

Дуња Душанић

О ЛЈУБАВИ И СМРТИ: ЕЛЕГИЈА И УЛОГА ПЕСНИЧКИХ ЖАНРОВА У ДЕЛУ ТАЊЕ ПОПОВИЋ

Апстракт: О елегии као жанру српске поезије у новије време писано је углавном узгред и без већих теоријских амбиција. Тања Поповић била је редак изузетак – како у свом интересовању за овај песнички жанр, о којем је написала теоријско-историјски оглед „Путевима српске елегиие“, објављен у књизи *Песници и поклоници* (2010), тако и у свом начелном интересовању за питања жанра и изоштеној свести о значају жанровских одређења за историју и тумачење српске поезије (показаном најпре у студији *Српска романтичарска поема* из 1999. године, а онда и касније, нарочито у књизи *Поема или модерни еп* из 2010). Полазећи од исправног увида да бављење елегијом захтева темељно познавање њене историје, Тања Поповић је указала на главне теоријске проблеме проучавања елегијског жанра и дала систематичан осврт на његову дугу и замршену историју у европској и српској поезији. Овај рад замишљен је као дијалог с тезама које је она том приликом изнела и, шире, с њеним схватањем улоге песничких жанрова у историји књижевности.

Кључне речи: елегиија, песнички жанрови, теорија жанра, Тања Поповић

Елегија је, према речима њених проучавалаца, „форма без граница“ (Кау 1990: 7), која „обитава у свету противречности“ (Weisman 2009: 1). Историјски развој елегиије замршен је бар колико и њен однос према другим жанровима – како класичним песничким врстама, наслеђеним из антике, које су постале део светске књижевне баштине (тзв. „сталним облицима“, као што је ода), тако и локалним жанровима усменог стваралаштва (попут народне тужбалице) и ванкњижевним праксама (као што је надгробна беседа). Критерији дефинисања елегиије разноврсни су и променљиви, као што су то и њена појава и развој у различитим књижевним традицијама. Ако је данас углавном прихваћено да је грчка реч *elegeia* (ἐλεγεῖα), изведена од *elegos* (ἐλεγος), означавала тужну песму певану уз пратњу

аулоса, та реч се још у антици користила двојако – у функционалном значењу, да означи песму намењену извођењу у оквиру обредног ламентационог, односно нарицаљку (в. Alexiou [1974] 2002, Nagy 2010, cf. West 1974) и у формалном значењу, да означи песме испеване у елегичком дистиху, разноврсног садржаја и без икакве посебне везе са оплакивањем мртвих (рецимо, за Калинову и Архилохову поезију и касније, римску љубавну елeгију). Осим тога, елeгија је коришћена и као тематско одређење за песму чији субјект тугује за неким или нечим. Ширење овог тематског одређења довело је и до модалне употребе појма, па је „елeгично“ – као, уосталом, и „трагично“, „епско“, „пасторално“ или „комично“ – почело да се односи на квалитет који се среће у разним текстовима, жанровима, уметностима, па и изван њих.¹ Ако је, почетком XX века, Вирџинија Вулф, питајући се који би жанр најбоље могао заменити истрошено одређење „роман“, о својим књигама писала као о „новим елeгијама“ (Woolf [1925] 1982: 34), почетком XXI века „елeгијама“ се називају публицистичке јадиковке над минулим временима из пера конзервативних јавних личности попут Роџера Скрутона (*England: An Elegy*, 2001) и Џејмса Дејвида Ванса (*Hillbilly Elegy*, 2016).

Напоређо с овим проширењем и независно од њега, тематска дефиниција елeгије као песме у којој се жали за неким или нечим постала је спорна. Према мишљењу распрострањеном нарочито у англоамеричкој књижевној критици, елeгија је почетком XX века доживела кризу, која је донела тако дубок преображај њених обележја и конвенција да је све теже рећи на основу којих критерија дефинишемо елeгију као врсту. Док се, трагајући за одговором на смрт и губитак, класична елeгија усредсређивала на питање утехе, модерна је најчешће сумњичава према обећањима загробног живота и према сопственој утешитељској улози. Модерни елeгичари, тврди Џахан Рамазани, одбијају да тугују и жале; они „оптужују и себе

1 Речју „квалитет“, а не „модус“ или „начин“, преводим категорију коју Алистер Фаулер (Fowler 1982) назива *mode*, како бих избегла забуне до којих могу довести ови значењски преоптерећени термини. За Фаулера, *mode* се односи на квалитете попут „трагичног“, „епског“, „пасторалног“, „комичног“ итд., који најчешће настају екстензијом историјских врста (*kind*) и функционишу трансжанровски. На пример, пасторални квалитети срећу се и у лирској, и у драмској, и у наративној књижевности, независно од „спољашње форме“ текста, па тако говоримо о Спенсеровој *Вилинској краљици* као „пасторалном епу“, о *Како вам драго* као о „пасторалној комедији“, о *Астрeји* Онореа Д'Ирфеа као о „пасторалном роману“, о Теокритовим идилама или Милтоновом *Лисидасу* као „пасторалним елeгијама“, итд. Многи квалитети се јављају и изван књижевности: рецимо, кад говоримо о „епским“ размерама неког уметничког дела или о „трагичности“ живота, ми, у ствари, користимо жанровска одређења модално. У случају елeгије, а посебно од романтизма наовамо, однос између жанра и квалитета изузетно је флуидан.

и мртве, оспоравајући како сопствено дело тако и књижевну традицију, и одбијајући правоверне, утешне помисли, попут оне да ће преминули наставити живот у природи, Богу или поезији“ (Ramazani 1994: 4). Данас је, дакле, и минимално тематско одређење елегије као „поезије туговања“ (*poetry of mourning*) доведено у питање.

У тексту „Путевима српске елегије“, објављеном у књизи *Песници и поклоници* (2010а), Тања Поповић се суочила са свим проблемима које сам овде укратко поменула – историјске променљивости жанровског одређења елегије, успостављања разлике „елегијског“ жанра и „елегичних“ квалитета, постојања крупних разлика у изгледу елегије у зависности од језичких и националних традиција у којима се овај жанр јављао, као и разноврсности његових функција. Полазећи од исправног увида да се проучавање жанра не може свести на пуко набрајање његових спољашњих или унутрашњих карактеристика (Поповић 2010а: 87), Тања Поповић је размишљање о елегiji засновала на истим премисама на којима је почивало и њено разумевање поеме, па и песничких жанрова уопште. Овде ћу најпре покушати да наговестим које је то схватање, а потом ћу укратко предочити какво је било њено виђење елегичког жанра у српској поезији.

У бављењу жанром и изоштреној свести о значају жанровских одређења за историју и тумачење српске поезије, Тања Поповић била је усамљена у нашој новијој науци о књижевности, која се, с ретким изузецима, слабо интересовала за начелне проблеме жанровске теорије.² О том њеном интересовању сведочи најпре студија *Српска романтичарска поема* из 1999, а онда и књига *Поема или модерни еп* из 2010. године. Размишљајући о жанру, Тања Поповић се, према сопственом признању, водила схватањем Михаила Бахтина и његових настављача Гачева, Кожина и Турбина, који су жанр схватили као посебан вид перцепције стварности, односно тип који, на себи својствен начин, обједињује садржај и структуру текста (Поповић 2010б: 11). Осим тога, жанр је и својеврсна карика, која, према речима Цветана Тодорова, „повезује појединачно књижевно дело с осталом књижевном традицијом“ (Поповић 2010б: 11). Поред Бахтина и Тодорова, Т. Поповић је инспирацију проналазила и у неким старијим жанровским теоријама, пре свега Хегеловој, што је било у складу с њеном наклоношћу према (у основи хегелијанској) историјској поетици Веселовског и, уопште узев, историзујућим приступима књижевности. Тако, пишући о поеми, она истиче да је Хегелово тумачење односа између поезије и стварности, засновано на динамичној визији људске историје, а у оквиру ње и књижевности, било кључно за

2 О теорији жанра у српској науци о књижевности в. Попов 2020.

сва каснија истраживања жанра, посебно епике. Сагледавајући Хегела очима Веселовског, али и новијих проучавалаца епике, попут Франка Моретија, Т. Поповић је тврдила да прави значај жанровске класификације није у стварању нових, мање или више произвољних таксономија, него у успостављању везе између разумевања књижевности и разумевања стварности. „Развој поезије“, каже она, „прати развој друштва, а оба та ентитета суштински су повезана са стањем човекове свести, разумевањем стварности, или, шире узев, са степеном духовног развоја“ (Поповић 2010б: 25). За Тању Поповић, Хегелово схватање жанрова није значајно као још једна класификација књижевности, попут многих других, већ као откриће „јединствености унутрашњих форми“ у наизглед сасвим различитим текстовима и жанровима, какви су, рецимо, идила и епиграм, с једне, односно роман и новела, с друге стране. Разумевање поеме и књижевног жанра у делу Тање Поповић заснива се на овој идеји, инспирисаној Хегелом и његовим многим настављачима у XX и XXI веку, од Емила Штајгера до Франка Моретија. Уз извесно поједностављивање, та идеја би се могла свести на следећи увид: *да жанровске категорије служе описивању различитих типова односа између књижевности и живота.*

На нешто ужем плану, књижевне историографије, жанровске категорије су важне јер имају кључну улогу у описивању динамике историјског развоја књижевности. Тања Поповић је показала на који начин историјска варијабилност жанрова и њихова судбина у појединим периодима омогућавају да се јасније сагледа један од најтежих проблема књижевне историографије – питање шта одређује правац промена у историји књижевности. У том погледу, на њу су, далеко више него Хегел или Морети, утицале студија Виктора Жирмунског о Бајрону и Пушкину (*Бајрон и Пушкин. Из историје романтичарске поеме*, 1924) и размишљања руских формалиста, пре свега Јурија Тињанова, о улози жанра у еволуцији књижевности. Идеје изнете у најважнијим Тињановљевим доприносима теорији жанра – есејима „Достојевски и Гогољ (ка теорији пародије)“ (1921) и „Ода као беседнички жанр“ (1927) – несумњиво су оставиле траг и на истраживања Тање Поповић.

Утицај Тињановљевих идеја највише је, у ствари, дошао до изражаја у њеном тумачењу поеме као жанра који настаје почетком XIX века из потребе да се означи и именује промена у функцији класичног епа и хијерархији књижевних вредности. Функцију коју је у европским књижевностима дотад имао еп, а коју ће недуго потом преузети роман, неко време је вршила поема, као прелазни облик и једна од етапа у сукобу између поезије и прозе који је обележио европску књижевност XIX века. Поема представља песнички одговор на ову кризу:

када се испоставило да поезија ипак више не може да обухвати тоталитет постојања заједнице, као озбиљан претендент на статус великог, канонског жанра јавља се роман. У том процесу, еп се скраћује, свет који он приказује се интериоризује и „освакодневљује“, а прича се поетизује, фикционализује и развија све веће уметничке амбиције (Поповић 2010б: 38). Први резултат тог процеса је *поема* или, како је још назива Т. Поповић, *модерни еп*. Напетост између амбиције да се прикаже тоталитет света и индивидуалистичког начела, која, према Тањи Поповић, чини срж романтичне поеме, видљива је и у Бајроновом *Чајлду Харолду* и Пушкиновом *Евгенију Оњегину*. Обе ове поеме „не доносе тек приказ и пресек једног друштва и времена“, како је то својевремено еп чинио, „већ покушавају да дато окружење сагледају изнутра, кроз доживљај и размишљање репрезентативних јунака“, пише Тања Поповић (2010б: 28). То ће тек делимично бити случај с потоњим поемама, чије појављивање сеже дубоко у XIX век и касније, све до дела високог модернизма попут Елиотове *Пусте земље* и Паундових *Кантоса*, која су остала изван оквира њених интересовања.

Попут Тињанова, који је у есеју „Ода као беседнички жанр“ жанровску динамику приказао испитујући судбину свечане оде у класичној руској књижевности, и то у једном, преломном тренутку њеног постојања, Тања Поповић се поемом бавила у кључном моменту њене историје – романтизму. Ово јој је омогућило да жанровска обележја романтичне поеме и њене унутрашње тензије представи као резултат деловања двоструке – како би она то рекла, „спољашње“ и „унутрашње“ логике – остављајући по страни сложено питање како се каснија песничка остварења односе према моделу романтичне поеме. На ово питање ауторка се, додуше укратко, осврнула у књизи *Српска романтичарска поема*, у поглављу о поеми у реализму. Непосредно инспирисана Тињановљевим схватањем пародије и њене улоге у еволуцији књижевности, Т. Поповић разлоге за нестанак поеме у српској књижевности формулише формалистичким терминима „неумитног трошења“ и „аутоматизације“, комбинујући их с класичним, метафоричним схватањем жанра као организма који се рађа, сазрева и, напослетку, умире:

Ако бисмо се сложили са формалистичком теоријом, по којој истрошеност књижевног облика настала услед аутоматизованости, па самим тим и неделотворности за њега карактеристичних поступака, производи пародије жанра – њену потврду најпре можемо показати на примеру српске поеме. Узлазну линију песничких наративних форми у српској књижевности примећујемо негде до осамдесетих година прошлог века. Рађајући се, попут митског Феникса, из сопственога пепела или ни из чега, српска прошлове-

ковна епика, од сентиментализма, преко класицизма, те закључно са романтизмом показује све сложеније конструкције, слојевитију нарацију, различиту скалу ликова и песничке изражајности. Она је у почетку спремна да прихвати само окоштале, већ уобличене приче – религиозне или историјске, и да их у стихове преточи помоћу формула и технике усменог песништва. Освајајући све одлучније вишевековно европско наслеђе, као и владајући дух епохе, поема у романтизму показује уметнички зреле и композиционо сложене форме. Објединивши различите облике и принципе конструкција, као што је то усталом био случај и у већини развијенијих литература, прича у стиху доприноси обнови и даљем развоју ситнијих, до тада потиснутих књижевних жанрова, као што су, пре свих, новела, анегдота и романа. С друге стране, осетивши слабости унутар сопствене структуре, засићене истим типом страшног јунака, [...] истрошивши током времена нову осећајност и њој примерене песничке поступке, поема се све чешће подвргава пародији. Снижавањем тема и стила, заменом несрећних судбина анегдотама из савременог живота, а херојског идеала комичним ликом или типом обичног човека, долази до деформације и дезинтеграције форме (Поповић 1999: 275–276, 281).

Пошто је одиграла улогу која јој је, према тумачењу Т. Поповић, у процесу књижевне еволуције била намењена – превођење усмене епике у писану књижевност, омогућено присвајањем утицаја из европских књижевности – прича у стиху практично нестаје из главног тока српске књижевности, васкрсавајући ту и тамо касније, у делима Милоша Црњанског (*Србија*) или Скендера Куленовића (*Стојанка мајка Кнежополка*). Разлози њеног нестанка делом су последица унутрашњег закона књижевне еволуције, а делом промена у сензибилитету и „духу“ епохе – осећајност романтичне поеме у реализму постаје предмет ироније и пародије, а поезију срца смењује проза друштвених прилика.

У „Путевима српске елегике“ питање односа између хегелијански схваћене „суштине“ жанра и њених историјских реализација, није се могло избећи јер је циљ овог огледа – да скицира развој елегичког жанра у српској поезији – наметао друкчију, дијахронијску перспективу. Као проучавалац елегике, Тања Поповић се суочила и са мноштвом различитих дефиниција елегике, и с разликама у националним књижевним традицијама, и с проблемом дисконтинуитета у њеном развоју. „Једино што са сигурношћу можемо утврдити“, пише она, „јесте то да елегика, без обзира на заједничко античко порекло, има различите облике и историју у различитим националним књижевностима“ (Поповић 2010а: 88–89). У том развоју Тања Поповић је

најпре видела романтизам као пресудну тачку. Романтизам је, према њеном мишљењу, у европским књижевностима донео дефинитивно померање са формалне дефиниције елегије (песма у елегичким дистихима), на тематску (песма о „сагласју патње, жртве, љубави и уметности“, које, каже Т. Поповић [2010а: 110], чини „суштину елегије“ и опстаје у разним временима).

Као и у европским књижевностима, тако и у српској, „праве“ елегије се, према ауторкином мишљењу, јављају тек с напуштањем формалног, метричког одређења жанра у прилог тематском. Наравно, ову слику би требало нијансирати: формално одређење елегије у појединим националним књижевностима уступило је место тематском и много пре романтизма – рецимо, већ Милтон, у *Лисидасу*, уместо класичног елегичког дистиха слободно комбинује јампски пентаметар с јампским триметром. Ипак, имајући у виду да је предмет истраживања овде била српска уметничка поезија, не чуди да се у фокусу Тање Поповић најпре нашао романтизам. Наиме, ако елегичку сагледамо са становишта њене примарне функције – туговања – онда се у српској уметничкој књижевности пре романтизма ретко срећу елегичке у овом смислу, будући да је функцију туговања дотад углавном вршила надгробна ода (као што је, рецимо, „На смрт бесмртнаго Јоана Рајича“ Атанасија Стојковића). Дефинишући елегичку као „сетну лирску песму са специфичном интонацијом и декором“, усредсређену на губитак, Тања Поповић тумачи остварења Бранка Радичевића („Кад млидијих умрети“, *Туга и опомена*, „Песма умрлом брату Стевану“) и Јована Јовановића Змаја (*Ђулићи увеоци*) као прве „праве“ елегичке.

Међутим, ово одређење отвара даље проблеме, којих је и она сама била свесна: наиме, ако се држимо чисто тематског одређења елегичке као песме о губитку и жаљењу, релативно мало заиста значајних песничких остварења у другој половини XIX века одговара моделу Змајевих *Ђулића* и Радичевићевих песама о смрти ближњих и слутњи сопствене смрти. Отуда Тања Поповић на овом месту прећутно прелази с тематског схватања елегичке на њену модалну екстензију и усредсређује се на присуство елегичних квалитета (расположења, пејзажа и декора) у српској постромантичарској лирици. „У ствари“, каже она, српска елегичка „свој аутентичан вид добија тек у другој половини XIX века. Осим Јована Јовановића Змаја, такву елегичку пишу Јован Илић, Мита Поповић и Дамјан Павловић шездесетих и седамдесетих година претпрошлог века, а на његовом крају Војислав и Драгутин Илић, Алекса Шантић и још понеко“ (Поповић 2010а: 94).

Знатан део њеног рада посвећен је начинима на који је српска поезија, између осталог, у креативним адаптацијама Пушкинове ли-

рике у делима Војислава и Драгутина Илића, користила „сетни елегични дискурс и [...] карактеристични пејзаж који одговара меланхоличном расположењу саме песме“ (Поповић 2010а: 99). Али, осим неког веома уопштено схваћеног расположења, тешко је увидети шта песма „У позну јесен“ Војислава Илића има заједничког са *Ђулићима увеоцима*, с песмом „Кад млидијих умрети“ или с родољубивом „Елегијом“ Алексе Шантића (*О ријеко драга мога завичаја, / Како си лијепа, кристална и плава!*).

Ствари се, наравно, додатно компликују када дођемо до модерничке поезије у XX веку, у којој се, код нас као и другде у свету, срећу и песме о губицима и жалости, и песме у којима доминира елегични тон, и песме које заузимају отворено антиелегијски став. Ратна и међуратна лирика Милоша Црњанског, на коју скреће пажњу Тања Поповић, добро илуструје ову двострукост, јер садржи и декларативно одбијање жаљења (рецимо, у „Нашој елегији“), мотивисано отпором према помисли да је неке губитке уопште могуће или потребно ожалити,³ и елегичне квалитете, који се јављају у песмама разних жанрова (укључујући и тако различита песничка остварења као што су „Серената“ и *Стражилово*). То је навело Тању Поповић да предложи и трећу дефиницију елегије, схваћене сада као „исповест лирског јунака“, у којој се „доживљај туге исказује с одређеном дистанцом“ и „уз немали призвук ироније“:

Елегије, дакле, у класичном смислу те речи у авангарди готово да нема. Нема, пре свега, елегијског куплета, а свакако нема ни романтичарски преиначене тужне песме спеване на гробљу, у јесен и зиму, уз чежњу за вољеном, кроз сећање на славну историјску прошлост. Упркос свему томе, у појединим стиховима српске авангарде и модернизма примећујемо неизбежну тежњу да се на необичан начин искаже интимна песничка медитација, сетно суочавање са собом и потрошеним временом. [...] У ствари, модерна елегија најпре евоцира ону одлику овог жанра која би се могла назвати лирском исповести (Поповић 2010а: 104).

Настојање да се модерна елегија схвати као жанр чији идентитет опстаје кроз време, мењајући, али и комбинујући различита обележја, као што су меланхолично расположење, стабилан репертоар мотива и особени лирски пејзаж, довео је Тању Поповић до три различите визије српске елегије и њеног развоја. Према првом схватању, елегија је песма о губитку и жаљењу а кључни тренутак у њеном развоју је романтизам, када српска поезија први пут постаје

3 За анализу „Наше елегије“ као модерничке анти-елегије в. Душанић 2023.

простор за уметничко исказивање индивидуалне жалости, мимо додат уобичајених, обредних и фунерарних оквира. Према другом схватању, елегија није песма о губитку и жаљењу, већ је лирска песма у којој се јавља особени пејзаж, који се мање-више поклапа с топосима гробљанске лирике и читаоцима сугерише суморну атмосферу, а најбоља остварења овог типа могу се наћи у песмама Војислава Илића. Према трећем, елегија је врста лирске исповести или медитације модерног субјекта о пролазности живота, у којој доминира меланхолично расположење.

Схватање према којем је елегија простор за испољавање модерног лирског сензибилитета, само је наговештено у огледу „Путевима српске елегије“, али је зато изричито заступљено у есеју „Елегије Симе Пандуровића“, први пут објављеном у зборнику *Поетика Симе Пандуровића* 2005, а потом и у књизи *Песници и поклоници*, 2010. године. Тумачећи Пандуровићеву збирку *Посмртне почасти*, Тања Поповић тренутак смене формалне дефиниције елегије тематском види „негде на прелазу из XIX у XX век, и то најпре захваљујући стваралаштву ‘суморне’ песничке групе коју чине Ракић, Дучић, Пандуровић и Дис“ (2010а: 173). Тек тада, наиме, „српска лирика јасно исказује сасвим нов став према тужним егзистенцијалним датостима људске коначности и пролазности живота, које су [...] биле вечити предмет елегија“ (Поповић 2010а: 174). У суморним, гробљанским мотивима које ови песници приказују, у њиховој опсесији смрћу и преокретању односа између спољашњих пејзажа и унутрашњих предела душе, ауторка проналази кључна жанровска обележја модерне елегије. С Ракићевим песмама као што су „Мутна импресија“, „Једној покојници“ и „Жеља“, Дучићевим циклусом „Песме љубави и смрти“, Пандуровићевим *Посмртним почастима* и Дисовим *Утопљеним душама*, елегија коначно долази „на своје“:

Такво сагледавање стварности, у којој се могу мешати и оно што је опречно, алогично и неспојиво, отворило је пут новом типу српске лирике. У томе сложенем процесу елегија има немалу улогу. Читав XX век оставља за собом неколико елегичких песничких зборника који ће [...] обележити ново време. На почетку века *Посмртне почасти* Симе Пандуровића и *Утопљене душе* Владислава Петковића Диса, а на његовоме крају *Писмо* Ивана В. Лалића – затварају елегични круг једне изгубљене и трагичне епохе (Поповић 2010а: 187).

Присуство три различите дефиниције елегије и визије њеног развоја у српској књижевности не треба да нас чуди: оно је последица тежње да се дијахронијска перспектива и свест о историјској променљивости жанрова помире са есенцијализмом имплицитно

садржаним у тврдњама о „вечитом предмету“ и „суштини“ елeгије. Тежња ка измирењу историзма и есенцијализма дала је, како у Хегеловој *Естетици* тако и у модерној теорији жанра уопште, противречне резултате.⁴ Хегела је она, као што је познато, напослетку довела до знамените тезе о смрти уметности. Тања Поповић је омогућила да расветли улогу једног важног песничког жанра, каква је била поема у српском и европском романтизму, у пресудном тренутку његовог постојања. Заузврат, она је оставила отворен проблем проучавања дуготрајног развоја жанрова кроз историју, као и њихових односа према ванкњижевној стварности. Друкчије речено, ако је романтична поема наследница класичног епа, настала из потребе да поезија у доба модерног индивидуализма ипак настави да представља живот заједнице, о каквим потребама нам говори елeгија? Ако поема после романтизма престаје да постоји као „књижевна чињеница“, васкрсавајући тек повремено у модерној поезији, који је то велики, историјски тренутак српске елeгије? На основу есеја о Сими Пандуровићу, стиче се утисак да је Тања Поповић била склона да читав XX век види као столеће којим, бар када је о лирској поезији реч, доминира елeгични модус. Нажалост, ову далекосежну тезу није имала прилике да развије.

Тања Поповић није стигла ни да заокружи своје идеје о песничким жанровима и њиховој улози у српској књижевности. Једва да треба рећи да би било занимљиво, а и за историју наше књижевности важно, видети како би решила проблеме које је, као врстан познавалац поезије и читалац с истанчаним сензибилитетом, идентификовала бавећи се овим питањима. Остаје, такође, питање како би своје хегелијанско схватање односа између књижевних жанрова и живота ускладила с идејама о њиховим променљивим функцијама кроз различите историјске периоде. Али то су само нека од питања на која смо, њеним наглим и прераним одласком, остали лишени одговора.

4 За сажет и луцидан преглед Хегелове теорије жанрова и проблема које је она оставила у наслеђе, в. Schaeffer 1989: 32–47.

Литература

- Душанић, Дуња. „Робови сте док имате суза: елегија, рат и традиција у раној поезији Милоша Црњанског“. *Мит, традиција и симбол у поезији Милоша Црњанског: зборник радова*. Прир. Светлана Шеатовић и Бојан Чолак. Београд: Институт за књижевност и уметност; Требиње: Дучићеве вечери поезије. 167–193.
- Попов, Јован. „Недоумице око жанра“. *Појмови, периоди, полемике: о неким недоумицама науке о књижевности*. Београд: Српска књижевна задруга, 2020. 33–56.
- Поповић, Тања. *Песници и поклоници*. Београд: Службени гласник, 2010а.
- Поповић, Тања. *Поема или модерни еп*. Београд: Службени гласник, 2010б.
- Поповић, Тања. *Српска романтичарска поема*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 1999.
- Alexiou, Margaret. *The Ritual Lament in Greek Tradition*. 2nd ed. / Margaret Alexiou; revised by Dimitrios Yatromanolakis and Panagiotis Roilos. Lanham, Md: Rowman & Littlefield, 2002.
- Fowler, Alastair. *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford: Clarendon Press, 1982.
- Kay, Dennis. *Melodious Tears: The English Funeral Elegy from Spenser to Milton*. Oxford: Clarendon Press, 1990.
- Nagy, Gregory. „Ancient Greek Elegy“. *The Oxford Handbook of the Elegy*. Ed. by Karen Weisman. Oxford: Oxford University Press, 2010. 13–45.
- Ramazani, Jahan. *Poetry of Mourning: The Modern Elegy from Hardy to Heaney*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1994.
- Schaeffer, Jean-Marie. *Qu'est-ce que c'est qu'un genre littéraire ?* Paris : Seuil, 1989.
- Weisman, Karen. „Introduction“. *The Oxford Handbook of the Elegy*. Ed. by Karen Weisman. Oxford: Oxford University Press, 2010. 1–10.
- West, M. L. *Studies In Greek Elegy and Iambus*. Berlin, New York: De Gruyter, 1974.
- Woolf, Virginia. *Diary*, vol. III. Ed. by Anne Olivier Bell, London: Penguin Books/Hogarth Press, 1982.

Dunja Dušanić

ON LOVE AND DEATH: ELEGY AND THE ROLE OF POETIC GENRES IN TANJA POPOVIĆ'S WORK

Although a major lyric genre, elegy has been largely understudied in Serbian literary criticism. Tanja Popović was a rare exception to this rule. To my knowledge, she was the first scholar to tackle the thorny issue of the development of elegy in Serbian poetry in her book on Serbian poetry and the European literary tradition, *Pesnici i poklonici*. Popović combined an uncommon interest in the theory of literary genre with an acute awareness of the importance of genre for the study of modern Serbian poetry, to which she contributed two seminal books on the long poem (*poema*) in Serbian and European Romanticism – *Srpska romantičarska poema* (1999) and *Poema ili moderni ep* (2010). As a scholar of elegy, she identified the main theoretical problems of studying the elegiac genre and gave a systematic overview of its long and complicated history in European and Serbian poetry. This paper is intended as a dialogue with her ideas and, more broadly, with her understanding of the role of poetic genres in the history of literature.

Keywords: elegy, Serbian elegy, theory of genre, poetic genres, Tanja Popović