

Мирјана Д. СТЕФАНОВИЋ*
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 11. 10. 2021.
Прихваћен: 27. 2. 2022.

ПОСТФОЛКЛОР: У МРЕЖИ ТЕРМИНА

У раду се полази од дефиниције појма постфолклора који је инаугурисао Сергеј Некљудов, па се коментаром овог термина утврђује његова валидност на домаћој грађи и одређује се анализом и интерпретацијом српске грађанске поезије 18. столећа. Колико је такав тип певања у вези с друштвеном ситуацијом и новим културолошким обрасцима српске културе након сеобе 1690. године, овде постаје онај облик размишљања који културноисторијски и књижевносторијски покушава да покаже однос усмене народне песме с новонасталим грађанским песништвом.

Кључне речи: постфолклор, Сергеј Некљудов, грађанска поезија, неофолклор, трећа култура.

Бавећи се концептом књижевне еволуције, руски формалист Јуриј Тињанов употребио је појам „међувреме”, а који је терминолошке вредности; реч је о оном песничком простору у којем су међусобно измешани и жанрови и традиције, чак толико револуционарно да се готово глобалистички не може јасно разабрати локално као нешто специфично за одређени простор или неку заједницу. Тиме је књижевне историчаре и књижевне теоретичаре упозорио на важност разликовања појмова генезе и еволуције, стављајући пред њих идеју о функцији песничког текста (Тињанов 1990: 234). Такво упозорење крије се, отуд, у појмовима који су крајем 20. столећа ницали као печурке, а могућно су сви били у знаку ревизије оног што је било раније; ево неколико примера: „посткласична философија” (Дерида 2012: 9),¹ постфеминизам, постхумано тело, постиндустријско друштво, постколонијална теорија дискурса, постмарксизам, постмодерна, постструктурализам, посткултура.² И, можда да се одмах разјасни, како би и тумачења у мом размишљању имала

* mdstefan@neobee.net

¹ Жак Дерида био је члан једне истраживачке групе при Академији наука СССР, групе која је себи дала наслов „Лабораторија за проучавање посткласичне философије”.

² О свим овим терминима расправља се у књизи Јелене Ђорђевић, и то индикативног наслова – „Посткултура” (уп. Ђорђевић 2009). За тумачење појма постструктурализма уп. и Штромајер 2008: 29–34.

трасираност научне разумљивости: значењски треба разликовати сложеницу „постфолклор” од полусложенице „пост-фолклор”; у првом случају реч је о критичком промишљању фолклора, док би у другом уистину најпре могло бити говора о неофолклору, дакле, о оном што је настајало на основи фолклора, али после њега, уз обавезно понављање фолклорних образаца.

У сличном је методолошком концепту, али с освртањем на грађу свог века – двадесетог – и овај занимљив новоосновани појам постфолклора, и то у упитаности о томе какве би паралеле могле да се изведу из данашњих облика фолклора у односу на онај који се описује као традиционални и, још уже, у вези с усменом народном књижевношћу. Настала испод радара званичне књижевности, баш као и народна песма, на пример, у средњем веку, градска песма – без обзира шта би то прецизно подразумевало – послужила је руском слависти Сергеју Некљудову као добродошла идеја да, описујући такву нову творевину, уведе појам постфолклора. У часопису *Жива старина* 1995. године било је овом аутору довољно тек неколико страница, укупно три! – јер за велику идеју није потребна логореја! – да створи нову научну тему која је до данас изазивала полемичке критичке тонове. Рад је насловио једноставно „После фолклора” (Некљудов 1995: 2–4).

У њему уочава разлику међу изучавањима старијих и нових фолклориста, наиме, како обе групе истраживача никако не могу да изађу из свог забрана: први су осматрали само феномене усмене традиције, а други су били искључиво везани уз проучавање феномена градске културе.³ Некљудов управо жели да помири те две области проучавања, најпре, уочавањем на грађи градске песме оне стиховне секвенце које наликују фолклорнима; из тога претпоставља како је постојала циркулација књижевног материјала између усмене и писане традиције.

Истина, у раду аутор користи неколико термина: 1. најпре насловом, свакако свесно неодређено, сугерише стање које, али само наоко, дефинише као нешто што је настало и што је живо и актуелно „после фолклора”; 2. на стр. 3 користи синтагму „народна градска култура”, у коју укључује и усмену књижевност која је увек била у вези са сеоском традиционалном песмом и показује тиме процес раслојавања старог фолклора у „градској слободи”. Рекло би се да на основи природног и градског (оног што је као култивисано касније настало), тј. у односу село – град, долази до „десемантизације и деритуализације празника” (Некљудов 1995: 3), па у граду такви традиционални обичаји постају само „церемонијални”; 3. говори и о „градској традицији” истовремено уз појам „градског фолклора” и доводи их у везу с масовном културом, али упозорава да се они од маскултуре разликују управо по степену дистанце од усменог народног фолклора – дакле, временски утемељује и у прошлом и у садашњем времену; по њему се, дакле, масовна култура разликује од постфолклора градског проседеа баш по полицентричности идеологије у себи, а с мањим степеном естетичке интернационализа-

³ Једини изузетак, по њему, представљају радови Д. К. Зеленина, пре Првог светског рата, у којима су истакнута запажања о сличности градске песме с народном.

ције каква је присутна у облицима масовне културе. Иако се може критички тумачити изнесена претпоставка, готово на начин тврдње, како је градски фолклор маргиналан (мада је тачно да је то супротно масовној култури), за Некљудова су рукописне песмарице субкултурни облик, али важан за идеју постфолклора, термина који происходи на крају овог кратког али преважног рада: у поређењу с традиционалним фолкломом, наиме, градски фолклор је „радикалним поступцима изменио асортиман [традиционалног] фолклора” (Некљудов 1995: 4).

Ова кратка анализа рада руског научника потпуно се чини оправданом за моје даље интерпретације, не само књижевнотеоријске већ и књижевносторијске, а поготову и стога јер су се из тих идеја извлачиле паралеле и коментари, па и оспоравања, и то више у радовима иностраних аутора, а готово по изузетку у српској науци о књижевности. Нико од свих њих, међутим, није запазио и све ове термине, а и сличне идеје, изнесене у раду из 1995. године, нити је запазио и модификације: 1. у истом броју часописа *Жива старина* (1995) донесен је кратки извештај Ине Сергејевне Веселове с округлог стола „Постфолклор и масовна традиција”, чиме је термин инаугурисан у руску науку о књижевности; 2. Венијамин Сергејевич Бахтин објављује кратки прилог о „градском песничком репертоару” из двадесетих година 20. stoleћа (стр. 19–20); 3. Вадим Ф. Луре у раду о „споменику у текстовима савремене градске културе” (стр. 21–23) употребљава одредницу „савремена” уз градску културу, сугеришући, исправно, како је постојала и стара (можда није опозит речи „савремена”); 4. уводећи 1995. појам постфолклора Некљудов је омогућио стварање идеје о „грађанском квазифолклору” (Козинцев 2009).

Једнако, дакле, као што је постструктурализам основан као ревизија идеја структурализма (Бересем 2001: 523–525) – и то на новој идеји о том како је потребна интердисциплинарност у разумевању текста – тако је и Сергеј Некљудов у појам постфолклора укључио и неопходне културолошке обрасте како би се објаснио овакав тип књижевности и, шире, фолклора. Чак и онај све модернији конвертит од ученог философа у етнолошки оријентисаног социолога, Пјер Бурдије јесте у видном критичком одмаку од структурализма Клод Леви-Строса; поготову је то видљиво у концепту отелотворења друштвено конституисане и колективно раслојене схеме разумевања стварности, у шта се свакако укључује и уметност речи (Шефер 2011), у чему би требало видети кључ за Некљудовљев појам у тумачењу појаве књижевности у градској средини;⁴ постфолклор тако уистину постаје чињеница културе. Семантички амбивалентан, појам/сложеница „постфолклор” сигурно сигнализује учвршћивање префиксалног дела „пост”, али истовремено може да означава и наставак фолклора, као и његово надилажење. Терминолошки, „постфолклор” би подразумевао промењено схватање фолклора, што, међу-

⁴ Неко би наизглед исправно могао да се упита о томе: а како то да постоји термин „постколонијализам”, који нема у науци присутан адекват колонијализма према којем се критички односи. Имплицитно присутан, он се у јасно одређеном критичком ставу израженом у дефинисању постколонијализма и те како јавља као добродошли репер за многе глобалистичке ситуације у светској култури; уп. Ђорђевић 2009: 318–327.

тим, не би увек морало да значи и супротстављање фолкору. Тај префиксални део – „пост” – у сложеници не односи се на временост, не садржи, дакле, у себи временску димензију, тј. на оно што је било „после”, већ у себи садржи „интензитет промена” (Ђорђевић 2009: 5) у односу на оно што јесте било пре, али још важније: садржи у себи став према нечем, став који је најчешће критички. Такво тумачење појма отуд је омогућило разнородност дефиниције Сергеја Некљудова, проширило је осматрачко поље, али и у појединим критичким ставовима замагловило блиставост идеје овог руског слависте. Уистину, оно што је „пост” (као у постсимболизму, постмодерни и сл.) означава прекид с нечим што му је основа, надилази га, али, рекла бих, не губи континуитетску везу чак кад се са својом основом (народном песмом) спори.

Ретки су блистави тренуци у науци о књижевности кад нека терминолошка, што значи и књижевнотеоријска новина, изазове толико реакција, каква је ова из 1995. године.⁵ Наводим само неколико илустративних примера. На првом сверуском конгресу фолклориста, 2005. године, Вјачеслав Поздејев представио је свој рад „Трећа култура, фолклор, постфолклор” (Поздејев 2005); одбацује термин постфолклора као преузак, а предлаже да се уведе појам „постфолклорна култура”, будући да је фолклор онај круг из којег се шире остали кругови и новонастајући жанрови који окружују изворни образац.⁶ Потом и овај пример: америчка славистика поставља занимљиво и научно веома провокативно, тј. подстицајно питање о томе да ли је чињеница постфолклора означила „смрт” или тек „трансформацију” традиционалног фолклора (Головака-Хикс 2006); шта је то заправо „традиционални градски фолклор” и да ли је ту појаву сменио неки нови тип књижевности? Руски фолклористи раширили су свој круг нових термина и за „опис савремене фолк-културе”, неколико их и предложили: градски фолклор, антифолклор (Головака-Хикс 2006: 219). А у једној енциклопедији у фолклору постављено је и питање: „Кад почне да се распада традиционална фолк-заједница, како и колико се фолклорни жанрови премештају у нови тип фолк-културе” (Головака-Хикс 2011: 1016).

Занимљиво је, међутим, колико су се сви бавили савременом ситуацијом, не улазећи у њено предсобље, тј. у књижевноисторијску прошлост, питајући се, на пример, од кад постоји овакав тип стваралаштва који се назива „постфолклором”; тако, међу најновијима, описује се као феномен града, СМС-поруке и слично (Денисинк 2016); чини се да би управо ови феномени електронске поште били оно што би се могло назвати пост-постфолклором. Не користећи термин Сергеја Некљудова, румунски културални антрополог запажа, на изабраним примерима, однос међу фолклорном и градском традицијом, управо као однос центра и периферије, као промену доживљаја света

⁵ Сумаран опис веома живе дискусије о терминологији и типологији оних облика који су описани као „нижи облици” стваралаштва може се видети у: Шмит 2011: 260–263.

⁶ У неколико својих новијих радова Сергеј Некљудов почиње да користи и појам треће културе – који је, иначе, дошао из сасвим других извора (из наслова књиге Џона Брокмана који реферира на старије дело Чарлса Сноа о две културе и научној револуцији – оних и онаких културолошких образаца који су сигнатура разлике међу елитном и традиционалном културом), уп. Брокман 1995.

и друкчије вредновање оног што је изворно и што се још увек доживљава као изворно, мада је изгубило значење своје изворности:

Вратио сам се са свадбе [...] Прво ми се у уши враћа музика. Фасцинантна. Репертоар групе 'професионалаца' заслужује много бистрији мозак него што је мој у овом тренутку! Електричне гитаре ритуално изводе „Чобанаш ку трех суте де ој” [Чобанче са триста оваца] у ритму валцера (Михаилеску 2002: 158).

Гостољубивост и гостопримство представљају фолклорне обрасце, а љубазност „јесте само договор равноправних комуниката” (Михаилеску 2002: 44–46). Рекло би се како није битна суштина фолклора у било ком новом културолошком обрасцу, па и у песми, већ је од важности значење које фолклор има за припадника традиционалне културе и за припадника „постфолклорне” културе, тј. „не одређује структура, већ култура” (Михаилеску 2002: 162).

Споменари данашњих девојчица описују се као феномен постфолклора који се изједначава с појмом „трећа култура”, она која није ни официјелна, али ни из домена традиционалног фолклора (Дуран 2004). Преузимајући, тако, термин Некљудова, а не размишљајући над њим о упућивачком његовом значењу, таквим радовима недостаје онај књижевноисторијски видокрут, будући да, на пример, споменар није појава данашњице. У српској књижевности, а свакако и у осталима, рефлексije на овакво бележење интимистичке и ноншалантне поезије, постојале су готово као традиција. Најпознатији такав пример јесте „Споменар Мине Карацић” (Добрашиновић 1983), у којем су познати научници, песници и данас нама мање познате особе цртале и исписале стихове надахнуте тренутком сусрета с лепом девојчицом у дому Вука Карацића, или на пропутавању Минином с оцем широм Европе. И неморни посетилац салона, Лаза Костић остављао је надахнуте стихове у девојачке споменаре: Ленки Дунђерској (Костић 2012: 155–157), Милеви Дуки (Костић 2012: 51), Паулини Дуки (Костић 2012: 82), Марији Дуки (2012: 92). Тај обичај био је толико узео маха у европској књижевности друге половине 19. столећа, да је прелазио у кич, који је уметнички успело карикиран у тада насталом популарном жанру физиологије песника; песника типа „салонски поета” француски аутор Силвијус исмева као облик „мајмунског пинча” (Силвијус: 2012: 69–74). Ако овакво стваралаштво јесте постфолклор, требало би објаснити у чему би се потврђивало такво припадништво овом облику стваралаштва, јер песмарица никада (!) није била облик народне традиционалне књижевности.

У српској науци постоји једна докторска дисертација, на српском језику и на српској грађи, која у свом наслову има појам постфолклора. По стваралаштву и грађи, међутим, које анализира и интерпретира, заправо указује на оно што тако и не дефинише, наиме, да је у тој грађи, тј. песмама данашњих гуслара, заправо реч о опонашању фолклора, тј. о неофолклору (Ђорђевић Белић 2016). Иако тек узгред, на пола стране, у тој монографији најмање успео покушај анализе појма постфолклора, уз фуснотску белешку наводних синонима овом појму, у овој књизи доследно је интерпретирано оно што ни-

како не би могло да буде постфолклорно. Читаоцу-истраживачу може да за-
смета и, иначе веома важно у истраживачкој провокацији, спомињање српске
грађанске поезије – тачније би било песништва, а гдегде и лирике у правом
значању тог термина – али без потпуне релевантне литературе о овој незао-
билазној карики историје српске лирике и, нажалост, с неспретно обликова-
ним реченицама о том облику певања (Ђорђевић Белић 2016: 29). Чињеница
њиховог рукописног живота и трајања,⁷ међутим, а та је чињеница тачна!,
јесте управо оно што би, уз друге особине, можда могло да то песништво
чини – некљудовским постфолклором. Сличне дилеме могли би да изазивају
и неки од укупно седам радова који су у два темата објављени на страницама
часописа „Књижевна историја” (Петковић: 2017; Петковић: 2018).⁸

У таквој гомили тумачења и критичких запажања о термину који је увео
Сергеј Некљудов, али и у радовима који шире поље значења упућујући на
друге термине, углавном из домена теорије културе, а не најуже из области
књижевности, или пак шире, из круга фолклора, требало би издвојити помало
тврди, али доследан у својој изведби, став супротстављања новом термину.
Као присталица књижевног модела фолклора, Владимир Прокопијевић Ани-
кин одбацује нови термин, јер тај појам (постфолклор) из своје семантике
искључује учешће фолклора у таквим текстовима које је Некљудов дефини-
сао као постфолклорне; разлог за одбацивање овог термина као непрецизног,
вероватно и нетачног, Аникин доводи у вези с вероватним рађањем неког но-
вог фолклора који би се, по неким ауторима, могао назвати „градским фолк-
лором”, никако и *пост*фолклором; стога сматра да је адекватан синтагматски
појам „савремена фолклорна традиција”, што би могло да одговара појму
„неофолклор” (Аникин 1997).

Тако разнородне идеје, та мрежа термина,⁹ а све везане уз савремену
културу и њене, пре свега, књижевне производе, провоцирала је, ето, и ово
размишљање, а на примеру српске књижевности. Ако се, а исправно, гово-
ри о градском певању, онда је потпуно замисливо питати се о оваквом фе-

⁷ У *Песмарици* Василија Живкова из 1770. године, која се чува у Библиотеци Матице српске,
уз једанаест песама долази напомена: „запис песме није штампан” (Грбић 2015: 131).

⁸ Овде се наводи само један пример. У раду Данијеле Поповић Николић о партизанским
песмама Стојмена Станковића употребљавају се – за задату грађу – термини „постфолклор” и
„наивна поезија” (овај други појам, судећи према наведеној литератури, користи појам Сергеја
Некљудова). Недостају, међутим, примери тих песама како би читалац могао ваљано закљу-
чивати о томе колико је уистину то стваралаштво облик постфолклора или је, пак, реч тек о
неофолклору (Петковић: 2017: 59–82).

⁹ Треба овој нараслој количини термина који би да буду слични додати и појам „наивне књи-
жевности”, у којем је нагласак на аутору песме; у једном од својих многобројних радова Сергеј
Некљудов тумачи појам „наивности” као последицу мањкавости овладавања знањем канонизи-
ваних жанрова и неиспуњивом жељом за мајсторством да се буде мајстор-уметник без могућно-
сти испуњења тог захтева. Е. Р. Секачева употребљава термин „градски фолклор”, приписујући
му све оне особине које је Сергеј Некљудов описао као припадајуће постфолклору (Секачева
2001). Појам графоманије остављам овде по страни, ма како био занимљив (Чубаков-Пијан-
ца1995), као и појам „дивље књижевности” Ивана Чоловића. Ма како био интересантан, у ову
мрежу термина не би требало убројити и појам „урбане поезије”, којим је Радмила Лазић на-
словила своју антологију; у једном од своја три предговора уз ту књигу објаснила је како тај
термин означава нешто „много шире – као парадигму модернитета [...], а представља критику
традиционалних вредности и измењен однос према лепоти” (Лазић 2009: 19).

номену певања од времена настанка градова, дакле, потребно је укључити и културолошки ниво у тумачење такве књижевне појаве. Још од средњег века, наиме, урбана средина била је стециште отпора црквеној ускогрудости у разумевању личне стваралачке слободе. У време владавине прескриптивне поетике, путујући певачи, најчешће по градским кафанама (да ли је баш кафана или, можда, крчма?), у правој симбиотичкој (не и лабавијој синкретичкој) вези с музиком, често и с плесом, стварали су своје духовите, ласцивне или љубавничке песме, које су се до данас очувале у збирци индикативног наслова – *Carmina burana*. И данас чувени вински подрум младежи, још од касног средњег века, у Лајпцигу, чува на зидовима осликану успомену на отпор црквеној стези у којој појединац није био ни од каквог значаја, а зарад мало радости коју је вагант желео да подари свом једном и једином животу који има. Усталом, тај облик крамарског стваралаштва, раширен широм Европе, током средњег века, најживљи током 15. и 16. столећа, није био само певан, већ је и штампан, најчешће у облику летака (*Flugblätter*), адеспотно с колективом као реципијентом из градске средине, људи окупљених на улици, рогљу или тргу (Шејбал 1990). Овом типу стваралаштва, као обичу постфолклорне провенијенције, вероватно би припадао и чувени средњовековни сатирички „Роман о Фовелу”.

И, коначно, кад су Срби, сеобом 1690, револуционарним скоком из византијске ушли циновским кораком у европску цивилизацију, и појам града изменио се у њиховој свести. Његов становник, још малограђанин, али отвореног погледа за све животно, истрчао је тај маратон уласка у ново, световно, на такав начин спринта, да је умах прихватио идеју радости живота и заиграност свог столећа, просветитељског, разумео баш онда кад је открио појам слободног времена: „Сваки човек има радост, / јер имаде своју слабост”, пева грађански песник, Земунац Василијевић 1805. године, уживајући у друкчије поиманом облику слободног времена, доколице толико различите од ствараоца традиционалног фолклора у средњем веку. Радује се животу, путује по вашарима продајући своје производе и купујући оне које ће продавати у свом месту у Аустријској царевини, учи језике, онако како му и треба, за свакодневну употребу, уплиће стихове туђег језика унутар својих на српском, прави и у Европи популарну макаронску песму („Сад ми кажи, драга, / вер хат дих гемахт, / да ја не могу спават / ди ганце либе нахт”), не осећајући немачки језик страним, већ делом и свог новог идентитета (Стефановић 2015), па га пише ћирилицом, али упућујући и на „језички миметизам” једнако као и на „лудизам” своје песме (Жанић 2015).¹⁰

Чињеница најчешће адеспотности ових записа приближавала је – тачније, могла би да приближава – грађанску песму традиционалној народној. Са скепсом постављам дилему: да ли је баш тако? Уз то, може се додати и следеће: у фолклору нема текста-ауторитета, док у грађанској песми текст није тако чврсто фиксиран, будући да му се у различитим песмарицама текст

¹⁰ Ваљда би том облику градског макаронизма припадао и наслов киоска брзе хране у кампусу Новосадског универзитета: „Фаст фуд”.

дописује (или се узима руски текст, па се уместо реке Дњепар, на пример, ставља име неке друге реке – Дунав или Тиса), у преписима се скраћује или допуњава. Једноставније казано, ту не постоји однос поштовања према тексту-ауторитету. Могло би се и овако поставити питање: ако је грађански песник већ био свестан себе као индивидуалног ствараоца, зашто најчешће није записао и своје име уз песму у песмарици? Можда му се омакло? Или је тај податак за њега био неважан? А није га скривао попут средњовековне монашке скрушености, нити је своје певање доживљавао као колективни чин – један извођач и слушаоци око њега (као што је Анастас Јовановић 1845. приказао на чувеној дагеротипији „Срби око певача”). Наоко нерешиво, овакво питање скриво је своју одгонетку у нечем што би се недовољно прецизно могло описати већ поменути синкретизмом као у усменој лирици, још истакнутије – симбиозом мелодије и текста. Кад је реч о грађанској песми, и то не само као „Gedicht” – текст је толико био урастао у мелодију, да је такво срастање претворено у мелодију, у – „Lied”; почесто је мелодија била важнија од текста, од речи, од стиха, па се у песмарицама, уз наслов или некаку ознаку почетка песме, додавало и објашњење о томе како се ови записани стихови певају на већ познату мелодију какве друге песме. Укратко, мелодија је чувала текст, претварала га у атемпоралну и адеспотну уметност (Стефановић 1989).

Грађанска песма, која је живела искључиво рукописно и усмено, а која је постала традиција певању Бранка Радичевића и Јована Јовановића Змаја (Стефановић 1992: 8–17)¹¹ по поступцима стиховне морфологије, али и по својој поетици у облику темâ, уз важну улогу у процесу трансмисије народне песме, умногоме је критички коментарисала свој национални певани извор, тј. традиционалну народну песму. Грађанска песма као евентуални облик постфолклора, наиме, обавила је „смену фолклорних парадигми” (Некљудов 2015). Међутим, по томе би, онда, *Разговор угодни народа словинскога* Андрије Качића Миошића био вероватно облик неофолклора, а грађанска поезија би тек у назнакама могла да се описује као вид постфолклорног стваралаштва.¹² „Sors salutis et virtutis / michi nunc contraria, / est affectus et defectus / semper in angaria” – тако гласе чувени стихови песме „О, Fortuna”. Да, кључ и јесте био у поступку „affectus et defectus”, у врлини, оној лакој и отежаној, у врлини пева из народне душе, отежаној управо у чињеници свесног одмака од свог извора: народне стихове, оне најчешће у народној песми, које и сама

¹¹ Придодајем овде и свој коментар на тихо изречену тврдњу Сергеја Некаудова о томе како та градска песма није више фолклор, али није постала ни висока уметност. Ова идеја је тачна само ако се појава грађанске поезије синхронно посматра. Кад јој се дода и дијахронијски поглед, онда се потврђује колико је од овог певања уграђено у тзв. високу књижевност, чије сам примере овде у раду и навела.

¹² На такво разумевање упозоравао је још давних дана Алојз Шмаус, закључно говорећи о том како грађанска поезија није изникла из усмене народне књижевности, док песме Качићеве то јесу. То мишљење заслужује да се овде наведе у целисти: „Што Доситеј по правилу употребљава слику у својим десетерачким песмама, не сме нас чудити ако са народном поезијом упоредимо с једне стране Качићев *Разговор угодни*, а с друге стране грађанску лирику XVIII века. Нарочито за ову последњу изгледа да је слик битно обележје уметничке песме, за разлику од 'простонародне', 'неуметничке' песме” (Шмаус 1937: 53).

користи – асиметрични десетерац и симетрични осмерац – грађанска песма почиње по западноевропском поступку да римује, да уводи акростих, опко-рачење, да крши цезуру и уводи каталексу (Стефановић 1992: 23–90). Таквој поезији основа није била народна песма, већ западноевропска уметничка лирика. Темама уобичајеним у народној песми, додаје и родољубиву, где-где и свом старом отацтавољубљу окренуту, сатиричну, еротску. Сокак или окупљање под дрветом гуслара и публице друкчије је од уличне или кафанске градске песме у којој почесто сви учествују у певању; то није збор народа који слуша, већ група истомишљеника уз чашу и песму у винском подруму или под кибиц-фенстером.

Чак и по честоти употребе стиха у својој песми, грађански песник понаша се критички и према високој поезији, која је за себе присвојила увезени стих пољског тринаестерца. Такво понашање грађанске поезије, не у ставу „нео” – тј. опонашања – већ у критичком поступку типа „пост” – и према изворној народној песми и према високој књижевности, омогућава истори-чару књижевности да грађанску песму посматра као иновацију у литератури, као последицу новог тумачења оне културе, сад раширено транснационалне, која је имала отвореније видике, дегетоизоване, и која је без страха да ће усвајањем новог својим критичким ставом уништити национално, из којег је грађански песник свакако био изникао. Отуд је тешко безрезервно прихвати-ти једну констатацију Сергеја Некљудова о томе како су рукописне песмари-це, бар оне у српској књижевности, биле субкултурна форма. Јесу изникле на маргини званичне књижевности, али су постале културални образац човека ослобођеног културних стега, што је постало основа нове културе. Стабил-ност дистанце тих песама у односу на свој извор певања, на народну песму, показује стабилност нове идеје критичког коментара усменог певања. У том су свакако заслужиле да се, и то можда, макар у тзв. и варљивој адеспотности и широј кафанској популарности, бар у том и таквом видокругу описују тер-мином постфолклора. По својој суштини, међутим, макар звучало исувише одрешито – никако.

ЛИТЕРАТУРА

- Аникин 1997: В. П. Аникин, „Не 'постфолклор', а фольклор (к постановке вопроса о его современных традициях)”, у: *Славянская традиционная культура и современный мир: Сборник материалов научно-практической конференции*. Вып. 2. Москва: Государственный республиканский центр русского фольклора, 224–240.
- Бересем 2001: Н. Berressem, Poststrukturalismus, у: А. Nünning (Hrsg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Stuttgart – Weimar: J. B. Metzler, 523–525.
- Брокман 1995: J. Brockman, *The Third Culture: Beyond the Scientific Revolution*, New York: Simon & Schuster.

- Головака-Хикс 2006: I. Golovakha-Hicks, Demonology in Contemporary Ukraine: Folklore or 'Postfolklore'?, Bloomington: *Journal of Folklor Research*, 43/ 3, 219–240.
- Головака-Хикс 2011: I. Golovakha-Hicks, Postfolklore, u: Charlie T. McCormick and Keennedy White (ed.), *Folklore: An Encyclopedia of Beliefs, Customs, Tales, Music and Art*, Tom I, A. D, Santa Barbara, California: ABC. Clio, 1016–1017.
- Грбић 2015: Д. Грбић, Песмарица Василија Живкова из 1770. године, у: С. Радуловић (ур.), *Песмарице. Прича о боју косовском*, Нови Сад: Библиотека Матице српске, 122–133.
- Денисинк 2016: Z. Denysynk, Post folklore as a phenomenon of Modern Communication practices, Київ: *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, I/4, 24–27.
- Дерида 2012: Ž. Derida. *Za Moskvu u oba pravca*, Prev. B. Savić Ostojić, Loznica: Karpos.
- Добрашиновић 1983: Г. Добрашиновић (прир.), *Споменар Мине Караџић, Горњи Милановац: Дечје новине*.
- Дуран 2004: М. Duran, Spomenar – tradicijski žanr spontane kulture djece i mladih, Zagreb: *Društvena istraživanja*, I, 529–554.
- Ђорђевић 2009: J. Đorđević, *Postkultura. Uvod u studije kulture*, Beograd: Clio.
- Ђорђевић Белић 2016: С. Ђорђевић Белић, *Постфолклорна епска хроника: Жанр на граници и границе жанра*, Београд: Чигоја штампа, Институт за књижевност и уметност.
- Жанић 2015: I. Žanić, A warum you nicht ballare? Makaronizam, jezički mi-metizam i ludizam u hrvatskoj popularnoj glazbi, Zagreb: *Umjetnost riječi*, LIX/1–2, 65–92.
- Козинцев 2009: А. Kozintsev, Stalin Jokes and Humor Theorz, Washington: *Russian Journal of Communication*. II/ 3–4, 199–214.
- Костић 2012: Л. Костић, *Vita nova. Песме и коментари* (прир. М. Д. Стефановић), Београд: Службени гласник.
- Лазич 2009: R. Lazić, *Zvezde su lepe, ali nemam kad da ih gledam: Antologija srpske urbane poezije*, Beograd: Samizdat B92.
- Михаилеску 2002: V. Mihailescu, *Svakodnevnica nij više ono što je bila: Beleške jednog balkanskog antropologa u doba tranzicije*, Prev. s rumunskog B. Siki-mić, Beograd: Biblioteka XX vek, 2002.
- Некљудов 1995: С. Ю. Некљудов, После фольклора, Москва: *Живая старина*, 1995/1, 2–4.
- Некљудов 2003: С. Ю. Некљудов, „Фольклор современного города”, *Современный городской фольклор*, Редакционная коллегия А. Ф. Белоусов, И. С. Веселова, С. Ю. Некљудов, Москва: РГГУ, 2003, 5–24.
- Некљудов 2015: S. Nekljudov, *Фольклор и постфольклор: структура, типология, семиотика*, <http://www.ruthenia.ru/folklore.postfolk.htm>. 9. II 2015.
- Петковић 2017: Д. Петковић (прир.), *Постфолклор (I)*, Београд: *Књижевна историја*, LI/163, 9–82.

- Петковић 2018: Д. Петковић (прир.), Постфолклор (II), Београд: *Књижевна историја*, LII/164, 9–106.
- Поздејев 2005: В. А. Поздеев, Трећа култура, фолклор, постфолклор, у: *Перви всероссийский конгрес фолклористов*, Т. 1, Москва, 300–308.
- Секачева 2001: Е. Р. Секачева, *Городской фолклор как феномен массовой городской культуры начала XX в.*, <https://cyberleninka.ru/article/u/gorodskoy-folklor-kak-fenomen-massovoy-gorodskoy-kultury-nachala-XX-v/2001>.
- Силвијус 2012: Silvijus, *Fiziologija pesnika* (prev. s francuskog M. D. Stefanović), Београд: Službeni glasnik.
- Стефановић 1989: М. Д. Стефановић, Стих и строфа српске грађанске поезије, Београд: *Књижевна историја*, XXI/81–82, 163–170.
- Стефановић 1992: М. Д. Стефановић, *Српска грађанска поезија. Оглед из историје српског стиха*, Ваљево, Нови Сад: „Милић Ракић”, Институт за југословенске књижевности Филозофског факултета.
- Стефановић 2015: М. Д. Стефановић, „Carmina burana српске лирике: грађанска поезија”. *Песмарице. Прича о боју косовском* (ур. С. Радуловић), Нови Сад: Библиотека Матице српске, 109–121.
- Тињанов 1990: Ј. Tinjanov, *Problemi stihovnog jezika. Arhaisti i novatori. Izbor*, Prev. N. Kusturica i В. Тошовић. Sarajevo: Veselin Masleša.
- Чубаков-Пијанца 1995: F. Tchoubakov-Pianca, *Die Konzeptualisierung der Graphomanie in der russischsprachigen postmodernen Literatur*, München: Otto Sagner Verlag.
- Шејбал 1990: Ј. V. Scheybal, *Senzace pěti století v kramářské písni*, Hradec Králové: Kruh.
- Шефер 2011: H. Schäfer, Bourdieu gegen den Strich lesen. Eine poststrukturalistische Perspektive, у: S. Prinz u. a. (Hrsg.), *Pierre Bourdieu und die Kulturwissenschaften. Zur Aktualität eines undisziplinierten Denkens*, Köln: Herbert von Halem Verlag, 63–86.
- Шмит 2011: H. Schmidt, *Russische Literatur im Internet: Zwischen digitaler Folklore und politischer Propaganda*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Штромајер 2008: U. Strohmayer, *Kulturna geografija. Kritički rječnik ključnih pojmova* (prev. D. Lalović), Zagreb: „Disput”, 29–34.

Mirjana D. Stefanović

POSTFOLKLORE: IM NETZ VON TERMINI

(Zusammenfassung)

Der Terminus, der im Jahre 1995 vom russischen Slavisten Sergey Nekljudov in die Literaturwissenschaft und Kulturwissenschaft eingeführt wurde, hat umgehend wissenschaftliche Kommentare entfacht, die auf eine affirmative Weise die Bedeutung des neuen Begriffs kommentierten, aber sie riefen auch scharfe Polemiken hervor; alle sind unter den Slawisten in der Welt entstanden, fast überhaupt

nicht unter den serbischen Forschern. Der Begriff Postfolklore, entstanden auf Grund des Materials aus dem späten 20. Jahrhundert und auf prägnante Weise von Nekljudov dargestellt, bezog sich vor allem – vollständig korrekt – auf die städtische Kultur und bedeutete durchaus eine Abkehrung von der Nachahmung der traditionellen Folklore, welche man mit dem Begriff Neofolklore bezeichnen sollte. Aus diesem Grunde wird dieses Phänomen in der Arbeit auch anhand des Materials der europäischen mittelalterlichen Kultur gedeutet, aber auch anhand des Materials der serbischen bürgerlichen Poesie in den Liederbüchern aus dem 18. Jahrhundert. Auf Grund der Feststellung, dass die bei den Serben entstandene Literatur mit ihren Versen und der Melodie den Kleinbürgern die Morphologie und die Syntax der traditionellen Volksliteratur kommentiert hat, wird in der Arbeit gerade anhand des poetischen und theoretischen Unterschieds zwischen dem Strukturalismus und dem Poststrukturalismus gezeigt, in welchem Maße der Begriff der Postfolklore eigentlich die Position des kritischen Kommentars zur Folklore vertritt.

Schlüsselwörter: Postfolklore, Sergej Nekljudov, bürgerliche Poesie, Neofolklore, Dritte Kultur.