nog *Romana o Apolonijusu* mnoštvo z. prešlo i u zbirku pripovedaka *Gesta Romanorum*. Zagonetna pitanja bila su uobičajena pri obredu žrtvovanja u staroj Indiji, a pojavljuju se i u ranom hrišćanstvu. Često se dovode u vezu sa domenom mita i najranijih kultura. I naš običaj, poznat još i u 19. v., da se zagonete samo u određeno doba godine, kao i upotreba z. u svadbenom obredu, »upućuje na misao o njenom obrednom karakteru« (V. Latković). Mnoge z. iz naše stare književnosti nisu narodne (Đ. Radojičić, 204–206), kao ni većina iz dela primorskih pisaca. Tek Karađić 1821. u dodatku *Novina srbskih* objavljuje 166 narodnih z., u drugo izdanje *Rječnika* unosi osamdesetak, u rukopisu ostavlja preko 500. Najveći broj razasutih z. iz raznih mešovitih zbirki, novina i časopisa objavljuje St. Novaković 1877. Pod nazivom → *gatalice* mnoge z. nalaze se u Vrčevićevoj zbirci (*Narodne humoristične gatalice i varalice*, 1885). Zagonetanje se najčešće odvija putem okolišnog opisivanja nepoznatog ili uobličavanjem kratke slike sa ukazivanjem na jednu ili više osobina zagonetnog predmetom poređenja sa poznatim. Zagonetkom se može postaviti i neposredno pitanje koje zahteva direktan odgovor. Najveći broj z. zasniva se na činjeničkom upoređivanju. Priroda stvari posmatrana je samo iz jedne, uvek iznenađujuće perspektive, i otkriva se poređenjem. Živopisna, duhovita slika predmeta, bića, pojave, data zagonetanjem, stoji u neočekivanom i jednostranom odnosu, punom napetosti, sa odgonetljajem, koji se razrešava asociacijom po sličnosti svojih karakterističnih osobina sa onima koji su dati zagonetanjem. Pri tom se često polazi od animističkog pogleda na svet: »Dok se mati rodi, sin po kući hodi« (Vatra i dim); »Gorom ide, ne šuška; vodom ide, ne brčka« (Senka); »Dvije grede pune belih golubova« (Zubi); »Uveče zlatno proso prosu, a ujutru sve pokupi« (Zvezde). Izvesno znanje pogađača o pojavi, biću, predmetu zagonetanja je neophodan preduslov za odgonetljaj. »Z. predstavlja neku vrstu pogađačevog ispita znanja i oštroumnosti.« (A. Joles). Zagonetka: »Bijela se rodi, zelena odraste, crvena umre« (Trešnja), pretpostavlja poznavanje i posmatranje drveta. Tačan odgonetljaj z.: »Zbori bez grla, čuje bez uva, živi bez duše« (Gusle) zahteva i pogađača i ispitivača iz sredine usmenog stvaranja. Z. pitalica: »Ko se po smrti veseli« (Koža od gajda) pretpostavlja pogađačevo poznavanje instrumenta. Reči zagonetke nemaju osnovno značenje uobičajenog svakodnevnog govora; one nisu jedno-

značne, te samim tim skrivaju i komplikuju odgonetanje. Put ka njemu vodi preko saznavanja uzajamnih odnosa činjenica datih zagonetanjem, sagledavanjem dubljeg smisla iskazanih reči: »Zemlja zemlju kopa« (Čovek). Mogućnosti za mnogostrano tumačenje, višesmislenost pojedinih reči i njihovih uzajamnih odnosa u zagoneci je njeno osnovno oruđe. Mnoštvo odgonetljaja za pitanje: »Koga najviše udaraju po glavi« leži u mnogobrojnim značenjima reči *glava*, u upotrebi reči u prenosnom smislu. Duhoviti odgovor *ekser* poznat je i tradicionalan, ali u suštini nije jedini. Zagonetke reči, nasuprot zagonetkama stvari, imaju uopšte jaču poentu i najčešće se zasnivaju na višeznačnosti reči i homonimiji: »Najviše duga ima, a niko mu nije pozajmio« (Bure). Govorna igra može proisticati ne samo iz dvosmislenosti, već i iz skretanja pažnje na nevažnu činjenicu, da bi se zametnuo trag pravom odgonetljaju — »Šta je po srijedi u Beogradu?« Pažnja se usredsređuje na razmišljanje o vrsti događaja u Beogradu, a konkretno značenje reči u ovom slučaju je »srijeda«, dan u nedelji, te je odgovor *četvrtak*. Poenta z. u odnosu na smisao u celinu ostaje u senci. Rešenje z.: »Čime počinje noć, tim se svršava dan« leži u apstraktnoj šifri suglasnika *n*, dok se pažnja upravlja na glavni smisao (veče). Ponkad se u čitavom nizu reči ili slika objašnjava situacija koja samo na izgled potpomaže pravo rešenje, a u stvari skreće misao u pogrešnom smeru. Tako z.: »Ide seljanka i nosi kotaricu u kojoj je 19 jaja; ispalo jedno. Koliko je jaja u kotarici ostalo?« (Nijedno) — predstavlja na izgled računsku z., a poenta joj je u igri rečima: ispalo je *dno* = *ispalo jedno*. Veoma retko se z. širi u priču. Čineći samoj sebi komentar. Takve su priče o mudroj devojci prošenici, o pastiru koji mesto sveštenika odgovara na kraljeva pitanja, o zagonetanju pod pretnjom smrti. U z. se mogu ubrojati kratke priče oblikovane kao računski zadaci, razne govorno-slikovne zagonetke, rebusi i pantomimski zadaci, ali one ne spadaju u područje literarnih vrednosti, dodirujući ga samo ivicom koja se odnosi na igru govora i duha. Z. se pojavljuju kako u običnoj i ritmičnoj prozi, tako i u stihu. Veoma često se koriste opisi, koji katkad prelaze u niz nerazumljivih reči: »Vička visi, vička zija, skoči vička, pa u vičku ašajda« (Kabao i deram).

Lit.: Ст. Новаковић, *Српске народне загонетке*, 1877; A. Aarne, »Vergleichende Rätsselforschungen« *Finnish Folklore Communications*, No 26–28, 1918–1920; A. Jolles, *Einfache Formen*, 1930, 1939, 1958; М. Кнежевнн, *Антологија народних умово-*

puta, 1957; N. Bonifačić, *Narodne drame, poslovice, zagonetke*, 1963; M. Hain, *Rätsel*, 1966; B. Latkovihi, *Narodna književnost* 1, 1967; H. Vausinger, *Formen der »Volksprosa«*, 1968. Г. Л. Пермяков, *От поговорок до сказки* (Заметки по общей теории климе), 1970; isti, *Паремно-языческий сборник*; 1978; A. Jolles, *Jednostavni oblici* (prev.), 1978; A. Schönfeldt, *Zur Analyse des Rätsels*, 1978.

N.M.

**ZAKLETVE** — Govorne zakletvene formule, tvorevine slične → **kletvama** po funkciji i magijskoj primeni, po obliku i načinu izricanja, ali ono što z. izriču odnosi se na zadatu reč onoga koji je izriče. Obično se pri tom poziva na višu silu, čast, na sve ono što se smatra neprikosnovenim u moralnom i ljudskom smislu. Neko može da zaklinje sebe ili drugog s namerom da ga na nešto privoli. Z. počinju formulom »tako« ili »toliko«: »Toliko mi zle oči naudile!« (Knežević, *Antologija narodnih umotvorina*, 9). Z. mogu imati pravo značenje ili ublaženo, a mogu se izricati i uslovno; »Tako me ne takla ljuta zmija usred oka!« (Đurić, *Lirika*, 200—201). Po narodnom verovanju veliki je greh pogaziti z. Neprikosnoveno je drevno zaklinjanje materinim mlekom; tako Hekuba zaklinje sina Hektora, a Jevrosima Marka Kraljevića: »Marko, sine, jedini u majke, / ne bila ti moja rana kleta, / nemoj, sine, govoriti krivo...« (Karadžić, *Srpske narodne pjesme*, II, 33). Uslovne z. mogu postati kletve: »Ko izdao, izdalo ga leto!« (Knežević, *Antologija narodnih umotvorina*, 10). Z. imaju primenu u živom govoru, često u priloškom značenju (»bogme«, »bogati«). Emocionalna snaga i pregnantnost izraza učinile su z. trajno prisutnim u delima mnogih velikih pisaca: »Životom kunem se i grobom, / Zemaljskom svetinjom i tobom; / Kunem se tvojom suzom plahom / I časom kad ti pogled trne, / Nevinih usta tvojih dahom, / Talasom tvoje kose crne; / Kunem se ljubavlju i strašću, / Kunem se srećom i propašću.« (Ljermontov, *Demon*).

Lit.: M. Knežević, *Antologija narodnih umotvorina*, 1957; B. Ђурђић, *Lupuka*, 1965. H.K.

**ZAKLINJANJA** — Naročita vrsta molitava u vizantijsko-slovenskom ritualu, u kojima se imenom božjim zaklinju demoni da napuste čovekovu dušu. Najpoznatije su molitve sv. Vasilija Velikog iz 4. v. (egzorciizmi), a nalaze se uglavnom u → **trebnicima**.

Lit.: L. Arnaud, *L'exorcisme de Tryphon le Martyr*, EO 12, 1909. D.B.

**ZAMISAO** — Stadijum → **stvaralačkog procesa** u kojem se pisac opredeljuje za osnovne pravce i načine obrade svog materijala, prave-

ći izbor između njegovih različitih umetničkih mogućnosti. Ovaj stadijum z. Hartman naziva »produktivnim raspoloženjem« u kome dolazi do otkrića stvaralačkog plana. Taj plan je često, po svedočenju mnogih pisaca, plod iznenadne → **intuicije**, kojoj obično prethode određena zapažanja, iskustva i razmišljanja. Kod mnogih pisaca dalja svesna razrada tog plana može imati i nekoliko → **verzija**, koje nam mogu korisno poslužiti u proučavanju misaone i stilističke kristalizacije određenog dela. No u tom proučavanju često se javlja opasnost da pišćeve z. — od kojih on neke obično i sam odbacuje — shvatimo kao osnovne odrednice smisla njegovog konačnog književnog ostvarenja. Ovakve zablude se obično dokumentuju pozivanjem na beleške i radne dnevnikе koje su neki pisci dosta opsežno vodili. Takvi dnevnik, beleške i esejistički tekstovi — kod Flobera, Džejmsa i drugih — mogu se, međutim, tek veoma uslovno uzimati u rasvetljavanju prirode i ostvarenja određenog dela. Nešto je drugačiji slučaj kod pisaca koji određuju svoju zamisao u integralnom tekstu dela: Servantes uzgred govori o svojoj zamisli da ismeje viteške romane, Filding posvećuje niz uvodnih poglavlja svake knjige *Toma Džonsa* razmatranju svojih književnih namera i opredeljenja. Žid i Haksli pišu romane o romansijerima koji vode dnevnikе o romanima koje pišu, te na taj način integiraju vlastite zamisli svojih romana u delo (*Kovači lažnog novca*, *Kontrapunkt*), a i Manova *Smrt u Veneciji* pokazuje izvesne analogije ovom postupku. No i tad proučavanje z. određenog dela — bez obzira koliko se može utemeljiti u samom delu ili van njega — ima pre svega vrednost otkrivanja pišćevih misaonih, moralnih, estetskih i stilskih preokupacija čije svesno izražavanje nije jemstvo ni prirode ni snage njihovog ostvarenja.

Lit.: → **stvaralački proces**.

S.K.

**ZAPEVKA** → **Tužbalica**

**ZAPIS** — 1. Beleška na margini, na kraju rukopisne knjige, na njezinim neispisanim listovima, ili na unutarnjoj strani uveza. Z. su unosili sami prepisivači, ili čitaoci. To su katkada podaci o smrti vladara ili ekcrvenog dostojanstvenika; drugi put su to napomene redaktorske naravi što ih je pribeležio prepisivač, a mogu biti također izliv časovitog raspoloženja prepisivačeva ili čitaočeva. Z. su veoma dragoceni za nauku: oni nam govore o mestu i vremenu kada je knjiga pisana, kome je pripadala, od koga je i pošto kupljena, te ko

ju je čitao. Z. služe i kao izvor za jezičke studije. — 2. Posebna je vrsta z. u značenju *talisman, amajlija*. Te su z. kod nas pisali popovi i hodže neukom svetu pa ga tako »lečili« od bolesti i drugih »napasti«.

Lit.: Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, I–VI, SKA, 1926; Ђ. Трифуновић, *Азбучник српских средњовековних књижевних појмова*, 1974. М.М.

**ZAPJEVAK** — Termin T. Maretića kojim se označava česta pojava stereotipnih početaka (→ **epška formula**) u → **narodnim epškim pesmama**. Z. može, ali ne mora, da stoji u vezi sa sadržinom pesme. Ako z. nije funkcionalan, tj. ako ne stoji u svojstvu ekspozicije iz koje logično sledi pesma, on onda ima psihološku namenu da pripremi slušaoca za ono o čemu će se pevati. Z. je kao i → **dopjevak** lirski intoniran, jer pevač napušta epsku objektivnost govoreći u prvom licu i obraćajući se slušaocima izravno: »Braćo mila i družino draga, / Ja ne pjevam što je meni drago, / Već ja pjevam da vas razveselim.« (T. Maretić, *Naša narodna epika*, 99). Z. se pojavljuje i u epici drugih naroda. Poznati su z. u Homerovim epovima (zivanje Muza), → **invokacija**.

Lit.: T. Maretić, *Naša narodna epika*, 1909. H.K.

**ZAPLET** — 1. Po Aristotelu »jedan deo svake tragedije čini *zaplet*, a drugi *rasplet*«. »Ono što pripada z., to su često događaji koji su se odigrali pre drame, zatim i neki deo same drame; ostalo pripada raspletu. Zapletom zovem sve ono što se dešava od početka pa sve do onoga dela koji čini granicu od koje se vrši prelaženje u sreću iz nesreće ili u nesreću iz sreće, a raspletom sve ono što se dešava od početka toga prelaženja pa do kraja«. (*O pesničkoj umetnosti*). Ovakvo određenje z. kao dela → **radnje** koji prethodi → **raspletu** može se proširiti i na druge književne oblike u kojima je vreme osnova strukture i kompozicije: na dramu, ep, roman, pripovetku. U ovom proširenom aristotelovskom smislu termin se i danas upotrebljava. Tako Petreć, govoreći o egipatskom nacionalnom epu, kaže da »epške z. stvara prenošenje ratne sreće s hetitskih napadača na vojsku Egipta« (*Uvod u književnost*), a u vezi s gr. romanima na završetku klasične ere isti autor primećuje da su u njima »radnje građene na z. kojim sudbina odvaja zaljubljeni par«. Z. bi se, dakle, mogao odrediti kao deo radnje u drami, epu, romanu i pripoveci u kojem se uspostavljaju značajni odnosi između pojedinih događaja, likova, motiva i tema koji stvaraju napetost i očekiva-

nja koja će se razrešiti u raspletu. — 2. Aristotelova podela radnje u tragediji na z. i *rasplet* često se danas — u vezi s dramom, epom, romanom i pripovetkom — dalje proširuje u podelu na → **ekspoziciju**, z., → **kulminaciju**, → **rasplet** (i, uslovno, → **prolog**, → **epilog**). Tako D. Živković određuje z. kao »uvođenje dinamičkog motiva u statičku situaciju ekspozicije« (*Teorija književnosti*); z. bi, dakle, bio niz motiva koji pokreću radnju. Ovo određenje omogućuje preciznije distinkcije nekih elemenata epske i dramske radnje i kompozicije, ali nailazi i na posebne teškoće jer je ekspozicija u drami obično data u formalnom okviru zapleta, a to je često slučaj i u romanu. Tada se moraju uvoditi novi termini (*obrnuta ekspozicija, zadržana ekspozicija*) u cilju razgraničavanja elemenata ekspozicije od elemenata zapleta datih u zajedničkom formalnom okviru. U ovom slučaju, dakle, z. nije deo radnje (koji dolazi posle ekspozicije i prethodi kulminaciji), nego skup motiva koji pokreću radnju. — 3. U užem smislu z. ponekad označava površinsku napetost događaja u → **fabuli**, za razliku od neke njihove dublje unutarnje značajnosti, psihološke, moralne ili društvene motivisanosti. Tako Čale govori o »vanjskoj, efektnoj napetosti« naturalističke drame u kojoj je »z. imao presudno značenje«, za razliku od Ibzenovog teatra koji »prikazuje na mnogo širem i dubljem planu sukob oprečnih moralnih načela i društvenih sredina« (*Uvod u književnost*, ur. Petreć i Škreb). U ovom smislu, dakle, z. bi bio znatno uži pojam i od dela radnje, i od skupa motiva koji pokreću radnju, te bi označavao samo one elemente pomoću kojih se stvara površinska, spoljašnja, mehanička napetost između pojedinih događaja.

Lit.: → **radnja**. H. Marnette, *Zum Problem des literarischen Konflikts*, 1965. S.K.

## ZATVORENA RIMA → Rima

**ZATVORENE FORME** — Pod zatvorenošću se podrazumeva → **tektonika**, tj. stepen formalne strogosti, strukturalne simetričnosti i tonskog jedinstva koje nalaže → **konvencija** određenog književnog oblika. Za razliku od → **eseja**, → **pisma**, → **dijaloga** kao izrazito → **otvorenih formi**, pretpostavke formalne organizacije i strukturalne simetričnosti z. f.-i neuporedivo su određenije i strože. Tako određujemo i zatvorene forme → **moraliteta** (konceptija likova, njihovih međusobnih odnosa, zapleta i raspleta), ili → **klasicističke tragedije** (jedinstvo mesta, radnje i vremena), dok, s

druge strane, ističemo otvorenost forme Šekspirove drame, misleći pri tom na mešanje stiha i proze, tragičnog i komičnog, na široki dijapazon prostora i vremena. Epska narodna poezija obično se smatra *z. f.* (tipiziranost stiha, istorijska utemeljenost radnje), ali u isti mah neka njena svojstva (opširnost pripovedanja, labavost kauzalne strukture) mogu se posmatrati i kao obeležja otvorenosti forme. Najzad, roman bi se u poređenju s drugim književnim rodovima mogao smatrati otvorenom formom s obzirom na veoma širok dijapazon svojih izražajnih sredstava, no formalna organizacija mnogih značajnih romana (tehnik → **stano-  
višta**, → **pripovedanje u prvom licu**, doslednog mitskog paralelizma i sl.) često dovodi celokupno poimanje i doživljavanje prikazanog sveta u okvir jedne ljudske svesti ili nekog jedinstvenog mita, te tako ima izrazita obeležja zatvorene forme. Pod zatvorenošću forme podrazumevaju se, dakle, sve one oblikovne osobenosti književnog dela koje dejstvuju tako da nameću određen tip sadržajne selekcije i dovode raznolike mogućnosti poimanja života u intelektualno izoštrjen, formalno i doživljajno veoma određen fokus umetničke vizije. Vidi i: → **Tektonika**, → **tektonski**, supr. → **otvorene forme**, → **atektonski**.

Lit.: H. Vefflin, *Osnovni pojmovi iz istorije umetnosti* (1915), 1959 (prev.); O. Walzel, *Gehalt und Gestalt in Kunstwerk des Dichters*, 1923; V. Klotz, *Offene und Geschlossene Form in Drama*, 1960; M. Pèpard, »The poetics of the Open Form«, *Monatshefte*, 55, 1963. S.K.

**ZAUMNI JEZIK (Zaum)** – Termin → **kuhofuturiste** A. Kručonih (1886–1968) (*Deklaracija zaumnog jezika*, 1922), koji se zalagao za »arabeske jezičkih simbola«, tj. za stvaranje individualnog jezika lišenog određenog značenja, nasuprot zajedničkom jeziku kao sredstvu komunikacije. Kručonih je smatrao da je *z. j.* praiskonska forma poezije i da dela napisana njime mogu da dovedu do realizacije »svetskog pesničkog jezika«, koji bi se rodio organski, a ne veštački, kao esperanto. U tu svrhu on je objavio više eksperimentalnih knjiga (posebno posle oktobarske revolucije), a osnovao je u Tiflusu i pesničku grupu »41<sup>0</sup>« (1918–1920), koja je pokušala da ostvari njegov program; od cele grupe (I. Zdanjevič, I. Terentjev, T. Večorka, V. Katanjan, N. Černjavski) izvestan uspeh je postigao samo Zdanjevič, koji od 1923. godine objavljuje u Parizu, na francuskom jeziku, nastojeći da *z. j.* realizuje i na stranom pesničkom materijalu. Elementi *z. j.* se sreću u pesmama ruskih

sektanata, u dečjem folkloru (naročito razbrajalicama), a Kručonih je za njima tragao i u stvaralaštvu nekih sovjetskih prozaista (I. Babelja, L. Leonova, L. Sejfuljine). Eksperimenti Kručonih i dr. sa *z. j.* nisu otišli dalje od ponuđenih primera onomatopeje i uskljika sa emotivnim nabojem, ali su neki teoretičari u njima otkrili srodnost s nadrealističkom poetikom (Ž. Ribmon-Desenj u predgovoru jednoj Zdanjevičevoj knjizi, 1923). Ovi eksperimenti se izdvajaju od pesničkog rada na »reči kao takvoj«, u kome se nije gubila iz vida njena smisaona strana (primeri tvorbe reči u V. Hlebnjkova, V. Majakovskog, N. Asejeva).

Lit.: A. A. Волков, *История русской литературы 20 века*, 1976. M.J.

**ZAVIČAJNA KNJIŽEVNOST** – U širem smislu svaka književnost izrasla iz osećanja povezanosti sa zavičajnom grudom. Kod Nemaca poseban književni pokret koji se javlja 1900. sa pokretanjem časopisa *Heimat*. Taj pokret je u opoziciji prema → **naturalizmu** kao odrazu velegradske književnosti, a takode i prema → **simbolizmu**, za koji smatra da je dekadentan. Pristalice *z. k.* zahtevaju vraćanje na nacionalne vrednosti, na narodnost, na plemensku povezanost i na pejzaž zavičaja. Sve nemačke pokrajine našle su unutar ovog pravca svoje predstavnike: H. Lens za Lineburšku pustaru, V. Polenc za Šleziju, L. Ganghofer i L. Toma za Bavarsku itd. (vidi i → **regionalizam**).

Lit.: A. Lubos, *Zum Problem der Heimatdichtung in der deutschen Literatur*, 1964; P. Mettenleiter, *Destruction der Heimatdichtung*, 1974; L. Gustafsson, *Regionalismus*, 1976. V. i → **regionalna književnost**. Z.K.

**ZBORNİK** – U tradiciji slovenske pismenosti srednjeg veka naziv za knjigu, u kojoj se nalazi više književnih ili drugih (npr. pravnih) dela. Mogu se razlikovati dva osnovna tipa *z.*: zbornik sa promenljivom i zbornik sa ustaljenom strukturom. Ovi drugi imaju obično i posebne utvrđene nazive, kao npr. → **zlatoust**, **zlatostruj**, **margarit** itd. Prvi, promenljivog sastava, najčešće se i nazivaju zbornikom u užem smislu reči, i u toj grupi se mogu razlikovati: zbornici asketskih i mističnih tekstova, karakteristični za razdoblje procvata → **isihazma** u Svetoj Gori, na Balkanu i u Rusiji, razni drugi mešoviti zbornici apokrifnih, istorijskih, pravnih i drugih tekstova. Asketski zbornici bili su lektira monaških sredina, ali i visokog intelektualnog sloja u zemljama koje su ulazile u sferu vizantijske kulture.

Lit.: B. Stipčević, »Poetski izraz i pisari moravskog perioda«, *Bibliotekar* 20, 1968, 5, 461–481. D.B.

**ZDRAVICE (počasnice, počasnice, napijalice)** – Pradavna vrsta usmenog besedništva koja se razvila iz paganskog običaja prinošenja žrtve u vinu i napijanja bogovima i precima. Ovaj paganski običaj znali su, pored ostalih naroda, stari Grci, Germani i Sloveni. Sama reč *zdravica* postoji u istovetnom obliku kod Južnih i Istočnih Slovena; iz srpskohrvatskog jezika pozajmio ju je 1473. Mlečanin Ambrozije Kontarini, kada je opisivao život na dvoru gruzinskog kralja, i, krajem istog veka, nepoznati italijanski prevodilac vizantijske hronike Dukine, kada je dopunjavao izvornik u odeljku o Kosovskom boju. Srpskohrvatske narodne zdravice imale su određen trenutak i red u običajima o Božiću, krsnom imenu i svadbi. Starinom postanka odlikuju se one koje su se namenjivale bogu (*u slavu božju*) i svecu zaštitniku i koje su se prve izgovarale. Posle ovih dveju, kratkih uvek svojim obimom, nastale su i dobile svoj red u običaju i druge, upućivane domaćinu i gostima. Vremenom se najviše razgranala zdravica koja se napijala domaćinu: vrlo svečana, izgrađena od zvučnih ritamskih celina. U njoj su osnovne jedinice predstavljali → **blagoslovi** (»Od neba ti rosilo, a od zemlje rodilo!«). Humor u njoj bio je pozna novina. (V. j → **Počasnice**).

Lit.: V. Čajkanović, *O srpskom vrhovnom bogu*, 1941; M. Knežević, *Antologija narodnih umotvornia*, 1957; Š. Kulišić – P. Z. Petrović – N. Pantelić, *Srpski mitološki rečnik*, 1970. V.N.

**ZEDŽEL** (ar. *zağal* – melodija, šp. *zéjel*) → **Muvešeh**.

**ZENITIZAM** – Jedan vid → **ekspresionizma** u jugoslovenskoj književnosti. Naziv nastao po imenu časopisa *Zenit* – književnoj reviji koju je pokrenuo Ljubomir Micić u Zagrebu krajem 1920, a čiji se prvi broj pojavio februara 1921. Od 1921–1926. god. časopis je izlazio u Beogradu. U *Zenitu* se objavljuje ulazak u treću deceniju 20. v. u duhu ekspresionističkih ideja i sa njihovim propagiranjem. »Naš ulaz u treću deceniju 20. stoleća neka bude borba za čovečnost kroz umetnost«, pisao je u uvodniku revije urednik Micić. »Naša patnička generacija izumire. Ona je pregažena i uništena. Sablast crvene furije rata iskopala je svojim zločinačkim pandžama groblja za sve nas i za milione ljudi«. U tim rečima su sadržana osnovna raspoloženja ekspresionista i zenitista, njihovo ožećanje posledica prvog svetskog rata i viđenje poratnog čoveka. Emo-

cionalna i nervna rastrzanost zbog ratnih puštoši drastično su se prelamale u senzibilitetu umetnika i nalazili svoje mesto u literarnim delima. Pored ove zajedničke komponente sa ekspresionistima Evrope, u časopisu *Zenit* stvara se raspoloženje i za negovanje istorijsko-nacionalnih vrednosti, za pozitivan odnos prema revolucionarnim društvenim pokretima i prema aktivističkoj književnosti. Istovremeno, propagira se i ideja internacionalizma, otvaraju se stranice sovjetskim piscima. Sam časopis je imao internacionalni karakter. U njemu su se okupili saradnici iz Jugoslavije, Austrije, Čehoslovačke, Poljske, Nemačke, Sovjetskog Saveza, Francuske i drugih zemalja. Prilozi mnogih saradnika iz inostranstva štampani su u originalu – na maternjem jeziku autora. Na osnovu tako širokog kruga saradnika Micić je proglašavao da je »Zenitizam evropski pokret«. – Saradnici *Zenita*, zenitisti, većinom su bili pristalice modernih stremjenja evropske literature. U časopisu su saradivali Boško Tokin, Miloš Crnjanski, Rastko Petrović, Stanislav Vinaver, Virgil Poljanski, Dragan Bubić, Dragan Aleksić, Marko Ristić, Milan Dedinać i drugi. Među imenima evropskih pisaca najčešće se susreću A. Barbis i I. Gol (oba Pariz), Josef-André Kalmer i Kassák Lajos (oba Beč), Nervart Valder Walden i I. Erenburg (oba Berlin), Anatolij Lunačarski i Vladimir Majakovski (oba Moskva). Ipak, saradnici *Zenita* bili su u suštini različitih književnih orijentacija i nisu činili monolitnu grupu stvaralaca okupljenih oko jednog literarnog programa. U početku, *Zenit* je imao uticaja na mlade stvaraocce i doprineo je njihovom upoznavanju i prihvatanju modernih književnih ideja. Kasnije, shvatanja i program vlasnika i urednika *Zenita* postali su ekstremniji, ugledniji pisci prestali su saradivati i uticaj je slabio, pa z. nije prerastao u književni pokret, u školu ili u struju sa trajnijim posledicama na tokove jugoslovenske literature. Uredništvo *Zenita* je preseljeno u Beograd i časopis je prestao izlaziti 1926.

Lit.: Z. Markuš, »Intervju sa Ljubomirom Micićem«, *Odjek*, nov. 1971. V. Žmegač, »*Zenit*«, *eine vergessene Zeitschrift*, Die Welt der Slawen, 1967, 12. S.Z.M.

**ZEUGMA** (gr. ζεύγμα – spajanje) – Termin antikne → **retorike** za → **stilsku figuru** koja se sastoji u tom da se jedan predikat odnosi na više ostalih dijelova rečenice, npr. subjekata, objekata i sl. – ili da više dopuna u genitivu zavise od iste imenice i sl. Z. može služiti u istima i sažimanju i gomilanju izraza u granica-



ma jedne rečenice. Danas se termin *z.* upotrebljava isključivo za jednu podvrst antikne *z.-e*, tj. kad se isti predikat, s obzirom na dva različita objekta na koja se odnosi, upotrebljava u dva različita značenja, redovito u pravom i u prenesenom značenju, a ipak se predikat spominje samo jedanput, na pr.: »Naizmjenice je mrcvario svoj mozak i svog magarca« (Dickens, *Oliver Twist*). Antikna retorika za tu je figuru poznavala i naziv → **silepsa**. Z.Š.

## ZEV → Hijatus

**ZLATNO DOBA** (prema lat. *aurea aetas*) – Književni motiv utopijskog karaktera, projekcija vremena sreće i pravde za ljudski rod u prošlosti ili u budućnosti. *Z. d.* je nesumnjivo arhetipska predstava, jer se javlja u mnogim mitološkim sistemima, i važan je sastavni deo soterioloških učenja, utopijskih vizija i tumačenja istorije. Najpoznatije obrade motiva *z. d.* u antičkoj književnosti su Ovidijeva slika idealne prošlosti u *Metamorfozama* i Vergilijevo proročanstvo o idealnoj budućnosti u *Eklogama*. Tumačenje da motiv *z. d.* zapravo predstavlja kolektivno sećanje na davne ljudske zajednice bez konflikata i društvenih razlika pati od istog redukcionizma kao i potpuno negiranje kolektivnog značenja motiva. *Z. d.* se zasniva na jednom jednostavnom metaforiskom sistemu u kojem svaki metal ima svoje značenje: zlato označava blagostanje i potpunu sreću, bronza umereno blagostanje i pravedne norme, a gvožđe haos agresije i sebičnog interesa. Zanimljivo je da su u književnoj i arheološkoj periodizaciji još ostale ove oznake (*zlatno doba* u književnoj, a *bronzano* i *gvozdено doba* u arheološkoj periodizaciji). S.S.

## ZLATOSTRUJ → Zlatoust

**ZLATOUST** – U srj. slovenskoj književnosti naziv za → **zbornik** koji sadrži pretežno → **slova** sv. Jovana Zlatoustog, carigradskog arhiepiskopa i čuvenog besednika (344–407), kao i slova drugih crkvenih otaca, sredena po kalendarskom redu za ciklus četrdesetnice (velikog posta, otuda »velikoposni zlatoust«) i za vaskrsne dane (nedelje) u toku cele godine. Sličan tome je *zlatostruj*, nastao u Bugarskoj početkom 10. v. Ni *z.* ni *zlatostruj* nemaju strogo utvrđen sastav tekstova, i mogućna su veća ili manja odstupanja od osnovne sheme. D.B.

**ZNAČENJE** – 1. Sve ono što se podrazumeva, izražava ili označava pomoću jezičkih izraza ili drugih → **znakova** i → **simbola**. Prema

tome, *z. (Z)* je osobina *znaka* i može se definirati kao funkcija mentalnog stanja (*M*) neke osobe, skupa drugih znakova kojima se to stanje može opisati (*S*), objekta koji je njima označen (*O*) i praktičnih operacija (*P*) kojima se taj objekt stvara, menja ili određuje. Matematički se ta definicija ovako izražava  $Z_{(S)} = f(M, S, P, O)$  (M. Marković). Drugim rečima, *z.* jednog znaka ili simbola je kompleks odnosa (=relacija) toga znaka prema čovekovom mentalnom stanju koje izražava, zatim prema objektu koji označava, prema drugim znacima datoga sistema i, najzad, prema praktičnim operacijama potrebnim za stvaranje, menjanje ili određivanje označenog objekta. Naravno da kod svakog znaka nisu uvek prisutne i vidljive sve ove vrste značenja, koje se mogu shvatiti kao mentalno, predmetno, jezičko, društveno i praktično značenje. To u izvesnoj meri zavisi i kako se definiše 'označeni objekt', u čemu nisu saglasne različite → **teorije značenja**. Dijalektička teorija *z.* kao objekt shvata sve materijalne i psihičke predmete, procese i strukture, bez obzira da li oni pripadaju društvenoj ili individualnoj sferi, psihičkom ili fizičkom svetu, i da li su realni, mogući ili nerealni. Znaci ili simboli kojima obeležavamo objekte mogu u svome *z.* imati nekoliko međusobno suprotnih distinkcija: lično (subjektivno) i društveno (objektivno) *z.*, podrazumevano (implicitno) i formulirano (eksplicitno) izraženo *z.* Zatim, *z.* simbola neće biti isto ako je reč o običnom, svakodnevnom jeziku, ili ako je u pitanju visokoformalizovani veštački, tj. simbolički jezik, ili jezik metafizike i umetnosti. Simbolička funkcija izraza upotrebljenih u nekome od ovih različitih sistema imaće, zavisno od prirode sistema, jače izraženu neku od ovih dimenzija *z.*: saznajno (kognitivno) *z.*, osećajno (emotivno) i stimulatívno (preskriptívno ili direktívno) *z.* Dok znaci naučnog i filozofskog jezika imaju za cilj saznavanje i saopštavanje objektivne istine, dotle *z.* umetničkih simbola u prvom redu izražavaju i izazivaju emocije i misli koje čoveku mogu da pruže estetsko-moralno uživanje. Stoga se i → **denotacija** i → **konotacija** (tj. označeni objekt i smisao izraza, → **teorija značenja**) znatno razlikuju kod ova dva tipa simbola. Pored toga, kod reči običnog jezika i kod izraza u književnim delima razlikuje se prvobitno od izvedenog *z.*, osnovno od prenesenog *z.* (→ **metafora**), konkretno od apstraktnog. U lingvistici se govori o gramatičkom, leksičkom, i dr. *z. Z.* reči u jednom jeziku se menjaju i razvijaju, kao i svi drugi elementi jezičke → **strukture**. V. i. → **Semantika**;

→ **dijahronija**; → **semiologija**; → **semiotika**;  
 → **hermeneutika**; → **retorika**; → **stilistički me-  
 tod u knjiž. kritici**; → **semantički metod u knjiž.  
 kritici**; → **homonim**; → **sinonim**; → **polisemija**;  
 → **metonimija**; → **litota**; → **hiperbola**; → **amfi-  
 bolija**; → **interpretacija**.

Lit.: *Teorija značenja*.

K.M.G.

2. Problem totaliteta z. je osnovni kritički problem u vezi sa svakim književnim delom i njemu se pristupa različitim putevima: rekonstrukcijom društveno-istorijskog konteksta u kojem je delo nastalo; istraživanjem književne tradicije u kojoj je delo nastalo; klasifikacijom i ispitivanjem stilsko-formalnih obeležja datog dela; izučavanjem z. koje je delo imalo za savremenike; izučavanjem z. koje je delo imalo za različite generacije čitalaca; ukazivanjem na moguće odnose sadržaja i problema koje delo pokreće prema savremenom svetu; istraživanjem piščeve namere i načina ili stepena njene ostvarenosti u delu, itd. Različite kritičke škole su u različitom stepenu naglašavale ili kombinovale pojedine od ovih pristupa problemu z. književnog dela; no istorija z. velikih književnih dela pokazuje beskraino bogatstvo i promenljivost reakcija i shvatanja, tako da su simboličnost i asocijativnost bez sumnje suštinska obeležja z. književnog dela. Kao struktura kognitivnih i emotivnih jezičkih znakova književno delo bogati svoje z. svojim postojanjem u istoriji ljudske svesti; ljudski i istorijski kontekst dovoljno je promenljiv da neprestano modifikuje ranije i uspostavlja i neke nove odnose između pojedinih jedinica unutar te strukture, a dovoljno je i postojan da bi ti odnosi ostali uvek relevantni i podsticajni za ljudsku situaciju i sudbinu. Vidi → **dvosmislenost**, → **interpretacija**, → **struktura**, → **tenzija**.

Lit.: C. K. Ogden, I. A. Richards, *The Meaning of Meaning*, 1923; W. Empson, *Seven Types of Ambiguity*, 1931; K. Burke, *The Philosophy of Literary Form*, 1941; S. K. Langer, *Philosophy in a New Key*, 1942; W. Y. Tindall, *The Literary Symbol*, 1955; T. A. Sebeok, ed., *Style in Language*, 1960; Tz. Todorov, *Littérature et Signification*, 1965; R. Jakobson, *Lingvistika i poetika*, 1966 (prev.); W. Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk*, 1967; N. Koljević, *Teorijski osnovi Nove kritike*, 1967; K. Bruks, »Jezik paradoksa«, *Izraz*, 1967, 1; R. Bart, »Kritika i istina«, *Izraz*, 1967, 10; L. Spitzer, »Umjetnost riječi i lingvistika«, *Mogućnosti*, 1968, 5–6; R. Barthes, »Linguistique et littérature«, *Langages*, 1968, 12; K. Pranjčić, *Jezik i književno djelo*, 1968; T. Ladani, »Slikovne preobrazbe znakova«, *Kolo*, 1968; R. Katičić, »Književnost i jezik«, *Uvod u književnost*, ur. Petrić i Škreb, 1969, str. 189–217; P. Kuentz, »La description linguistique des textes littéraires«, *Langue française*, 1970, 7; A. Rapport, *Bedeutungslehre*, 1972.

S.K.

**ZNAK** — Svaka čulima dostupna jedinica koja nekoga upućuje na nešto izvan sebe same ima funkciju z. Znak je, prema tome, posrednik preko koga se može dobiti obaveštenje o onome na šta on upućuje. Da bi dobila neophodna obaveštenja o okolini u kojoj se nalaze, živa se bića koriste z. i sistemima z. Ipak, jedini je čovek u stanju ne samo da se koristi različitim vrstama z. nego i da proizvodi u načelu neograničen broj novih znakova i novih znakovnih sistema. Na ovoj se moći čovekovoј zasniva i njegova kultura, koja pomoću znakovnih sistema obezbeđuje troje: međuljudsko komuniciranje, zapamćivanje informacija koje ljudska zajednica prikuplja u svome životnom iskustvu, a isto tako i proizvodnju novih informacija. Zbog toga se kultura u → **semiotici**, nauci koja se bavi znakovima, određuje kao moćan generator za proizvodnju novih informacija. Između svih znakova kojima se čovek u svojoj kulturi služi, najznačajniji su oni koji su presudni i za književnu umetnost: znakovi prirodnoga ljudskog jezika. Zbog toga nije slučajno što je najstarije određenje znaka za koje se zna u evropskoj kulturnoj tradiciji bilo zapravo određenje prirodnojezičkog z. — Prema svedočenju Seksta Empirika (2. v.), stoici su reč tumačili tako što su u njoj razlikovali troje: 1. *oznaku*, za koju su govorili da je »telesna«, jer su imali u vidu glasovnu stranu reči; 2. *označeno* ili ono na šta oznaka upućuje, a nije »telesna stvar«, nego stvar koja se doseže razumom, što se podudara s kasnijom Sosirovom tvrdnjom da je označeno pojam; 3. *objekat* ili neposredno svaki predmet na koji se reč odnosi, tj. svaki predmet koji pripada klasi obuhvaćenoј pojmom. Sekst Empirik navodi ovaj primer: 1. oznaka je ono što se čuje kad se kaže *Dion*; 2. označeno je ono na šta se upućuje kad se kaže *Dion*, a što varvari ne razumeju; 3. objekat je lično sam *Dion*. Kasnije su u srednjem veku, na latinskom jeziku, upotrebljavana ova tri termina: *signum* (znak), *signans* (oznaka) i *signatum* (označeno). Početkom 20. v. F. de Sosir je upravo ta tri termina na fr. jeziku položio u temelje strukturalne lingvistike i semiotike: *signe*, *signifiant* i *signifié*. Ovakvo shvatanje prirodnojezičkoga z. i dalje razlaganje toga z. na njegove sastavne činioce imalo je i ima znatnoga uticaja na tumačenje književnosti u 20. v. Pre svega, taj se z. može posmatrati, tako reći, spolja i iznutra. Spolja gledano, postoji odnos između znaka i objekta na koji on upućuje, a takode i odnos između z. i onoga ko z. upotrebljava. Tako se Persova klasifikacija z. i njegovo i Morisovo isticanje

semiozisa zasnivaju na spoljnjem posmatranju *z.* (→ **semiotika**). Ali se *z.* može posmatrati i iznutra, i tada je u središtu pažnje odnos između njegovih delova — između oznake i označenog. U konkretnoj reči (leksemi) to bi bio odnos između uređenog niza fonema *s-e-s-t-r-a* i njenoga leksičkog značenja 'najbliži rođak ženskog roda istog pokolenja'. U lingvistici se oznaka i označeno raščlanjuju na komponente: označeno na semantičke ('rođak', pa 'najbliži', 'ženski' itd.), a oznaka na slogove, foneme i distinktivna obeležja. Ove potonje nemaju svoja zasebna značenja. Najmanje jedinice koje nose svoja zasebna značenja zapravo su korenski i gramatički delovi reči (*sestr + a*), tzv. morfeme, za koje se kaže da su najmanji *z.* Ali, budući da sve jedinice kojima raspolaže znakovni sistem imaju u stvari znakovnu funkciju, bez posebnog se diferenciranja za sve njih jednostavno može reći da su *z.* — Prirodnojezički *z.* je, razume se, član znakovnoga sistema, što znači da mu je određeno mesto u tome sistemu i da se upotrebljava prema pravilima toga sistema (→ **kôd**). Kad se kaže da se *z.* upotrebljava, ima se u vidu i činjenica da se kombinuje sa drugim *z.* u govornome nizu ili → **tekstu**. I upravo skup svih mesta koja znak može da zauzme pored i između drugih *z.* pri uključivanju u govorni lanac naziva se njegovom **distribucijom**. Iz toga proističe da znakovni sistem postavlja ograničenja na kombinovanje *z.*, a ona su mnoga i raznorodna. Distribucija *z.* može se kratko definisati ovako: sve njegove matematički izračunljive kombinacije sa znakovima istoga nivoa minus nedopuštene kombinacije. Podskup nedopuštenih kombinacija u načelu je neuporedivo veći od podskupa dopuštenih. Stoga i od distribucije, kao i od već pomenute veze između oznake i označenog, neposredno zavisi semantički sadržaj koji jedan *z.* može pri komuniciranju da ponese. — Značenja prirodnojezičkih *z.* možemo, prema tome, zamisliti kao izvesne semantičke veličine koje ne zavise samo od odnosa jezičkih *z.* prema vanjezičkim objektima, nego isto tako zavise i od unutarnje organizacije jezičkoga sistema. Svako ovako shvaćeno značenje bilo kog prirodnojezičkog *z.*, od najmanjeg do najvećeg, može se nazvati **denotat**. Pri tome se uzima u obzir da se i inače osnovno značenje *z.* u lingvistici naziva denotativnim (→ **denotacija**). Imajući u vidu sve što je dosad rečeno, s pravom se može kazati da nam prirodni jezik kao sistem znakova — koji je inače veoma složen, hijerarhijski organizovan i dinamičan — stavlja na raspolaganje konačan broj deno-

tata pomoću kojih opisujemo, tj. semantički interpretiramo, beskonačno složen svet oko nas i beskonačno složen svet u nama samima. Preslikavanje beskonačno složene stvarnosti na jedan uređen sistem sa konačnim brojem elemenata i njihovih međusobnih odnosa, to je zapravo modelovanje (→ **model**). U tom smislu prirodni ljudski jezik, osim što je komunikacioni sistem, predstavlja i jedan modelativni sistem (→ **semiotika**). — Književnost se ne može valjano tumačiti bez poznavanja ovoga sistema budući da je on njen medijum, kao što i tumačenje ostalih umetnosti (slikarstva, muzika i sl.) obavezno podrazumeva poznavanje njihovih medijuma. Između ostalog, ne može se ni približno odrediti šta je to zaseban književni *z.* i kakvo je njegovo značenje ako se поблише ne razmotri odnos između upotrebe prirodnojezičkog *z.* i njegovoga značenja. U lingvističkoj semantici postoji pravilo koje se ovako može formulisati: širina upotrebe jedne reči nalazi se u obrnutoj proporciji s punoćom (bogatstvom) njenoga značenja i u direktnoj proporciji s obimom (širinom) toga značenja. Pri tome se odnos između bogatstva i širine značenja može shvatiti po analogiji s poznatim pravilom u logici o odnosu između sadržajnog bogatstva i obima pojma. Ako uzmemo u srpskohrvatskome jeziku dve istoznačne reči, na primer *most* i *ćuprija*, lako ćemo zapaziti da *most* možemo upotrebiti u svim slučajevima i kontekstima, a *ćupriju* možemo prikladno upotrebiti samo u nekim. Gde god da se upotrebi, reč *ćuprija* može se zameniti rečju *most*, ali se to isto ne može reći i za obrnutu zamenu. Jer se, recimo, moderan gvozdeni *most* ne može nazvati *ćuprijom*. — Ipak, i moderan gvozdeni *most* može se u nekim slučajevima nazvati *ćuprijom*, ali to više neće biti obično imenovanje: izrazićemo i neki svoj poseban odnos prema gvozdenome mostu, koji može biti šaljiv, ironičan i sl. A to je moguće zato što *ćuprija* sadrži bar dve semantičke komponente više: to je zidani *most* i *most* koji se vezuje za minuli period u kulturi kad je bilo tursko-orijentalnog uticaja. Druga komponenta objašnjava zašto se za rimski *most*, mada je i on zidan, ne može reći *ćuprija*. Dve izdvojene komponente koje daju »višak značenja« ulaze u tzv. dodatna ili konotativna značenja (→ **konotacija**). Prema tome, dve jezičke jedinice, od kojih jedna ima samo denotativno a druga to isto denotativno i uz njega konotativno značenje, imaju različita polja upotrebe: kod prve će to polje biti šire, a kod druge uže. Zanimljivo je da u prirodnojezičkome sistemu slično pravilo važi čak i za jedinice koje

nemaju svoga značenja — za foneme. Poznato je da fonema koja sadrži veći broj distinktivnih obeležja ima užu distribuciju od one koja ima manji broj takvih obeležja. Ovo nam svakako daje za pravu da u razmatranje, osim semantičkih, uključujemo i formalnogramatičke komponente, odnosno sve jedinice kojima hijerarhijski organizovan jezički sistem raspolaže. — I imajući u vidu sve jedinice prirodno-jezičkoga sistema, može se izneti opšte i za tumačenje književnosti ključno pravilo: one normalno i, za književnost, neutralno funkcionišu sve dok se upotrebljavaju u skladu sa ograničenjima koja su im nametnuta, svejedno da li su to formalnogramatička ili semantička ograničenja. Jer i jedna i druga, tako reći, omeđavaju polja upotrebe jezičkih jedinica, a opšta je norma da se granice ovih polja ne prekoraju. Kad se prekorače prva ograničenja, govori se o gramatičkoj, a kad se prekorače druga, govori se o semantičkoj neispravnosti ili grešci. Ovako određena norma predstavlja zapravo onu teško uhvatljivu tačku od koje ili, tačnije, u odnosu na koju započinje konstituisanje književnih značenja i uopšte književne semantike. Književni tekst je, naime, jedini verbalni tekst (jedini za koji je to ključni momenat) u kome se ta norma ne podrazumeva, nego se aktualizuje: jezičke se jedinice ne upotrebljavaju prema njoj, nego u odnosu na nju. Podrazumevati normu o poljima upotrebe jezičkih jedinica, to znači imati pasivan odnos prema njoj; aktualizovati je, to znači imati aktivan odnos prema njoj, a svaki aktivan odnos implicira mogućnost izbora. Mogućnost izbora pak znači da se »prihvatanje« i »neprihvatanje« različito, ali pozitivno vrednuju, dok nemogućnost izbora dopušta samo pozitivno i negativno vrednovanje. Zato se u prvom slučaju narušavanje norme u suštini i ne dopušta, budući da se negativno vrednuje (kao gramatičke i semantičke greške), dok u drugom slučaju ne postoji ni obaveza ni zabrana da ona bude poštovana, ali isto tako ni zabrana ili obaveza da ona bude narušena. Drugim rečima, izvan književnosti obavezna je norma i zabranjeno njeno narušavanje (što pri vrednovanju dopušta jednu alternativu: »pozitivno/negativno«); u književnome pak tekstu može se izabrati ili ne izabrati norma (što dopušta prvu alternativu pri vrednovanju) i izabrati ili ne izabrati narušavanje norme (što dopušta drugu alternativu pri vrednovanju).

— Udvajanje u dve alternative pri vrednovanju, od kojih jedna polazi od norme a druga od njenoga narušavanja (što praktično implicira četiri mogućnosti, koje su obrnutim re-

dom kombinovane u dva alternativna para), na prvi pogled izgleda paradoksalno. Ali se, nesumnjivo, samo time može objasniti što ne samo narušavanje nego i poštovanje norme o granicama upotrebe jezičkih jedinica može postati činilac u konstituisanju književne semantike. A ako je zaista tako, onda ova pojava mora imati svoga odraza na širem književnome planu, pa i u istorijskome razvoju književne umetnosti. To upravo i potvrđuje jedna takođe paradoksalna činjenica da se u književnosti povremeno obrću kriterijumi pri vrednovanju odnosa prema prirodnome jeziku: u jednom se periodu visoko vrednuje »pismenost«, odnosno »jezička veština«, a negativno »nepismenost« odnosno »jezička mucavost«; odmah posle toga visoko se vrednuje »nepismenost«, odnosno »jezička mucavost«, a negativno »pismenost«, odnosno »jezička veština«. Dovoljno je samo prisetiti se zbog čega je sve pred prvi svetski rat hvaljen Dučić i kuden Dis, a posle rata hvaljen Dis i kuden Dučić. Negde u isto to vreme A. Belić u rus. književnosti ističe jezičku mucavost kao krunski kriterijum u književnosti, a svoj najznačajniji roman *Petrograd* upravo tako i piše. A ipak postoji jedan slučaj kad se i izvan književnosti upotreba jezičke jedinice van njenoga polja ne čita (razumeva) kao gramatička ili semantička greška. I on je osobito zanimljiv. Naime, poznato je da u prirodnome jeziku *trop* nastaje onda i samo onda kad se neka jezička jedinica upotrebi izvan svoga polja, na mestu koje pripada nekoj drugoj (već postojećoj ili zamislivoj) jezičkoj jedinici. Tako, npr., ako na mestu koje očigledno ne pripada leksemi *lopov*, nego pripada leksemi *lukav*, ipak upotrebimo leksemu *lopov*, ova će potonja funkcionisati kao *trop*. To je već poznat *trop*, jer se često detetu koje želi da nas obmane kaže: *Lopove jedan!* To isto važi za sve, pa i za čisto gramatičke jedinice, jer nijedna ne može biti izuzeta iz delovanja opštega jezičkog načela. — Kao primer možemo uzeti glagolske vremenske oblike. Svima je poznato da se aorist, recimo, može upotrebiti tamo gde mu nije mesto, uzмимо da je to mesto koje nesumnjivo pripada futuru: *Mi odosmo sutra na more!* U gramatici se u vezi s tim razlikuje prava upotreba glagolskih vremena (što A. Belić zove prava vremenska značenja ili indikativ) i prenosna upotreba glagolskih vremena (što Belić zove nepravna vremenska značenja ili relativ). I upravo Belić ima izvanrednu formulaciju koja se odnosi na ceo vremenski sistem: »Kada se vremena upotrebljavaju u indikativu, ona imaju uvek svoja prava vremenska

značenja koja se između sebe ne mogu mešati. Kad to mešanje nastupi, to je znak da se vremenska sistema, pod izvesnim uslovima, pomerilac. Pomeranje i jeste prelaženje preko granica svoga polja upotrebe, što po analogiji s ponašanjem leksema mora dati funkcionalne trope. To su zapravo gramatički tropi, u lingvistici inače malo proučeni. U načelu, dakle, svaka jezička jedinica — od najmanje do najveće — može u opisanim uslovima da dobije funkciju tropa. Književni tekst je onaj verbalni tekst u kome takvi uslovi postoje u potencijalnome obliku. Jer budući da se u njemu jezičke jedinice upotrebljavaju u neprekidnoj interakciji sa normom čije prekoračenje vodi ili ka gramatičkim odnosno semantičkim greškama ili ka tropima, — one se moraju čitati uz stalno očekivanje da pređu u potencijalne trope upravo zato što se prekoračenja norme načelno dopuštaju, pa se čitaočevo dekodiranje poruke ne odvija kao donošenje odluke u alternativati »ispravno/neispravno«, nego u alternativati »doslovno/prenosno«. Drugim rečima, u književnom se tekstu prirodno-jezički z. čitaju uz stalnu verovatnoću da mogu biti tropi, mada se inače čitaju kao da nisu tropi. Drugo čitanje je osnovno, a prvo je naknadno i može se tumačiti kao »čitanje u čitanju«. Odnos između jedne i druge mogućnosti čitanja postaje neka vrsta aktivnog prostora u kome se konstituiše čisto književna semantika. — Nisu, naravno, svi književni tekstovi na isti način organizovani, pa zato opisani proces u jednim književnim tekstovima lakše možemo pratiti kod jedne vrste jezičkih jedinica, a u drugima kod druge. U prozaim žanrovima, recimo, gotovo na prvi pogled možemo pratiti kako dolazi do pomeranja sistema glagolskih vremena o kome Belić govori. Ali u književnome tekstu to nije običan prelazak iz indikativa u relativ, nego zapravo jedan dvosmeran proces. Tako, npr., tzv. pripovedački ili istorijski prezent u književnome tekstu možemo razumeti kao prezent koji se nalazi na mestu gde treba da bude perfekt (to je prelazak iz indikativa u relativ), ali ga u isti mah moramo razumeti i kao doslovni prezent (što je vraćanje iz relativu u indikativ). Ovo potonje moramo zato što književni tekst ima svoje zatvoreno vreme i unutarnju tačku od koje započinje računanje toga vremena. U bajci se ta tačka računanja obično postavlja formulom *bio jednom*, posle koje i sledi prezent. Kratko rečeno, dvosmeran proces je neophodan u književnome tekstu zato što dvostruko prelamanje vremenskih ravni jedino može da uvuče čitaoča u dinamički

doživljaj vremenskog proticanja. — Očigledno je, prema tome, da ono što zovemo z. prirod-noga jezika nije isto što i znak kojim raspolaže književna umetnost, mada ovaj drugi nije moguć bez onoga prvog. Po mnogo čemu je verbalni književni z. bliži onome što se zove trop, ali se i od njega razlikuje. A razlikuje se po tome što predstavlja jednu dinamičku veličinu, koja nije *data* (zato se izuzetno teško određuje), nego se *dešava* u razmaku od strukture običnoga jezičkog z. do strukture tropa. Samo se tako može objasniti poznata činjenica da svaki tekst koji je za nas književni ne čitamo na jedan, nego u isti mah i obavezno na dva načina: kao tekst sa doslovnim i kao tekst sa prenosnim smislom. Osim toga, može se naslutiti u kom pravcu treba tražiti odgovor na pitanje pred koje je književnu teoriju postavila moderna poezija: na koji način gramatička i semantička iskliznuća i greške mogu postati izvori dubokih i teško odredljivih značenja? Poznat stih iz Disove *Tamnice* svakako je gramatički neispravan: [i bio sam] *nepoznat govoru i nevolji ružnoj*. On se može lako ispraviti: [i bio mi je] *nepoznat govor i nevolja ružna*. *Tamnica* je krcata raznolikim jezičkim greškama, ali bi zahtev da budu ispravljene bio jednak zahtevu da se *volim Andrića* ispravi u *volim Andrićeva dela*: u potonjem bi slučaju iščezao jedan trop, a u prvom — celovit pesnički tekst. — Razume se, da li je neki jezički z. upotrebljen kao trop ili ne, o tom odlučujemo na osnovu *konteksta*, jer već samo mesto na kome je upotrebljen znak služi kao signal primaocu. Kad je signal dobijen, z. čitamo (razumevamo) prema pravilima jednoga zasebnog podsistema u okviru jezičkoga sistema — to je podsistem jezičkih tropa. Književni tekst takođe određujemo prema kontekstu, tj. dobijamo određene signale na osnovu kojih ga uključujemo u klasu književnih tekstova. Ako je uključen u ovu klasu, čitamo ga prema pravilima koja određuje poseban znakovni sistem — književnoumetnički. Upravo taj sistem i sadrži jedan izmenljiv i u svakome zasebnom modelu kulture dovoljan broj pravila o tome kako treba da bude organizovan književni tekst ili kakva obeležja treba da ima, odnosno kakve signale treba da sadrži da bi obavljao književnu funkciju u svojoj kulturi (→ *tekst*). Tada se u njemu prirodnojezički znakovi i percipiraju kao dinamičke književne jedinice. To i jesu verbalni književni znakovi, koji se u odnosu na prirodnojezičke određuju kao složeni ili drugostepeni (→ *semiotika*).

Lit.: J. Trier, *Der deutsche Wortschatz im Sinnbezirk des Verstandes. Die Geschichte und Theorie*

des sprachlichen Feldes, Band I 1931; Античные теории языка и стиля, 1936; A. Belić, *O jezičkoj prirodi i jezičkom razviku. Lingvistička ispitivanja*, 1941; L. Weisgerber, *Vom Weltbild der deutschen Sprache. I. Halbband: Die inh bezogene Grammatik*, 1953; H. Spang-Hanssen, *Recent Theories on the Language Sign*, 1954; St. Ullmann, *The Principles of Semantics*, 1954; *Zeichen und System der Sprache*, I–III, 1961–1966; R. Jakobson, »Traženje suštine jezika«, u: R. Jakobson, *Lingvistika i poetika*, 1966; A. Šaf, *Uvod u semantiku*, 1966; A. Уфимцева, *Слово в лексико-семантической системе языка*, 1968; Н. Комлев, *Компоненты содержательной структуры слова*, 1969; H. Arens, *Sprachwissenschaft. Der Gang ihrer Entwicklung von der Antike bis zur Gegenwart*, 1969; M. Marković, *Dijalektička teorija značenja*, 1971; *Wortfeldforschung. Zur Geschichte und Theorie des sprachlichen Feldes*, 1973; Г. Шур, *Теория поля в лингвистике*, 1974; Dž. Lajons, *Lingvistička revolucija N. Čomskog*, 1974 (prev.); R. Bugarski, *Lingvistika o čoveku*, 1975; E. Bevenist, »Priroda lingvističkog znaka«, u: E. Bevenist, *Problemi opšte lingvistike*, 1975 (prev.);

Platon, *O jeziku i saznanju*, 1977; *Gramatika: semantika:znanje*, 1977 (prev.); N. Čomski, *Gramatika i um* 1979 (prev.); R. Katičić, »Književnost i jezik«, *Uvod u književnost*, 1983. N.P.

**ZVUK** – Građa (sredstvo) umjetnosti muzike, ali kako se i riječ akustički percipira kao niz zvukova i šumova, z. tvori integralan sastavni dio i građe (sredstva) umjetnosti riječi, književnosti. Govori se o muzikalnosti → **pjesničkoga jezika**, naročito u → **lirskom pjesništvu** ako se pisac izrazito služi → **glasovnom simbolikom** mobilizirajući time u svrhu → **izražajnosti** zvučnu sastavinu riječi i govora. Takva muzikalnost nema nikakve neposredne veze s izražajnim sredstvima umjetnosti muzike. Ona je jedno od osnovnih sredstava **stilskoga** → **intenziviranja**.

Lit.: F. Berry, *Poetry and the Physical Voice*, 1962. Z.Š.

# Ž

**ŽANR, KNJIŽEVNI** (fr. *genre littéraire*) — Prema francuskoj upotrebi termina *k. ž.* označava književna dela koja imaju izvesne zajedničke i samo njima svojstvene osobine, pri čemu se obično ne pravi razlika da li je u pitanju književni → **rod** ili književna → **vrsta**, odnosno podvrsta. Dok klasicistička estetika pokazuje sklonost za oštro razgraničavanje žanrova, voli da ih prebrojava i njihovu čistotu uzdiže kao vrednost, romantičarska inspiracija u književnosti teoriju žanrova oseća kao nametanje retoričkih kalupa, te afirmiše mešanje žanrova i samosvojnost književnog dela. Ali, ma koliko zasnovani bili izvesni stvaralački otpori protiv postojećih žanrova kao definitivno utvrđenih okvira inspiracije, istorija književnosti svedoči o njihovoj realnosti i postojanosti. U strukturi književnog dela oni su element tradicije, bez koje bi stvaralački proces bio teško zamisliv. Pa i ako se pođe sa stanovišta da je → **tradicija** za stvaralaštvo nešto bezvredno ili čak štetno, opterećenje umetničkog dela → **konvencijama**, — poznavanje žanrova se nameće ne samo kao neminovnost i pretpostavka valjanog kritičkog rasuđivanja, koje mora da raspoznaje originalnost dostignuća razlučujući ga od onih stilskih elemenata koji su primljeni s uslovima žanra, nego i kao potrebe samih književnika za intencionalno oformljenje svoga dela. Kao izvesne konstante književnog stvaralaštva, žanrovi pružaju uporište pokušajima klasifikacije književnosti. Neki vidovi istorije književnosti uzimaju ih kao jedinice svog sistema izlaganja (npr. *Formgeschichte* u nemačkoj nauci o književnosti). Jedno od najstarijih središta književnoteorijskog interesovanja, oni

su postali predmet izučavanja posebne grane teorije književnosti koja teži da se osamostali pod nazivom *genologija*.

Lit.: → **Književni rodovi i vrste.**

I.T.

**ŽARGON** (fr. *jargon* — u 12. v. »govor ptica, cvrkut«, a od 14. v. ima današnji smisao) — 1. Specifičan jezik kojim govore ljudi istog staleža, profesije ili društvene grupe (→ **argo**, → **sleng**), a koji se razlikuje od opšteg govornog jezika i razumljiv je samo onima koji pripadaju dotičnom staležu, profesiji, grupi. Reči se upotrebljavaju u izmenjenom značenju i izobličavanju; u pravilu se *ž.* očituje najvećim delom samo u vokabularu, mnogo ređe u sintaksi. — 2. Iskvaren, nepravilan i nerazumljiv govor. Za razliku od *argoa*, *ž.* ima unekoliko pejorativan smisao; npr. vojnički žargon, građanski *ž.*, mornarski *ž.*, sportski *ž.*, itd.

J.Do.

**ŽENSKA RIMA** → **Rima**

**ŽENSKÉ NARODNE PESME** — → **Narodne lirske pesme**. U jednom neštampanom spisu iz 1743. Gavril Stefanović Venclović deli usmene pesme svojih zemljaka na *junačke* i *ženske* (M. Pavić, *Istorija srpske književnosti baroknog doba*, 1970). Istu ovakvu podelu, koja je u stvari narodnog porekla, načinio je Karadžić objavljajući prvu i drugu *Pjesnaricu* (1814, 1815), a potpuno je odomatio u nauci lajpcškim izdanjem svoje zbirke (1823–1824). Na stranicama predgovora uz prvu knjigu *Narodnih srpskih pjesama* (1824) odredio je bliže same odlike ovih dveju vrsta: »Sve su naše narodne pjesme razdijeljene na pjesme *junačke*, koje ljudi pjevaju uz gusle, i na *ženske*,

koje pjevaju ne samo žene i djevojke, nego i muškarci, osobito momčad, i to najviše po dvoje u jedan glas. Ženske pjesme pjeva i jedno ili dvoje samo radi *svoga razgovora*, a junačke se pjesme najviše pjevaju da *drugi slušaju*; i zato se u pjevanju ženski pjesama više gleda na *pjevanje*, nego na *pjesmu*, a u pjevanju junačkije najviše na *pjesmu*. Karađžićeva podela imala je odjeka i u stranim književnostima; tako je M. Maksimović, izdajući 1827. zbirku ukrajinskih narodnih pesama, prihvatio naziv *ženske pesme*. U spisima srpskih i hrvatskih proučavalaca usmene književnosti termin *ž. n. p.* držao se, mestimice, skoro sve do drugog svetskog rata. Pored ostalih, u 20. v. upotrebljavali su ga tvorci dveju poznatih antologija: N. Andrić (1913) i J. Prodanović (1925). Međutim, već od početka 20. v. počeo se zamjenjivati internacionalnim terminom *nar. lirске pesme* (P. Popović, *Pregled srpske književnosti*, 1909), koji je najzad prevladao. (V. i → **Narodna pesma**).

Lit.: H. Peukert, *Serbokroatische und Makedonische Volkstyrik*, 1961; K. H. Pollok, *Studien zur Poetik und Komposition des balkanlawischen Lyrischen Volksliedes*, 1964; V. Nedić, *O usmenom pesništvu*, 1976.

**ŽENSKI DESETERAC** → **Deseterac**, 2

**ŽENSKI ZAVRŠETAK STIHA** → **Klauzula**

**ŽETELAČKE PESME** → **Posteničke pesme**

**ŽITIJE** (stsl. *житије* prema gr. βίος, lat. *vita*) – Opšti naziv hagiografskog žanra u vizantijskoj i staroj slovenskoj književnosti. Nastao iz dokumentarnih zapisa o smrti mučenika (acta martyrum) ili kraćih povesti i anegdota o podvigu svetih pustinjaka-isposnika (apophthegmata, paterik), ovaj književni rod je doživio značajnu evoluciju i razgranao se u više vrsta. Pored velikih *retorskih* (*»prostranih«*) *žitija*, koja sačinjavaju čitavu posebnu knjigu (takvo je, u staroj srpskoj književnosti, *Žitije svetog Save* od Domentijana ili od Teodosija), poznata su i *kratka žitija*, i naročito veoma sažeta i u izrazu svedena *prološka žitija* (→ **sinaksar** 2), sa stihovima ili bez stihova. U ovom poslednjem slučaju *žitija* se grupišu u većim zbornicima, → **prolozima** ili **čtminacijima**. U svom književnom obliku i strukturi, kao god i u stilskom izrazu, *ž.* se nadovezuje na tradiciju helenističke → **biografije**, i predstavlja u suštini takođe biografiju (životopis). Ono po čemu se *ž.* bitno razlikuje od biografije u klasičnom smislu reči jeste sakralna podloga i

okvir njegovog sadržaja, cilj radi koga se *ž.* piše i funkcija koju ono treba da vrši u stvaranju i održavanju kulta. Svako *žitije* ima bilo neposrednu liturgijsku funkciju bilo poučnu funkciju u životu monaškog kolektiva, zajednice vernika ili životu pojedinca. Ono se piše da bi prikazalo ostvareni ideal, obrazac svetog života. Sve biografsko podređeno je u *žitiju* ovom cilju i posmatra se u tome svetlu. Iz toga se ne sme zaključiti da je *ž.* u načelu istorijsko-biografski netačno; lik svetog čoveka gradi se u *ž.* ipak na stvarnoj podlozi jedne biografije, sa mnogo stvarnih podataka o vremenu, sredini i ponašanju ljudi. Slikajući tipove podviga i svetosti, *ž.* uzima svoju građu koliko iz predanja u kojima se gubi istorijska podloga, toliko i iz stvarnih istorijskih izvora. Otuda ni elementi istorijske stvarnosti i biografije u jednom *ž.* ne protivreče osnovnom književnom obeležju hagiografskog žanra koje ono nosi.

Lit.: Б. Трифуневич, *Азбучник српских средњовековних књижевних појмова*, 1974; Д. Богдановић, *Старе српске биографије*, 1974<sup>2</sup>.

D.B.

**ŽIVOTINJSKI EP** → **Ep** koji pripisuje životinjama ljudske osobine i alegorijski ih situira, zadržavajući njihov javni oblik, u međuljudske individualne i društvene odnose. Prototipom *ž. e.* mogu se smatrati → **basne** koje su postojale skoro kod svih naroda, kao i druga djela u kojima se određene osobine, povezane s pojedinim vrstama životinja (ponos s lavom, lukavstvo s lisicom, kukavičluk sa zecom), alegorijski predstavljaju i kao karakterne osobine određenih tipova ljudi. Već i helenski kvazi-naučni zoološki priručnik »Physiologus« ima niz takvih alegorijskih elemenata i naznačenja koja nalazimo u još razvijenijem obliku u srednjovekovnim → **bestijarima**. U toj književnosti najbogatiju književnu obradu doživljava motiv lisice, koji u 13. v. dominira razudnim epizodama francuskog »romana o lisici« (Roman de Renart, *Ž. e.* je po pravilu stihovna stilizacija ove književne tradicije; u antičkoj književnosti klasični primjer *ž. e.* je pseudohomerovski *Rat žaba i miševa* (→ **komična epika**), a u novijoj književnosti Geteov *Lis Rajneke* (1794), nastao u tradiciji književnosti o lisici, pisan u heksametru sa aluzijama na savremene odnose. U književnosti 19. i 20. v. umjesto satiričnog *ž. e.* nalazimo sve češće pripovijetke i romane koji intenzivnije prikazuju psihološki produbljene odnose ljudskog i životinjskog svijeta (R. Kipling, *Knjiga o džungli*, 1894–5; Dž. London, *Zov divljine*, 1903; V. Bonsels, *Pčela Maja*, 1912; T. Man, *Gospodar i pas*, 1920). Krajnjim



dometom novijeg slikanja životinjskog sveta — naučno preciznog, ali u osnovi simboličkog i mitskog — može se smatrati Meterlinkova grandiozna trilogija: *Život pčela*, *Život termitta*, *Život mrava* (1901—27).

Lit.: H. Gotzes, *Die Tiersage*, 1907; H. v. Kieseritzel, *Englische Tierdichtung*, 1935; H. R. Jauss, *Untersuchungen zur M.A. Tierdichtung*, 1959; E. Rombauts, *Aspects of the Animal Epic*, 1975.

S.G.—S.K.

## ŽIVOTOPIS → Biografija, 2

**ŽONGLER** (fr. *jongleur*, prema lat. *joculator* — šaljivdžija) — U sr. Francuskoj putujući pevač i svirač, koji je ponekad pratio → **trubadura** muzikom. *Ž.* najčešće označava isto što i → **menestrel**, tj. pesnika-pevača koji svoje recitovanje prati svojom svirkom. Pojava *ž.* vezana je za Provansu i severnu Francusku. Od 17. v., počinje da označava samo cirkuskog artistu.

S.S.

**ŽURNAL** (fr. *journal*, od latinskog: *diurnale*, dnevni list) — Prvobitno *ž.* je periodična publikacija, od jednog ili nekoliko listova,

koja izlazi svakodnevno, ili u kraćim vremenskim intervalima, pretežno informativnog karaktera. Poreklo *ž.* se vezuje, po sadržini i nameni, za rimska → **Acta diurna**. *Ž.* u današnjem smislu reči je nastao posle pronalaska štampe, no ovaj termin postepeno menja značenje, pa pored → **dnevnika** njim se označava i ilustrovana revija, modni časopis, kao i list koji tretira određenu tematiku. — Najstariji *ž.*: *Notizie scritte*, izlazio je u Veneciji oko 1550. u vreme rata protiv Turaka i donosio vesti sa bojišta (Te novine su kupovane za sitan novac: *gazette*, pa se od tog vremena i u Italiji i u drugim zemljama za *ž.* upotrebljava i naziv: *gazetta*.) U Engleskoj prvi *ž.* izlazi oko 1588. (*English Mercury*), u Nemačkoj krajem 16. v. (*Postreuter*), a u Francuskoj od 1605. *Mercure français*. Najstariji *ž.* u nas su: *Serbskija povsednevnija novini* (kasnije: *Serbskija novini*, Beč, 1791—92); *Slaveno-serbskija vjedomosti* (Beč, 1792—94); *Novine serbske iz carstvujušćeg grada Vienne* (Beč, 1813—1822); *Novine horvatske* (od 6. I 1835) i *Serbski narodni list* (prvi list kod Srba sa ilustracijama, od 1835—48).

I.U.

IZDAVAČ  
NOLIT, BEOGRAD, TERAZIJE 27

GLAVNI I ODGOVORNI UREDNIK  
MILOŠ STAMBOLIĆ

UREDNIK  
SLOBODAN ĐORĐEVIĆ

GRAFIČKA OPREMA  
GORČA STAMENKOVIĆ

KOREKTORI  
SLAVOLJUB TRUDIĆ  
MILJANA JELOVAC

STAMPA  
„BIROGRAFIKA“, SUBOTICA

ŠAMPANO U 6.000 PRIMERAKA  
1986.

ISBN 86-19-00635-5