

НАОРУЖАНИ ПОГЛЕД:
АНГЛОСАКСОНСКА НОВА
КРИТИКА У СРПСКОЈ
КЊИЖЕВНОЈ МИСЛИ

Институт за књижевност и
уметност, Београд

Апстракт: У раду се прегледно осветљава генеза историјског развоја англосаксонске нове критике (New Criticism) као метода тумачења књижевности – у првом реду поезије – и њених теоријских претпоставки с намером да се установе њени креативни одједи на хоризонту српске књижевне мисли. У том циљу најпре се разматрају знатне дивергенције у представљању и тумачењу нове критике, из којих произлазе две доминантне струје – виђење нове критике као строго иманентистичког приступа књижевном тексту у духу „езотеријског естетичизма“ и њено шире схватање као правца тумачења који, у отпору према превазиђеној доктрини позитивистичко-филолошког приступа делу, полази од иманентних релација текста, али се не затвара према контексту његовог настајања. Рад покушава да пружи основни увид у продуктивну адаптацију начела нове критике у српској критичкој мисли почев од 1970-их година 20. века, а као репрезентативне за овај приступ књижевности представља критички рад Николе Кољевића, Богдана А. Поповића и Душана Пувачића.

Кључне речи: нова критика (New Criticism), српска књижевна критика, формализам, иманентно читање, контекст, Никола Кољевић, Богдан А. Поповић, Душан Пувачић

При првом сусрету с књижевнокритичким феноменом старим више од једног века, као што је англосаксонска *нова кријтика* (New Criticism), истраживач ће врло вероватно устукнути суочен с основном дилемом: има ли појава која се протеже у прошлост цело једно столеће значаја за актуелни тренутак у књижевности? Да ли је реч о феномену од некадашње релевантности, данас уредно похрањеном у подрумима културних архива или имамо посла с нечим трајнијим, чији зраци допиру и до нашег времена и, бар делимично, обасјавају његов културни простор? Ако нова критика завређује место у савременим прегледима књижевних теорија 20. века (в. Виџинска, Марковски 2009), ако се јављају публикације које рекапитулирају њен значај и позивају на *ионовно читање* (в. Никман, McIntyre 2012), ако, пак, један од њених главних заступника у српској средини 1981. оцењује да нова критика „svoje visoke domete prestaje da beleži već duže od tri decenije“ (Роровић 1981: 201–202), дакле средином прошлог века, а једна међу средишњим фигурама заслужних за њену популаризацију још 1978. године упозорава на погрешно, али

веома раширено уверење о превазиђености и „смрти“ нове критике (в. Wellek 1978), шта се, подвучемо ли црту испод наведених квалификација, може рећи о значају нове критике кроз време, а шта о њеној актуелности у нашем добу? Да ли се њен брод усидрио у мирној луци књижевне историје или још увек плови, макар и под туђом заставом, на таласима савремених критичких струја(ња)?

Овако постављена питања задиру наравно дубоко, а адекватан одговор на њих покренуо би истраживача у правцу опсежне студије, дисертацијских размера. У датим околностима може стога бити речи само о нацрту проблема, као слутњи и наговештају стварног стања ствари. Исто важи и за полазну тему рада. О снажним одјецима нове критике у српској књижевној мисли овде се могу пружити једино оквирна представа и основне полазне координате за евентуална обухватнија и плоднија истраживања.

Кад је у питању основно значење појма нове критике, постоји релативно јасан консензус да се под овим термином не подразумева теоријски систем већ „књижевно-критички покрет“ (*Rečnik književnih termina* 1992: 526) и њему својствена „delatnost“ (Буџинска, Марковски 2009: 147). Другим речима, ради се о *џракси* тумачења књижевности (прецизније поезије јер већина нових критичара прозним делима не придаје нарочит значај) „универзитетских критичара који су суверено владали на америчкој књижевнотеоријској сцени између 1940. и 1970. године“ (Буџинска, Марковски 2009: 147). Једно битно допунско диференцирање тиче се семантичког обухвата појма *criticism* у његовом оригиналном контексту и ван њега. Појашњење Михала П. Марковског да је „anglosaksonski izraz *literary criticism* širi od poljskog izraza ‘književna kritika’ i de facto znači ‘književna istraživanja’“ (Буџинска, Марковски 2009: 146) важи и у српском контексту где ова разлика одавно припада базичном инвентару науке о књижевности. „Истраживања“ су у конкретном деловању нових критичара претежно подразумевала интерпретацијски рад у форми есеја или студија, мада и минуциозну анализу фрагмената истргнутих из већих књижевних целина.

Док јасан опсег енглеског појма *criticism* одређује општу позицију нове критике у науци о књижевности као праксу књижевне интерпретације, *new* као први део синтагме открива њено пуно значење и место на хоризонту књижевне теорије и историје. Шта је „ново“ у новој критици? – питање је које директно уводи у расправу о самосвојности овог правца у доба његовог настанка и развоја, о његовим теоријским основама, а у даљем току и о наслеђу и значају нове критике данас. Новост нове критике састоји се у донекле радикалној реакцији на затечено стање ствари на пољу изучавања књижевности почетком 20. века и креће се у два правца – против позитивистичко-биографског и субјективно-импресионистичког метода књижевних истраживања, којима као вредносни контрапункт и нову естет-

ску парадигму супротставља аутономну вредност књижевних дела. Уз руски формализам с којим је, без обзира на културолошке разлике, делила епитет „теоријских близанаца“, јавља се као први утицајан правац тумачења књижевности с фокусом на њеној естетској димензији и иманентистичкој интерпретацији књижевног текста.

Иако је свој највећи замах добила на северноамеричком континенту, нова критика је у правом смислу речи англосаксонски феномен. Порекло јој је у Енглеској почетком 20. века, с есејима и књигама који ће бити не само темељ даљег убрзаног развоја већ и ризница идеја којима ће се истраживачи увек изнова враћати као фундаментима без којих аутентични профил нове критике остаје замагљен и дифузан. Енглески „оци“ нове критике, у првом реду Томас Стернс Елиот и Ајвор Армстронг Ричардс, оставили су својим текстовима попут Елиотових чувених есеја „Традиција и индивидуални таленат“ („Tradition and the individual talent“) или „Хамлет и његови проблеми“ („Hamlet and His Problems“), из збирке *Света шума* (*The Sacred Wood*, 1921) и Ричардсових монографија *Значење значења* (*The Meaning of Meaning*, 1923), *Принципи књижевне критике* (*The Principles of Literary Criticism*, 1924), *Наука и поезија* (*Science and Poetry*, 1926), *Практична критика: Студија књижевне моћи суђења* (*Practical Criticism: A Study of Literary Judgement*, 1929) теоријска сведочанства о природи поезије и критичка упутства за практично тумачење песничког текста од којих су многа у традицији новокритичког мишљења досегла ниво догме. Почетне поставке утицале су и на Ричардове ученике у Енглеској, Френка Рејмонда Лејвиса и Вилијама Емпсона с популарном књигом *Седам типова вишезначности* (*Seven Types of Ambiguity*, 1930), а исто тако и на следбенике и праве популаризаторе нове критике у Сједињеним Америчким Државама. За њене главне заступнике на америчком тлу важе Клинт Брукс и Џон Кроу Ренсом, чија је књига *Нова критика* (*The New Criticism*) дала назив целокупном покрету.¹ Вилијам К. Вимзет Млађи, Роберт Пен Ворен, Ален Тејт, Рене Велек, аутор (с Остином Вореном) знамените *Теорије књижевности* (*Theory of Literature*, 1948) као првог резимеа постулата нове критике, Мари Кригер, делимично Ричард Палмер Блекмер и Кенет Берк, Монро Бирдсли – имена су која се у најужем или ширем смислу вежу за амерички процват нове критике и њено устоличење као доминантог истраживачког метода на катедрама за књижевност америчких универзитета. (Није ретко ни мишљење по коме су нови критичари од четрдесетих година поставили „monopolisti univerzitetske kritike“ – Markovski 2009: 148).

Међу актерима на сцени нове критике налазили су се, једни поред других, предводници, поклонници и апологете, симпатизери и присталице, као и „случајни пролазници“ с доста скромним и посредним

¹ Назив је први пут употребио амерички теоретичар Џоел Елиас Спингарн 1910. године у одређивању естетичких начела Бенедета Крочеа.

доприносом гламурозном успону новог покрета у англосаксонској хуманистици. Поред разлика у степену привржености, аутори повезивани с новом критиком заступали су често веома удаљене критичке ставове и гледишта. Свима је на срцу лежала поезија и потреба да се рефлексивна о њој постави на нове основе, да се истргне из руку оних који су се по општем мишљењу грубо мимоилазили са суштинском песничком, било одајући се произвољностима импресионистичких асоцијација било покушавајући да дело објасне изокола, крећући се стазама-странпутицама песникове биографије и друштвено-историјским пејзажем као фону настанка песничког текста. Али ако оставимо по страни централне заједничке увиде и општи правац деловања – бројност учесника и хетерогеност њихових позиција чини се главним узроком што данас постоје два опозитна општа виђења суштинских обележја, природе и значаја нове критике. По првом, преовлађујућем, нова критика афирмише ригорозно иманентистички приступ књижевности, екстремно формалистичког метода, она је варијанта ларпурлартизма незаинтересована и непробојна за тумачења која прелазе границе текста, неумољиво аисторична и помало сцијентистички аутистична. Ова интерпретација нове критике у духу „аутономашког“ максимализма бар за сада је однела превагу ако је судити по доминантној слици како у референтним публикацијама тако и у програмским шемама универзитетске наставе њеног матичног поднебља (в. Archambeau 2012).

Друго виђење обликује се углавном као реакција на извесну ригидност првог гледишта, у покушају да коригује слику о апсолутизацији аутономије песничког дела и о бескомпромисном иманентизму као повлашћеном методу нових критичара. Та концепција не пориче ни примарни значај „одговорног“ приањања уз текст нити постулат нове критике о аутономији књижевности већ покушава да докаже да су и њене теоријске импликације и пракса знатно лабавије – чак до мере у којој нова критика није принципијелно затворена ни према (социјалном, политичком, идеолошком) контексту књижевности. Ови аспекти јесу секундарни, али нису истиснути из видног поља нових критичара.

Није искључено да је прва, условно речено, ригорозна интерпретација нове критике на изванредан начин изнуђена. Један од могућих разлога за то је покушај да се превазиђу разлике у хетерогеним позицијама нових критичара наглашавањем њихових заједничких елемената. У тој помало ризичној експедицији трагања за најмањим заједничким чиниоцима зарад стварања хомогене слике очигледно су из видног поља испале све карактеристике и квалитети који се не уклапају у догму о екстремном формализму једног затвореног аналитичког метода. Иако се нова критика профилише као правац са специфичном праксом тумачења текстова, другим речима, иако у њој теорија, по тачном увиду Јована Христића, „ima isključivo

instrumentalnu, a nikako i apsolutnu vrednost² (Hristić 1973: 11), одређене теоријске претпоставке пресудно детерминишу и саму праксу познатог новокритичарског метода *пажљивој читњања* (close reading). Централна теоријска позиција нове критике јесте она о песничком делу као аутономној целини, до чијег се разумевања долази откривањем унутрашњих структуралних законитости текста, и за које (разумевање) ванкњижевни контекст није нужна претпоставка, то јест, по речима Елиота: „да бих разумео *Лусу Поетс*, није ми потребно ниједно друго светло осим онога које стихови из себе еманирају“ (Елиот 1963: 240). Најснажније теоријске фундаменте нове критике поставио је још Ричардс, док су остали припадници доприносили теоријској надградњи појединачним допунским елементима. Ричардс се први темељно бавио природом песничког језика сматрану међу многим новим критичарима за једину позитивну реалност песничког дела. А управо преко самосвојности песничког језика требало је доказати тезу о естетској аутономији песме и заблудама позитивистичког редукционизма с његовим недовољним диференцирањем естетске и ванестетске стварности. Да је у односу на *симболичку* употребу језика, типичну за научне реченице и претендујућу на истину, песничка употреба језика *емојивна* и да не указује на стварност већ на осећања и ставове – прва је од три тезе којима Ричардс поставља темеље формалистичком методу и пажљивом читању. Друга је поставка о *хармоничној форми* књижевног дела као резултата обједињујуће активности којом песник хаотичност извантекстуалног света трансформише у уравнотежену структуру, значајну саму по себи, без полагања рачуна спољном свету. На крају, Ричардс се опире идеји о једном повлашћеном значењу песме (може бити у имплицитном супротстављању биографском методу и реконструкцији пишчеве интенције као једине валидне) и отвара значајно теоријско поглавље нове критике о *вишезначности* поетског текста. Разради овог феномена и „jedn[e] od najznačajnijih semantičkih kategorija Nove kritike“ (Bužinjska, Markovski 2009: 150) Епсон посвећује целу књигу, поменуто монографију *Седам тийова вишезначности*.

Чак из ових најосновнијих теоријских исходишта може се извести скуп главних практичних упутстава за тумачење поезије у духу *close reading*-а као „занатског“ идеала нових критичара. С погледом на песму као хармоничну структуру или *орјанску целину*, нови критичари усмеравају се на откривање комплексних унутартекстуалних односа песме, на форму, ритам и слику, речју, на стил песме као на кључ за најтананије слојеве њених могућих значења. Поред тога, уверење о аутономији поетског текста они оснажују указивањем на

2 Христић чак тврди да „pošto većina Novih kritičara otvoreno pokazuje nepoverenje prema teoriji [...] oni bi svakako najviše voleli da nemaju nikakve teorije kako bi svoj senzibilitet učinili krajnje spremnim da se odazove i na najtananije podsticaje koje pesništvo pruža“ (Hristić 1973: 10–11).

низ типичних песничких поступака као на изворе самосвојног животворног духа добре поезије. То су пре свега иронија, парадокс и двосмисленост. Ниједна од ових категорија нема у новој критици конвенционално и сужено значење примењиво само на мали део текста, на песничку слику или стих већ се шири до граница на којима постаје у правом смислу речи поступак. Тако иронија не маркира само реторички обрт већ најчешће означава „unutrašnju napetost između pojedinačnih, često suprotstavljenih, elemenata dela“ (Markovski 2009: 155).

Ако би се скуп наведених теоријских начела и практичних захвата могао сматрати стожером и полазиштем свих интерпретација нове критике, независно од ужег или ширег схватања аутономије књижевног дела, одавде па надаље гледишта почињу да се разилазе.

Нова критика као *езотеријски естетицизам*

Својим нацртом нове критике у *Književnim teorijama XX veka* аутор поглавља Михал П. Марковски даје добар пример ригорозног тумачења, стављајући у приказу развоја нове критике акценат на све оне елементе који дају повода за њену квалификацију као формалистичког екстрема. Након излагања наслеђа Елиота и Ричардса, он прелази на ставове Вилијама Вимсата, једног од најстрожих формалиста међу новим критичарима и проглашава његов теоријски допринос о стиху као *вербалној икони* за епицентар књижевне рефлексције целог правца:

Odvojen od piščeve biografije (Eliot) i proverljivih činjenica (Ričards), stih postaje autonoman verbalni artefakt, the *verbal icon* (doslovno „verbalna ikona“ ili „verbalna slika“) – prema formulaciji Viliijama K. Vimsata Mladeg. Ovakvo glasi najvažnija teza Nove kritike s kojom su se slagale sve njene pristalice koje su glavni cilj svojih književnih analiza usmerile ka tome da otkriju „šta stih govori kao stih“, a ne kao reprezentacija drugačijih sistema (intencije, stvarnosti) (Markovski 2009: 151–152).

Овај исказ сам по себи не би звучао нимало оштро да у пропратној фусноти аутор – без ограђивања – не истиче идеолошке антипатије према оваквој посвећености песничком тексту, и то антипатије са супротног пола културног спектра, попут левичарског теоретичара Терија Иглтона чија се цинична опаска о новој критици наводи као пример сасвим легитимног позиционирања: „Prema marksističkom kritičaru Teri Igltonu, pravi doprinos delatnosti Nove kritike predstavljao je ‘pretvaranje stiha u fetiš’“ (Markovski 2009: 151).

У истом духу исписана је и већина осталих квалификација нове критике, при чему се њен ригорозни формализам приказује некад имплицитно, а некад експлицитним коментарима. Добар пример за потоње је указивање аутора на радове Вимсата и Бирдслија (в. Wimsatt, Beardsley 1946 и 1949) као и на једну теоријску поставку

Клинта Брукса, у којима се формулишу уобичајене читалачке грешке и њихова погубност по правилно разумевање песничког текста. Вимсат и Бирдсли у два утицајна коауторска есеја „The Intentional Fallacy“ (1946) и „The Affective Fallacy“ (1949) дају свој допринос афирмацији аутономије поетског дела упозорењем да се оно не може свести нити на песникову интенцију (читалац који тако поступа чини омашку названу *intentional fallacy*) нити на утицај који врши на читаоца (грешка означена као *affective fallacy*), док се Клинт Брукс у есеју „The Heresy of Paraphrase“ (из књиге *The Well Wrought Urn*, 1947) противи „фаталном“ чину раздвајања садржине песничког текста од његове форме, који води јереси препричавања/парафразе садржаја другим језиком и губљењу његових књижевних особина. Амалгамирање садржине и форме, семантизам форме и, начелно, апел да се у потрази за значењем текста полази од његових непосредних естетских карактеристика постају тако и теоријски *credo* и практични мото нове критике. Али указивање нових критичара на бројне опасности од погрешног приступа делу (интенционална и афективна грешка, јерес парафразе итд.) дале су повода оптужбама за тврдокорни критички нормативизам: „S obzirom na bogat repertoar grešaka ili jeresi koje stoje na putu ‘pravilnog’ iščitavanja pesničkog teksta, Nova kritika se može smatrati normativnom teorijom imanentnog čitanja“ (Markovski 2009: 156). У тумачењима овог типа узима се не само као логички разумљиво већ и оправдано да је нова критика у свом наводно радикалном иманентизму наилазила на критику заговорника контекстуалних – историјских, политичких, идеолошких – приступа књижевности. С подсмешљивим подозрењем према идеалу објективног разумевања песништва истиче се филозофски став нове критике по коме је песничко дело „*pogodno za distanciranu i nepristrasnu kontemplaciju*“ (Markovski 2009: 157). Иза овог наизглед неутралног описа крије се заправо оштар приговор јер се коментар поново препушта љутим опонентима нове критике с марксистичког крила књижевне теорије. Притом не чуди да марксистички идеологизована теоријска мисао и новој критици жели да наметне исти интензитет идеолошке импрегнираности који сама поседује:

Ovakav stav [o делу као објекту непристрасне контемплације, М. М.] је дао за право Teri Igltonu да о идеологији Нове критике напише да је то „ideologija iskorenjene, defanzivne inteligencije koje је u književnosti iznova pronašla ono što nije mogla pronaći u stvarnosti“ (Markovski 2009: 157).

Нова критика као интегрални метод

Неки аутори осећају се позваним да коригују слику о новој критици креирану устаљеним, али по њиховом мишљењу уским и ригорозним тумачењем. Можда би се све разлике у полазиштима ова

два табора могле сажети у питање из кога извире читав низ осталих дилема везаних за тематику: Шта јесте и докле сеже оно што називамо аутономијом књижевног дела?

Док по уверењу првих нова критика аутономију схвата као догматско затварање према свакој врсти контекстуалних значења песничког текста, заговорници „ширег“ разумевања виде је пре свега као одбацивање позитивистичког редукционизма и импресионистичке арбитрарности тумачења. Док први тврде да се формалистичком анализом и иманентистичким методом рад на тексту исцрпљује и *завршава*, други одвраћају да нова критика у интерпретацији *полази од* формално-естетских законитости песме, али да она тај поступак нипошто не апсолутизује у некој врсти критичке самоизолације. Аутономија песничког дела није апсолутна, исто као што ни формалистички метод није (бар не нужно) крај интерпретацијског рада на тексту. Напротив, нова критика се у широј концептуализацији показује као правац тумачења у коме су књижевна аутономија, формализам и иманентизам у два основна погледа релативизовани. Један од њих је више теоријски, а други и теоријске и практичне природе.

Покушавајући да раздрмају уврежену представу о ригорозној аутономији књижевног текста код нових критичара, истраживачи доказују да је нова критика, упркос устаљеном виђењу, дубоко етички заснована мисао. Један од новијих покушаја у том правцу предузима канадски песник и критичар Робер Аршамбо у есеју „Aesthetics as Ethics. One and a Half Thesis on the New Criticism“ у обимном зборнику *Rereading the New Criticism* из 2012. године, посвећеном рекапитулацији и ревалоризацији нове критике кроз *нова чиијања*. Етичност нове критике, тврди Аршамбо, не успоставља се упркос већ захваљујући инсистирању на естетској димензији књижевности. Корени су јој у романтичарској естетичкој традицији, код Колрица и, нарочито, Шилера, а најзаслужнији за адаптацију њихових идеја у 20. веку јесте сам Ричардс као фигура утемељивача новог правца мишљења. Централна је Ричардсова мисао да естетско искуство обликује аутентично етички став, најпре утолико што води хармонизацији сукобљених, емоционалних и интелектуалних, импулса у субјекту:

Естетско искуство усклађује оно што Ричардс назива емоционалним уверењем и интелектуалним уверењем у процесу сличном интеракцији Stofftrieb-а и Formtrieb-а код Шилера. Без таквог усклађивања, каже Ричардс, понашали бисмо се примитивно, препуштајући се властитим интересима и подешавајући истину како би одговарала нашим жељама.³

3 „Aesthetic experience tempers what Richards calls emotional belief with intellectual belief in a process much like the interplay of Stofftrieb and Formtrieb in Schiller. Without such tempering, says Richards, we would behave as primitives, indulging self-interest and bending truth to fit our desires“ (Archambeau 2012: 40).

Овде, сматра Аршамбо, лежи и кључ за једино исправно разумевање познате Ричардсове тезе о „незаинтересованом“ ставу читаоца/критичара као предуслову ваљаног тумачења дела – тезе проглашаване касније за једну од капиталних идеја нове критике, али и погрешно тумачену у духу формалистичког ескапизма.

У естетском искуству читалац постаје безличан („impersonal“) и дистанциран („detached“) не спрам поетског текста већ према себи самом, то јест према *йојединачним* сопственим уверењима и интересовањима и, насупрот томе, ангажује већи део своје личности и интересовања са свим међусобним противречностима. Утолико више је (ослобођен издвојених личних преференција и преуске везаности за изоловане идеје) отворен за сагледавање поетског дела с различитих страна. У читаоцу настаје оно што Ричардс зове „равнотежа супротстављених импулса“ („the equilibrium of opposed impulses“) као етичка последица естетског искуства. Такво проширење сазнајног и моралног хоризонта изграђује етичку субјективност читаоца, што је основни разлог његовог непроблематичног саглашавања са садржајима дела који би му у координатама ванестетске стварности били неприхватљиви. Сама (добра) поезија, сматра Ричардс, користи супротстављене или комплементарне импулсе и обезбеђује њихову синергију у песми на начин доступан једино естетском обликовању – спајање опозиција и противречности које Ричардс именује као *иронију* на макро плану песничке структуре.

Теоријски феномен који истиче Аршамбо односи се дакле на корене естетике стварања и рецепције књижевности нових критичара. Чин стварања и чин књижевне рецепције су по својој суштини етички процеси утолико што нивелисањем супротстављених тежњи, идеја и импулса омогућују *свеобухватан йоилед* и отварају се према *друјачијем сјаву*. Да ли се и на који начин ово теоријско начело може применити и на практичну раван тумачења и вредновања – о томе се Аршамбо не изјашњава. Али пратећи логику Ричардсових излагања, она би и те како могла да буду путоказ и оријентир у поступку интерпретације. Тешко је замислити да се сусрет текста и читаоца у процесу „равнотеже супротстављених импулса“ одвија само на равни формално-стилских аспеката песме. Другим речима, ако читалац у естетском искуству превазилази границе својих појединачних уверења и постаје отворен за прихватање противречних импулса како у себи тако и оних које емитује песма, онда се тај искорак ка свеобухватном разумевању мора односити и на садржајност песме. Садржај, међутим, колико год за нове критичаре био суштински неодвојив од форме, колико год био есенцијално посредован сасвим одређеним обликом, ипак реферише на нешто изван строго иманентних односа формалних елемената текста, било да је то друштвена, историјска, метафизичка или ма која друга врста вантекстуалне реалности.

Другу „релаксацију“ појма аутономије књижевног дела, подједнако теоријског и практичног карактера, изводе аутори који истичу да нова критика није начелно затворена према контекстуалним тумачењима књижевности. Основно теоријско полазиште заједничко највећем делу аутора повезиваних с новом критиком јесте да се до адекватне интерпретације не долази *пројекцијом спољашњих чинилаца на дело* – биографијом писца, историјским, политичким и друштвеним околностима његовог настанка. То, међутим, не значи да нови критичари поричу елементарну, али другачију везаност за контекст, ону која иде у другом смеру, од песме ка спољашњим датостима. Другим речима, песма може и те како да указује на стварност изван себе, али критичар који тумачи њено реферисање на ту стварност полази од саме песме. Интерпретација иде од песме ка контексту, а не обрнуто.

Овакву корективну визију нове критике понудио је још 1978. Рене Велек у есеју „The New Criticism: Pro and Contra“. Већ тада он региструје климу у којој се нова критика не сматра само потиснутом и превазиђеном већ и нетачно протумаченом на начин који се Велеку чини скоро скандалозним: „[...] all these accusations are baseless. They can be so convincingly refuted by an appeal to the texts that I wonder whether current commentators have ever actually read the writings of the New Critics“ („све су ове оптужбе неосноване. Оне се могу тако уверљиво оповргнути реферисањем на текстове да се питам јесу ли актуелни коментатори икада уопште читали списе нових критичара“, Wellek 1978: 611). Погрешне квалификације обухватају оптужбе за „езотеријски естетицизам“ и ларпурлартизам, а последично и незаинтересованост за друштвену улогу књижевности и њен значај за човека; за аисторичност којом нова критика изолује уметничко дело од прошлости и контекста; за сцијентизам којим жели да парира методу природних наука; на крају, нова критика се девалвира на ниво педагошке алатке, у најбољем случају корисне студентима књижевности примораних на учење читања, конкретно поезије.

Пружајући инсајдерски увид у генезу нове критике, Велек као пресудан фактор њеног развоја издваја отпор млађе генерације тумача према владајућим методама и доктринама америчке универзитетске науке о књижевности, дубоко укорењеним у (биографистичком и историцистичком) позитивизму 19. века и њихов мукотрпан пробој до челних места академског света:

[...] били су уједињени у свом отпору према преовлађујућим методама, доктринама и погледима енглеске академске књижевне науке. У њој су, на начин који је младој генерацији може бити тешко схватљив, чисто филолошка и историцистичка наука доминирале целокупном наставом, публикавањем и промоцијом литературе.⁴

4 „[...] they were united in their opposition to the prevailing methods, doctrines and views

Циљ свих нових критичара био је увођење „критичког“ (у смислу модерне науке о књижевности) елемента у студије књижевности које су биле у апсолутној власти изучавања књижевне историје. Велек се присећа драматичног конфликта на свом матичном Универзитету у Ајови између књижевне науке у успону и традиционалне књижевне историје („the conflict between criticism and literary history“, Wellek 1978: 614). Из Велекових навода произлази да је појам *criticism*, иако у основном значењу везан за шире схваћена књижевна *исстраживања*, укореењен у базично критичкој мисли као мисли која *суди и вреднује*. Управо из конфликта између *ойиса* као главног оруђа историјског метода и критичког *суда* као водиле нових критичара извире бунт тадашње нове генерације аутора у успону. Открива се да је вредносни суд – насупрот општем мишљењу – темељ и покретач нових тенденција у књижевној мисли. Велек поткрепљује овај став позивањем на Алена Тејта као једног од „најдуховитијих и најоштријих“ нових критичара који у предавању „Miss Emily and the Bibliographer“ из 1940. године оптужује стари академски естаблишмент да избегава суштину сваке „критике“ (овде у смислу критичке заснованости књижевних истраживања) оличену у моралном налогу изрицања вредносног суда: „if we wait for history to judge“, тврди Тејт „there will be no judgement“ („ако чекамо да историја суди, суда уопште неће бити“, Wellek 1978: 614). Слично аргументује и Винтерс: „The superstition of a value-free literary history ignores the fact that ‘every writer that the scholar studies comes to him as the result of a critical judgment’“ („Сујеверна мисао о вредносно неутралној књижевној историји игнорише чињеницу да ‘сваки писац којим се научник бави стиже до њега као резултат критичких судова‘, Wellek 1978: 614). Блекмер за позитивистички метод књижевне историје тврди да је користан у снабдевању истраживача чињеницама, али да постаје одбојан кад поверује да је понудио ваљану интерпретацију тиме што је „опколио“ дело фактографијом. Ипак, Велек наглашава да сумњичавост нових критичара према академској историографској методологији не значи порицање историчности песме, цитирајући Клинта Брукса који је у више наврата истицао да критичар има дуг како према филологу тако и према историчару, нарочито у егзактном откривању значења речи без којег нема ни ваљаног тумачења.

Вероватно најважнија Велекова ревизија тиче се оптужбе за езотеријски естетизам нових критичара и наводну херметичку затвореност према значењу песме изван њених унутрашњих релација, оптужбу да је поезија „cut off from reality, [...] merely self-reflexive, and [...] thus only an inconsequential play of words“ („одсечена од стварности, искључиво ауторефлексивна, и да је стога само недоследна игра речи-

of academic English literary scholarship. There, in a way the younger generation may find it difficult to realize, a purely philological and historical scholarship dominated all instruction, publication and promotion“ (Wellek 1978: 614).

ма“ (Wellek 1978: 617). Велек уверљиво побија ову заблуду, указујући на супротно становиште код читавог низа нових критичара. Тако добијамо сасвим нов и диференциран поглед на Бруксову „јерес парафразе“, као упозорење да уметничко дело не сме бити *свођено* на симплификовану садржину ван њега самог, али да оно и те како указује на свет појавности изван сопствених иманентних односа:

Кад Брукс устаје против „јереси парафразе“, он се супротставља свођењу уметничког дела на изјаву апстрактних тврдњи, или на моралну поруку, или на било какву у буквалном смислу проверљиву истину. Али овај нагласак на специфичној „фикционалности“ сваке уметности, на њеној илузорности или привиду, не значи изостанак односа према стварности или обичну заробљеност у језику.⁵

Појмом „фикционалност“ дата је једна од кључних речи читаве расправе о новокритичарском иманентизму и формализму. Инсистирање на форми и иманентним релацијама дела није било ништа друго до истицање његове фикционалне природе у тренутку кад се оно третирало као документ и сведочанство о нефикционалним околностима свог историјског и друштвеног окружења и кад је његова фикционална природа као *differentia specifica* уметничког текста остала у сенци. Дело је за нове критичаре фикционална творевина са својим специфично естетским законитостима колико и са својим реферисањем на стварност у односу на коју се и конституише као фикција. И Брукс и Ренсом имали су, наводи Велек у вези с овим проблемом, своју визију *mimesis*-а. Према Бруксу је истинска песма „a simulacrum of reality“ („симулакрум стварности“, Brooks 1947: 194), док је за Ренсома поезија „a display, a knowledge and restoration of the real world“ („приказивање, сазнавање и обнова стварног света“, Ransom 1955: 171). Ниједан нови критичар није веровао у „prison-house of language“ („тамницу језика“, Wellek 1978: 617), наглашава Велек и закључује опаском о поезији која је *окренуџа свеџу* уклањајући сваку дилему о односу нових критичара према стварности изван песме:

Поезија је окренута свету, циља на то да одслика реалност. Она не може бити апсолутна или чиста. Остаје нечиста, као и све људско, тема која је проицњиво развијена у есеју Р. П. Ворена „Чиста и нечиста поезија“ (1942).⁶

5 „When Brooks combats the ‘heresy of paraphrase’ he objects to reducing a work of art to a statement of abstract propositions, or to a moral message, or to any literal verifiable truth. But this emphasis on the specific ‘fictionality’ of all art, its world of illusion or semblance, cannot mean a lack of relation to reality or a simple entrapment in language“ (Wellek 1978: 617).

6 „Poetry is turned to the world, aims at a picture of reality. It cannot be absolute or pure. It remains impure, like anything human, a theme eloquently developed in R. P. Warren’s essay ‘Pure and Impure Poetry’ (1942)“ (Wellek 1978: 617).

Нова критика и српска књижевна мисао

Учења нових критичара знатно су утицала на профил српске, тј. југословенске послератне књижевне мисли, тачније на такозвани други нараштај послератних критичара чија делатност почиње почетком 1970-их година. Могло би се говорити о њеној донекле спасоносној и регенеративној улози у нашој средини тог времена јер је одлучујуће допринела како одвајању од идеолошке критике тако и рађању нове форме критичког израза. Како примећује Предраг Палавестра, до њене појаве у српској дневној критици су „суверено владали речити новински критичари-импресионисти“ и аутори под влашћу „идеолошке норме совјетске доктринарне партијске критике“ (Палавестра 2008: 707). Задржимо ли се кратко на Палавестрином увиду, можемо рећи да се на српском примеру јасно потврдила борба *против инструментализације књижевности и импресионистичког америзма* уткана у саме основе нове критике. Као што је у фази раног развоја покушавала да делује корективно спрам импресионистичке и позитивистичке критичке хегемоније, тако је у српском контексту од седамдесетих година 20. века деловала и против идеолошке (зло)употребе и у правцу професионализације критичког говора. Идеје нове критике унеле су дакле промене на критичко-идеолошком и на стилско-поетолошком плану, осећај ослобађања од диктиране идеолошке норме и заокрет од импресионистичког ка строжем критичком говору, аналитички одговорном према свим нијансама значења структуре текста.

Међу послератним мислиоцима на које је нова критика посредно или непосредно утицала по критичким донетима највише се истичу Никола Кољевић, Богдан А. Поповић и Душан Пувачић, иначе исписници (сва тројица рођени су 1936. године). Сва три истакнута заступника нове критике у српској мисли о књижевности блиска су „ширем“ поимању теорије и праксе нове критике, оне која се опире концепцији апсолутне естетске аутономије књижевности и тумачењу литературе инструментаријумом сцијентистичког формализма. Сваки од њих је на свој начин ту теорију и праксу модификовао и надограђивао сопственим критичарским начелима.

Поред ових аутора чија се пракса повезује с новом критиком, за њену популаризацију велику заслугу има и Јован Христић (1933–2002), приређивач прве и до сада једине збирке избора репрезентативних текстова нових критичара. У *Новој кријици* (1973) налазе се пробрани радови Ричардса, Емпсона, Тејта, Ворена, Брукса, Блекмера, Берка, Ренсома и Сузане К. Лангер, као и Христићев изванредан предговор о развоју и профилу, критичким донетима и теоријским ограничењима нове критике.

Никола Кољевић (1936–1997) је наш једини мислилац који се темељно бавио теоријским премисама нове критике. На ову тему

одбранио је докторску тезу, из које је касније настала монографија *Теоријски основи нове кријичке* (1967), књига која је снажно утицала на развој наше послератне критичке мисли. Иако у појединим деловима оставља утисак дела писаног за читаоца солидног предзнања и познавања материје, ова монографија је у целини најтемељније и најобухватније излагање теоријских упоришта нових критичара не само код нас већ и у ширим оквирима светске хуманистике. У три централна поглавља, Кољевић разматра психолошку функцију поезије код нових критичара, сазнајну природу песничког језика и схватање поезије као етичког смисла историје. Главни јунак првог дела је А. А. Ричардс, у другом доминирају Сузана Лангер и В. Емпсон, док је у трећем то Т. С. Елиот. У контексту текућег рада ваља нарочито издвојити Кољевићева разматрања *етиичке основе њоезије и еиичке љприроде љесничкој осећања* јер се на основу тих увида овај аутор сврстава, на истој линији с Велеком, међу мислиоце који су јасно видели ширину теоријских позиција нове критике, и свој критичарски поглед усмеравали преко граница строгог формализма. Кољевићеве интерпретације, махом песничких текстова, заснивају се на балансираном садејству формалне анализе и испитивања културног и духовног контекста књижевног дела. У познатој збирци есеја *Иконоборци и иконобранитељи* (1978) Кољевић је и „аутопоетички“ експлицитно и имплицитно, у интерпретацијском чину, заговарао склад и равнотежу између два приступа:

[...] у Кољевићевим критикама праћење формално-естетских својстава дела, нарочито песничког језика, тече напоредо са анализом културних и духовних вредности које оно актуализује. Његов критички метод тако спаја формалистичку анализу у виду „пажљивог читања“ какву је афирмисала нова критика и културно-семиотичка разматрања која су популаризовали аутори совјетске семиотичке школе. Устајући у *Иконоборцима и иконобранитељима* против својеврсне „методолатрије“ као врсте извитоперења науке о књижевности, Кољевић је заговарао превазилажење екстремних позиција у општој помами за идеалним научним приступом литератури: једне – „иконоборачке“ – која књижевном делу одриче значај „иконе“ тј. снагу релативне уметничке самосталности, оличену у бројним редукционистичким приступима литератури, и друге – „иконобранитељске“ – заступљене у разнобојним формалистичким школама, која, признајући му статус врховне творевине духа, одриче делу сваку повезаност са ванестетском стварношћу (Мустур 2013: 249).

По образовању англиста, Кољевић је писао о српској и англосаксонској књижевности. Бавио се поезијом, а на трагу Елиота српским епским наслеђем и односом према традицији. Један је од наших најзначајнијих шекспиролога. Есеји о сабрани у књизи *Шекспир, љтраичар* (1981) не садрже само изванредна тумачења Шекспирових трагедија већ проблематизују и појмове трагичког и трагичног, форму трагедије и њену садржину. Средишњим постулатом, да је трагичко

врхунска мера књижевности, јер је уједно и врхунска мера живота, Кољевић је допринео и бољем разумевању Шекспира и суштине трагичког, показујући уједно како широк маневарски простор за књижевну рефлексију омогућује писање у традицији нове критике. Као мислилац изузетних домета, Никола Кољевић још увек није добио примерено признање за своје заслуге у тумачењу српске и светске књижевности. По речима Марка Паовице, „једанаест ледених реда и две речи које му Предраг Палавестра посвећује у својој *Историји српске књижевне критике* о Николи Кољевићу не говоре готово ништа. Али зато сведоче о самом Палавестри више него што бисмо пожелели да знамо“ (Паовица 2017: 228).

Богдан А. Поповић (1936) био је дугогодишњи уредник *Књижевних новина* и стални критичар рубрике за поезију НИН-а. У најбољој традицији нове критике, Поповић се посвећује скоро искључиво песништву, махом у дневнокритичкој краткој форми и у форми критичких есеја, али и у синтетичким студијама попут монографије *Epski raspon Miodraga Pavlovića* (1985). Поред праћења савремене, текуће песничке продукције, Поповић се бави и односом модерних песника према сопственој традицији, опет сасвим у дослуху с познатом Елиотовом идејом о традицији и индивидуалном таленту. Ништа мање у духу наслеђа нових критичара није ни Поповићево интересовање за проблеме књижевне критике. Интересантна је у том погледу тријада његових главних личних преокупација: песништво–критика песништва–песници као критичари. Прецизније речено, Поповић се са скоро једнаком преданошћу и успехом бави критиком поезије и општом рефлексијом о поезији, проблемима књижевне критике, као и есејистичким и критичарским опусом српских песника. Тако су у *Поезији и критичари* (1972) из његовог најранијег опуса сабрани текстови посвећени општим питањима савремене поезије и критике поезије (овде подједнако из пера строже „професионалних“ критичара попут Зорана Мишића, Славка Левовца, Новице Петковића, Петра Џацића, Предрага Палавестре или Александра Петрова, као и песника закупљених поред свог основног позива и есејистичким писањем, попут Миодрага Павловића или Јована Христића). Скоро деценију касније концепција књиге *Dnevni poslovi* (1981) указује на континуитет Поповићевих преокупација: питања савремене поезије; критички написи о савременим песницима (О. Давичо, И. В. Лалић, Б. Милидраговић, И. Гађански, М. Павловић, Д. Матић, А. Пуслојић, М. Петровић, Г. Ђого и Р. Ливада); питања савремене критике; есеји о српским критичарима (Д. Киш, М. Мирковић, П. Џацић, О. Давичо, П. Зорић, З. Гавриловић, Д. М. Јеремић, Д. Антонијевић, М. Павловић, Ч. Мирковић). И публикације из новог миленијума откривају, често већ и насловом (*И њесници и критичари*, 2012), да је Поповић остао доследан пратилац, тумач и критичар савремених токова српског песништва, ко-

ментатор нових токова и пажљиви ослушкивач најтананијих промена у поезији и књижевној критици. Поред овако конципираних монографија, Поповић је објављивао и збирке изабраних текстова из свог скоро непрегледног дневнокритичарског опуса (*Критички колажи*, 2006 и др.), као и збирке дужих есеја и критичких колажа о истакнутим савременим српским песницима (добар пример су *Rasponi* из 2016. године, с текстовима повећеним, између осталих, поезији Љубомира Симовића, Милутина Петровића, Мирослава Максимовића, Душка Новаковића, Новице Тадића и Злате Коцић).

У прикладном портрету Предрага Палавестре из *Историје српске књижевне критике* Богдан А. Поповић представљен је као узоран заступник англосаксонске критичке школе код нас, а његов допринос тумачењу српског песништва оцењен као веома висок:

Критичарски рад Богдана А. Поповића најизразитији је искорак нове српске критике из доктринарног импресионизма и покушај примене независног стручног приступа општем шаренилу модерне поезије. Без бујне борбености, каквом су се одликовали критичари старијег поколења, Богдан А. Поповић је критичар трезвености и непристрасности, уздржаног темперамента и чврстог интелектуалног усмерења (Палавестра 2007: 707).

Богдан А. Поповић и Душан Пувачић су по својој главној вокацији дневни критичари. Ограничења наметнута самим жанром усмерила су њихову делатност у правцу примене начела нове критике на кратку форму извештавања о актуелној књижевној продукцији. Ту, на уском маневарском простору дневнокритичког деловања, они су, с једне стране, потврдили високо трансформативну природу нове критике, успевајући да и сасвим кратким потезима пруже увид у формалне и поетичке карактеристике дела, дају концизан опис тематике, укажу на могућа значења и крунишу сваку од својих критичарских минијатура јасним вредносним судом. С друге стране, предајући се деценијском дневнокритичарском послу, оба критичара овладали су мајсторски овим често незахвалним „занатом“, описаним код Пувачића као „уговор с ђаволом“, досежући у свом времену до самих врхова жанра и профилишући се током година у изразите стваралачке личности.

Душан Пувачић (1936–2017) формирао се као критичар такође у *Књижевним новинама* и *НИН*-у, али и у часопису *Савременик*. Заједно с Николом Кољевићем превео је *Начела књижевне критике* А. А. Ричардса, најпознатију теоријску расправу о новој критици. За разлику од доминантног модела, Пувачић се посветио проучавању прозе, а не поезије. *Ugovor s đavolom* (1990), изабрани дневнокритички текстови настали почетком 1970-их година, открива Пувачића као аутора јасних критичких мерила, правичног, али непопустљивог нарочито кад процењује степен и видове уметничке остварености дела. Тако, на пример, представљајући *Ране jade*

Данила Киша, поред многих речи хвале, Пувачић открива стагнацију у књижевном обликовању ликова и проседеа као напрслине у дотадашњем Кишовом делу:

Kad se, i u knjigama, čovek susretne sa starim poznanicima, ne može a da se ne upita: da li su se promenili? Kod junaka Danila Kiša nema promena, jer se nije izmenio njegov odnos prema njima i prema svetu u kojem žive. Iako, prividno, fragmentarna i razbijena, nova knjiga Danila Kiša prožeta je istom onom osećajnom koherentnošću koja je prisutna i u romanu *Bašta, pepeo*. Otuda, uprkos izvanrednoj kultivisanosti izraza i snažnoj emocionalnosti pripovedačkog govora, prisustvo izvesnih monotonih prizvuka deluje kao glas upozorenja. Vernost začaranom krugu ume da bude kobna čak i onda kada je taj krug očaravajući (Puvačić 1990: 10).

Поред дневне критике у којој се истакао као један од водећих аутора свог времена, Пувачић је писао дуже радове о Иву Андрићу, Милошу Црњанском, Бориславу Пекићу, Александру Тишми, Данилу Кишу, Слободану Селенићу, Драгославу Михаиловићу и бројним другим прозним писцима, сада већ класицима српске књижевности. У књизи *Трајом ѿексиа*, поред *Ујовора с ђаволом* јединој за живота објављеној на српском језику, Пувачић, попут Богдана А. Поповића, под једним кровом окупља своје критичке огледе о Андрићу и Црњанском и есеје о српској (Јован Скрелић и Бранко Лазаревић) и англосаксонској критици.

Кољевић, Поповић и Пувачић потврђују својим радом да је нова критика веома плодно полазиште за изградњу аутентичног критичарског метода и профила, који усваја постулате о пажљивом иманентистичком читању књижевности, али се развија у правцу једне отвореније визије критике, која полази од текста, не затварајући се према контексту. Код све тројице вредносни суд присутан је као неизоставан и природан део аутентичног критичког чина. Пувачић у свом виђењу критике иде још даље. Из традиције нових критичара он преузима основно начело приањања уз текст, логичког закључивања, а ослањајући се на Елиота и његове речи да је критика стваралачка делатност „civilizovanog duha“ (Puvačić 1989: 168), Пувачић проширује ову мисао у став да тај дух долази до остваривања у културно-историјском контексту јер је, сматра критичар позивајући се на Елиота „nemogućno ograditi književnu kritiku od kritike na drugim osnovama“, због чега се „moralni, religiozni i društveni sudovi ne mogu u potpunosti isključiti“ (Puvačić 1989: 169). „Književna vrednost“ се, наставља Пувачић цитирајући Елиота, „ne može ocenjivati u potpunoj izolaciji“ (Puvačić 1989: 170), као што су у сличном тону писали Велек, Ричардс и бројни други нови критичари. У *Ујовору с ђаволом* Пувачић ће поновити да је „prozna tehnika retko kada lišena moralnih implikacija i da je ona često, kako kaže američki kritičar Ihab Hasan, ‘strategija imaginacije protiv očajanja’“ (Puvačić 1990: 8).

У време кад се појавила нова критика одредила је свуда у свету нов правац критичкој мисли и начинила истински преврат у општем начину рефлексије о књижевности. Чак и они резервисани према њеном учинку у целини признају да је захваљујући новој критици „odbačen redukcionistički i impresionistički stav prema književnom delu“ као и да су „stvoreni uslovi za potpunu profesionalizaciju i formalizaciju književnih istraživanja kao posebne discipline (Markovski 2009: 159). Поред тога, идеја о естетској аутономији књижевног дела потенцијално фигурише као увек актуелан коректив у оним тренуцима кад се доминантна критичка мисао сувише одаљи од књижевности схваћене као феномена који поседује сопствену, уметничку природу. Ако је у време свог настанка била коректив свођењу књижевности на слике пищевог живота, она увек може да буде индикатор нових крајности злоупотребе књижевности – аларм који се огласи када се књижевност поново у целости подреди прохтевима неке друге дисциплине, данас можда понајвише кад се инструментализује у сврхе политичко-идеолошког читања стварности, и кад се у тој новој редукцији поново своди на документ, на појаву без сопственог карактера и идентитета, погодан да служи екстерној сврси.

Преокрет који је извела нова критика не може се стога везати само за доба њеног настанка. Сваки повратак идејама нових критичара носи у себи стимуланс да се још једном, по ко зна који пут, дотакну никад до краја решива основна питања природе књижевности, смештена између крајњих ставова о њеној апсолутној аутономији и о њеној такође апсолутној везаности за контекст. Иако су оба становишта у крајњој линији аксиоматска, вреди им се можда управо због тога увек враћати, у нади да ћемо у свакој новој темељној расправи о природи књижевности, сучељавајући екстреме, доћи до неког ма како скромног новог сазнања. А у одсуству крајњих сазнања о књижевности и свету и ти мали продори на које нова критика подстиче својим пркосним ставом и „наоружаним погледом“ (Hrستیć 1973: 32), требало би да нас задовоље.

ЛИТЕРАТУРА

- Кољевић, Никола. *Иконоборци и иконобраниоци*. Београд: Полит 1978.
- Кољевић, Никола. *Теоријски основи нове критике*. Београд – Бања Лука: Службени гласник – Академија наука и умјетности Републике Српске, 2012.
- Мустур, Милица. „Теорија компаратистике и српска књижевна критика“. *Српска књижевна критика друге половине XX века: тхиолошка ироучавања*. Ур. Милан Радуловић. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2013. 229–259.

- Палавестра, Предраг. *Историја српске књижевне критике 1768–2007*. Том II. Нови Сад: Матица српска 2008.
- Паовица, Марко. *Метакритички излети*. Београд: Српска књижевна задруга, 2017.
- Поповић, Богдан А. *Поезија и критика*. Београд: Слово љубве, 1972.
- Поповић, Богдан А. *Критички колажи*. Београд: Просвета, 2006.
- Поповић, Богдан А. *И њесници и критичари*. Београд: Београдска књига, 2012.

*

- Archambeau, Robert. „Aesthetics as Ethics. One and a Half Thesis on the New Criticism“. *Rereading the New Criticism*. Ed. by Hickman, Miranda B. and John D. McIntyre. Columbus: The Ohio State University Press, 2012. 29–46.
- Brooks, Cleanth. „The Heresy of Paraphrase“. *The Well Wrought Urn. Studies in the Structure of Poetry*. New York: Harcourt, Brace & Co, 1947. 192–214.
- Bužinjska, Ana i Mihal Pavel Markovski. *Književne teorije XX veka*. S poljskog prevela Ivana Đokić-Saunderson. Beograd: Službeni glasnik, 2009.
- Koljević, Nikola. *Šekspir, tragičar*. Sarajevo: Svjetlost, 1981.
- Markovski, Mihal Pavel. „Američki formalizam – New Criticism“. U: Bužinjska, Ana i Mihal Pavel Markovski. *Književne teorije XX veka*. S poljskog prevela Ivana Đokić-Saunderson. Beograd: Službeni glasnik, 2009.
- Eliot, T. S. *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*. New York: Knopf 1921.
- Eliot, T. S. „Granice kritike“ T. S. Eliot. *Izabrani tekstovi*. Prevela Milica Mihailović. Beograd: Prosveta, 1963. 239–257.
- Empson, William. *Seven Types of Ambiguity*. London: Chatto & Windus, 1930.
- Nova kritika*. Ured. Jovan Hristić. Beograd: Prosveta, 1973.
- Popović, Bogdan A. *Dnevni poslovi*. Beograd: BIGZ, 1981.
- Popović, Bogdan A. *Epski raspon Miodraga Pavlovića*. Beograd: Grafos, 1985.
- Popović, Bogdan A. *Rasponi*. Beograd: Tanesi, 2016.
- Puvačić, Dušan. *Tragom teksta*. Banja Luka: NIGRO „Glas“, 1989.
- Puvačić, Dušan. *Ugovor s đavolom*. Beograd: Stručna knjiga, 1990.
- Ransom, John Crowe. *The New Criticism*. Norfolk: New Directions, 1941.
- Ransom, John Crowe. *Poems and Essays*. New York: Vintage Books, 1955.
- Rečnik književnih termina*. Beograd: Nolit, 1992.
- Richards, Ivor Armstrong and C. K. Ogden. *The Meaning of Meaning: A Study of the Influence of Language upon Thought and of the Science of Symbolism*. London: K. Paul, Trench, Trubner & Co, New York: Harcourt, Brace & Co, 1923.
- Richards, Ivor Armstrong. *The Principles of Literary Criticism*. New York: Harcourt, Brace & Co, 1924.

- Richards, Ivor Armstrong. *Science and Poetry*. London: K. Paul, Trench, Trubner & Co, 1926.
- Richards, Ivor Armstrong. *Practical Criticism. A Study of Literary Judgment*. London: K. Paul, Trench, Trubner & Co, 1929.
- Hickman, Miranda B. and John D. McIntyre. *Rereading the New Criticism*. Columbus: The Ohio State University Press, 2012.
- Hristić, Jovan. „Predgovor“. *Nova kritika*. Beograd: Prosveta, 1973.
- Wellek, René and Austin Warren. *Theory of Literature*. New York: Harcourt, Brace & Co, 1948.
- Wellek, René. „The New Criticism: Pro and Contra“. *Critical Inquiry*. Vol. 4, no. 4 (Summer 1978): 611–624. JSTOR. Web. 30 April 2021.
- Wimsatt, W. K. Jr. and M. C. Beardsley. „The Intentional Fallacy“. *The Sewanee Review*. Vol. 54, no. 3 (Jul-Sep. 1946): 468–488. JSTOR. Web. 30 April 2021.
- Wimsatt, W. K. Jr. and M. C. Beardsley. „The Affective Fallacy“. *The Sewanee Review*. Vol. 57, no. 1 (Winter 1949): 31–55. JSTOR. Web. 30 April 2021.

Milica Mustur

A Loaded View: the Anglo-Saxon New Criticism in the Serbian Critical Thought

Summary

The paper clearly highlights the genesis of the historical development of the Anglo-Saxon New Criticism as a method of interpreting literature — primarily poetry — and its theoretical assumptions, with the intention of establishing its creative echoes on the horizon of the Serbian literary thought. To this end, considerable divergences in the presentation and interpretation of the New Criticism are first considered, from which two dominant currents emerge: seeing the New Criticism as an approach strictly immanent to the literary text in the spirit of “esoteric aestheticism” and, the broader understanding of it, as a direction of interpretation, which in its resistance to the doctrine of the positivist-philological approach to the literary work, starts from the immanent relations of the text, but does not ignore the context of its creation. The paper attempts to provide a basic overview of the productive adaptation of the principle of New Criticism in the Serbian critical thought from the 1970s onwards, and as representatives of this approach to literature, it presents the critical works of Nikola Koljević, Bogdan A. Popović and Dušan Puvačić.

Keywords: New Criticism, Serbian literary criticism, formalism, immanent approach to literature, context of literature, Nikola Koljević, Bogdan A. Popović, Dušan Puvačić

Примљено: 13. 6. 2020.

Прихваћено: 21. 12. 2020.