
Бојан Ђорђевић

УДК – 821.163.41.09-1 Крагујевић Т.

Филолошки факултет Универзитета у Београду

nalesko1965@gmail.com

РЕЦЕПЦИЈА РАНИХ ПЕСАМА ТАЊЕ КРАГУЈЕВИЋ

Апстракт: У раду се анализирају модалитети рецепције раних песама Тање Крагујевић, из њене прве песничке књиге *Врајио се Волођа*. Говори се о конвенцијама књижевног текста и настоји се показати које се од тих конвенција могу наћи у овој збирци. Истиче се значај рецепције у времену и декодирања основних чинилаца текста.

Кључне речи: поезија, књижевни текст, рецепција, топоними, антиномичност, темпоралност, декодирање.

1.

Основна теза, на коју би се могла свести читава спирала доказивости у есеју Стенлија Фиша „Књижевност у читаоцу“ (Fish, 1970), јесте да прави предмет анализе није сâм књижевни текст, већ наш доживљај тога текста, тј. његова рецепција. У суштини, Фиш сматра да текст уопште не треба интерпретирати, јер се тако „фалсификује“ изворна емоција и аутора и читаоца. Одбацивањем интерпретације као сувише субјективне реакције на текст – а која претендује на објективистички дискурс – Фиш је, доцније (Fish, 1980), дошао до прилично апсурдног термина „интерпретативне заједнице“, негирајући идентитет текста (па и самога аутора) и читаоца као независних фактора у процесу рецепције.

Фишови критичари су, с правом, указивали на погрешне постулате овакве теорије рецепције, и у суштини наглашавали да се не може порећи чињеница аутономности књижевног текста с једне, те читаоца с друге стране, као и да је чин освешћене рецепције, тј. интерпретације, управо трагање за симбиозом књижевног текста (што подразумева и аутора) и читаоца као примарног рецептора, при чему долази до тзв. „интерсубјективне идентификације“ (Hungerland, 1955: 351). Да је то тако, да та симбиоза освешћеног читаоца и прото-текста подложног критичкој интерпретацији представља

продуктивну и рационалну материјализацију читалачког доживљаја – то се може показати и на покушају да се одреде примарни модели рецепције раних песама Тање Крагујевић. Наравно да би се комплетна слика добила када би се ти модалитети упоредили са модалитетима рецепције разних фаза њене поезије, али ћемо се засад задовољити настојањем да укажемо на основне поетичке законитости првих песама, тј. прве збирке Тање Крагујевић.

2.

Критика је те седме деценије прошлога века, када се појавила прва књига Тање Крагујевић, *Враћио се Волођа* (1966), готово панично бегала од сваке могуће сумње на „импресионизам“ или „романтичарство“. Српска критика је такве натрухе знала да види чак и у модерним гласовима младе песничке генерације, којој је припадала и Тања Крагујевић. Нужно сведена – јер везана за тренутак појављивања збирке *Враћио се Волођа* – тзв. текућа критика указивала је на нове поетичке моменте, нови песнички глас, основне теме и мотиве, али није могла, наравно, да обухвати све модалитете рецепције. На срећу, Лесинг је био у праву када је књижевност видео првенствено као „временску уметност“. Доживљај једног књижевног дела је, дакле, превасходно кинетички! Дело траје у времену, па иако се само не мења с временом, мењају се, допуњују, изграђују нови рецептивни кодови за његову интерпретацију. Аутор који исписује ове редове није могао да се сусретне с „делом у настајању“, јер је те 1966. године био једногодишња беба. Када се 1979. године први пут удубио у читање прве збирке песама Тање Крагујевић, завршавао је основну школу и могао да осети меланхолију ових стихова. Но, та меланхолија била је, по свему судећи, и једини рецептивни код за читање у то време. Временом, кодови су се умножавали и трансформисали, па се и читалачки фокус померао. Данас, наравно, ране песме Тање Крагујевић овај читалац прима са свешћу о промени тих кодова, али и са рецептивним релацијама у односу на доцније збирке ове песникиње. Но, још више од тога, не мења се само рецептивни приступ једног одређеног читаоца у разним временима. Мењају се, наравно, и генерације читалаца и интерпретатора. То је оно што усложњава релацију: текст – читалац, и што доводи до

разноликих интерпретација истих песама. Због тога је важно учавати одређене, егзактно дате и у тексту детектоване, поетичке законитости, не би ли се тако објективизовала слика о раним песмама Тање Крагујевић. Јер, не треба никако заборавити да је битан елемент рецепције тзв. сазнајна корисност, што, међутим, подразумева и варијантност рецепције на временској оси. Дакле, начела и модуси рецепције једног књижевног текста примењиви у тренутку његовог настанка и првих читања не морају да важе у неком другом – будућем – времену. Потенцијал текста директно је везан за његово значење, које се мења у разним тренуцима рецепције, с обзиром на промене самих читалаца, те на промене искуства појединачног читаоца. Да би се, онда, ипак објективно могле утврдити непроменљиве датости у раној поезији Тање Крагујевић треба бити свестан да логичке условљености на којима сваки књижевни текст, па и ове песме, опстоји, на известан начин ипак нормативизују одређене елементе рецепције говорних исказа. Песма, тако (а и песничка збирка такође), у својој непомерној сржи представља специфични исказ оличен у прецизној структури композиције. Песников задатак, тако схваћен, лежи у томе да преведе суштаство света у одређени језички облик (Curtius, 1952: 369).

Зато се никада не може занемарити сâм чин писања, тј. настанка књижевног текста, јер он настаје у одређеном тренутку, а тај тренутак нужно увек претходи рецепцији. Још више, сâм песник је и први читалац свог текста, те дакле игра двоструку улогу. Следећи Рикера, може се установити да је семантичка аутономија књижевног текста непорецива и потребна да би тај текст уопште настао, али је, с друге стране, рецептивна реакција (читалачки одазив) такође нужен да би књижевни текст добио своје културолошко утемељење и сврху: „Значење текста треба да га отвори за потенцијално неограничени број читалаца, тј. бесконачан број интерпретација“ (Ricoeur, 1991: 326). Читалац, дакле, треба да буде „апропријатор“, то јест да оно што је „туђа“ емоција, „туђи“ исказ, учини „својим“. Али, читалац, истовремено, треба и да се дистанцира, а то значи да прихвати да читајући књижевни текст није толико у обавези да разуме песника, колико да му то читање послужи у сврху саморазумевања (Ricoeur, 1991: 335–336).

3.

Оно што се назива објективним текстом не постоји. То је одавно већ постулат без кога није могућа слобода и разноврсност интерпретације. Међутим, да би се успоставила и до краја интерпретативног тока одржала већ поменута симбиоза текста и читаоца, мора да се успостави тзв. конвенција текста на коју ће читалац прећутно пристати ако жели да текст „разуме“ и да га значењски дешифрује током процеса рецепције. Јер, уметнички текст је – то никад не треба сметнути с ума – оно што Марголис назива „намерним чином“ (Margolis, 1980: 236), који је културно условљен и културно потентан. Дакле, читалац мора имати одређене културне кодове помоћу којих ће успоставити везу са текстом. А те кодове му мора дати сам песник! Они су, наравно, често скривени, преплићу се, или тек овлаш назначавају у тексту, али морају постојати да би се успоставила плодносна интеракција у процесу рецепције: „Literarno delo je struktura, utemeljena na svojih zakonih, receptivni proces pa pomeni nenehno dopolnjevanje teh zakonov.“ (Kernev Štrajn, 2009: 72). То је та логичка условљеност која на извештан начин нормативизује сам чин рецепције говорних исказа, па и поезије као специфичног вида исказа оличеног у више или мање прецизној структури текста. У том смислу, за Тању Крагујевић и није суштински битна разлика између интроспективног и појавног, између унутрашњег и оспољеног, између реалног и фикционалног. Све што у реалности постоји може бити језиком изражено. А све што се исказује језиком може бити песнички уобличено и трансформисано, и у том смислу на интерпретацију поезије Тање Крагујевић, па и на интерпретацију њених раних песама, најупутнијим се чини применити тзв. конструктивни модел рецепције по коме се пажња мора обратити на песникову фикционализацију нефикционалних чинова (Pratt, 1977). То је онај процес који препознајемо у Блоковој објави: „Мој сопствени чаробни свет постао је поприште мог личног делања... *Живойъ је ѿосѣао умеѣносѣи* (подвукао Б. Ђ.) (Блок, 1962: 429). А кодове за овакву врсту интерпретације нуди нам сама песникиња, пристајући на одређене конвенције које препознајемо током рецептивног процеса. У првој збирци Тање Крагујевић пажљиви читалац може препознати две основне конвенције на које мора пристати ако жели да утемељи сопствену рецепцију.

4.

Прва конвенција тиче се реалних и симболичких топоса, тј. песнички модификоване стварности која се симболизује посредством поетског текста. Неколики топоси који мапирају збирку *Врајио се Волођа* јесу:

– **провинцијски град**

То је онај „мали град“ из песме „Немири“, али то су и микропоними који су атрибути града – баште (узнемирене топлим ветровима у „Немирима“; пуне јабука које љубавник краде за уснулу драгу у песми која почиње стихом „Ноћу“); улице; трг.

– **возови**

Увек са симболичким потенцијалом који је вишеструк: возови и њихов писак као помисао на даљину, бег и одлазак, неки узбудљивији живот („Немири“: „Преко моста прелазе возови/и носе узбуђења у прозорима“); али и возови као симбол пролазности и растанка.

– **ветар**

У раној поезији Тање Крагујевић и ветар је носилац амбивалентног значењског потенцијала. Ветар је нешто што покреће природу, град и људе, што уноси дах немира и покрета, што разгони учмалу успаваност малог града и ремети устајалост свакодневице. Али, то у овој поезији никада није олујни ветар, никада није ветар преокрета. То је топао ветар, који само за тренутак узнемири све око себе – „пешчане обале“, „разастрте кошуље и баште“, „високе багрене“, па и људе („тихе реке тела“) – „па оде“. То је само тренутни хир природе, кратка игра свести, после које остаје исти мир и иста тишина.

– **земља**

Топос је тај који Тања Крагујевић вешто установљава из песме у песму, као носећи именилац свих ствари. Земља је оличење материјалног, свакодневице, и све пажљиво и оголено именоване реалије јесу уроњене, укорене, укопане у земљу која је – и опет вешто исказује песникиња – амбивалентно значењска. Земља – то је с једне стране симбол сигурности, чврстине, постојаности, непомеривости. С друге стране – земља је и та која спречава корак, не да човеку да се одвоји, да крене за возовима и ветровима. У том контрасту, човеку не остаје ништа друго до да се, као песникиња у песми „Земља“, овој родитељској праматерији (а као

сваки родитељ, она и помаже и спутава) обрати са молбом и скрушеношћу.

Два су топонима географски јасно позиционирана и именована. Један је **Хоргош**, представљен у песми „Скице лета“ као позорница самоће и туге. У том Хоргошу нема ничега ружног, али је све сетно и мало, спутано и поколебано. То је и цвеће које плаче, и ноћ која лумпује, и куће које су ниске и удаљене. Такви су и људи – поспани и тужни (а у контрастној слици, коју Тања Крагујевић, видели смо, веома воли), ти тужни људи „певуше веселе песме“. А та весела песма је, заправо, романа, чиме ове „скице“ попримају и иронијско значење, поготово што цитатност којој песникиња прибегава наводећи речи песме представља изузетно ефектан стилски поступак познат као „phrasal pause“ (Gazda, Makovska, 2015: 109–113).

Ипак, најупечатљивији, средишњи, и семантички најпотентнији топоним је **Тиса**. Она је у више песама означена заједничком именицом „река“, и једино у том случају песникиња прибегава дескриптивно-поредбеном поступку. Река је час „широка као равничарски друм“, а час „неповољна и опака“. Но, у песми *Тиса* (где је, дакле, именовање извршено већ у наслову), та река – Тиса, дакле – постаје сублимација свих песничких топоса, свих симболичких датости које су опредељене уобичајеним вокабуларом љубавних песама (крај света, плаве ливаде, топла неба):

1.

*Љубави, љубави,
Није ѿо крај светиа –
То су обале.*

2.

*Љубави, љубави,
Нису ѿо ѿлаве ливаде,
Ни када ѿроцвѣтају –
Нису ѿо ѿлаве ливаде.*

3.

*Љубави, љубави,
Нису ѿо ѿоила неба,
Ни када ужаре –
Нису ѿо ѿоила неба.*

4.
*Није ѿо крај свеѿа,
 Љубави –
 Тиса је ѿо.*

Може се уочити врло вешто поигравање смислом главног значајца у песми – Тисе. Наизглед, песма је сва у негацији. Непажљиви читалац биће поведен тиме, и може се десити да неопрезно помисли да је песма рађена по моделу: *не* – *неѿо* (није крај света – него је Тиса; нису плаве ливаде – него је Тиса; нису топла неба – него је Тиса). Тиса би, тако, била симболични знак одсуства и негација најважнијих атрибута љубави. Али, како смо већ показали, ово је љубавна песма, а Тања Крагујевић није песник који се руга и који банализује исказ. Директно обраћање вољеном мушкарцу (уз то појачано двоструким зазивом: „љубави, љубави“) јасно сугерише да ову песму треба схватити као афирмацију. Према томе, Тиса не укида ни крај света као симбол вечне љубави, ни плаве ливаде као симбол невиности, ни топла неба као симбол страсти. Не! Тиса их, у ствари, у себи сублимише. То ће рећи да ова песма није рађена по негацијском моделу: *не* – *него*, већ по афирмативном моделу: *и* – *и*. Тиса је, дакле, *и* крај света, *и* плава ливада, *и* топло небо. Тиса је, најзад, и вољени човек. Тиса је, према томе, у таквој рецепцијској равни, друго име за љубав! На овом нивоу песникиња успева да један реални, свакодневни и свеprisутни топоним из подручја реалија уздигне до сублимисане метафорике, а то је већ тада био, и доцније ће бити, један од најпродуктивнијих и песнички најјуспелијих поступака Тање Крагујевић.

5.

Друга конвенција на коју читалац прве збирке Тање Крагујевић мора пристати јесте антиномичност. Иако теолошки заснован феномен који означава две наизглед супротне тврдње, које су међутим једнако вредне и истините, антиномичност је, заправо, у самој сржи људске егзистенције. Према неким теоријама, сваки је исказ нужно антиномичан, јер је антиномија „у самој суштини рефлексije“, која – подразумева се – увек претходи исказном чину (Strouhal, 2014: 227). Тако је и са песничким текстом.

У првој збирци Тање Крагујевић може се детектовати неколико антиномичних парова. Један је, свакако, пар: мушкарац – жена. Они су у антиномичном односу већ и стога што не могу бити контрастирани, с обзиром на љубавни контекст. Они се могу сусретати и разилазити, разумети и сукобљавати, они се могу чак и мимоилазити у простору и времену, што је на најексплицитнији и песнички најуспешнији начин тематизовано у песми са почетним стихом „Ноћу“, која је сва у привидној опозитности: ја – ти, која се опредмеђује мимоилажењем у простору (песникињина соба – башта у којој мушкарац бере јабуке, улица којом мушкарац хода), у времену (мушкарац је у ноћи, а песникиња у безвремену сна), па и у говору (он води у шетњу речи које она и не зна). Али, ако се мушкарац и жена мимоилазе, они су нужно у истом коду – љубавној причи која је додуше недопричана и неисказана:

*Можда ме мало и волиш
а ја ни не знам,
јер њо је ноћу,
кад ја сијавам.*

Но, ове две егзистенције имају исти корен (љубав), исто полазиште (жељу) и исто, претпостављено иако нереализовано, место дотицаја – песму.

Низ других антиномичних парова сведочи о промишљеној структури читаве збирке *Врајино се Волођа*. Антиномичан је однос између питања и одговора. Одговори су прави, али не долазе у право време, нису у складу са тренутком. Питања су увек и тражења, а одговори давања. Али, понекад се чују само питања, а потенцијални одговор не долази, иако га читалац перципира као нужан и истоврстан са молбом: „Измисли ми још триста чуда.../ хајде кад те лепо молим, измисли ми још триста чуда. / Испричај ми бар још једно чудо.../ зашто не би покушао, кад те ето лепо молим...“

Апсолутно је антиномично заснован пар: мировање – кретање. Овај однос у збирци Тање Крагујевић (а усуђујемо се рећи и у доцнијим њеним песмама) никада није опозитан. Кретање је увек потенцијално дато у мировању (мировање је, тако, само прва фаза кретања), а мировање је нужно уписано у кретање (па је кретање само почетна фаза мировања, или мировање последња фаза кретања) – то све указује на једну тачку у којој се ова два наизглед супротстављена процеса

стичу. То је, дакле, апсолутни и чисти израз антиномичности. Јер, ветрови – као оличење кинетичке енергије, дакле кретања – иза себе остављају тек привид. Они, додуше, одлазе – али пешчане обале, тихе реке, баште и кошуље, гране и птице остају „у мом малом граду“ („Немири“) – граду који такође мирује. Град мирује – али се у његовој утроби нешто стално покреће. И „продавци новина крећу кући“, и „улица по угловима заказује састанке“, и „кикоћу се гимназијалке“, и „ветар прави теревенке“ (песма са почетним стихом „Причај ми“). Кретање и мировање су, заправо, референтни чиниоци саме песме „Вратио се Волођа“. Одлазак и повратак, као два вида истог процеса на временској оси, стапају се са физичким простором и тзв. текстуалним стварним светом у коме обитавају субјекти песме. И они одлазе (тај одлазак је понекад и онтолошки: „Већ давно је умрла / она стара Рускиња Ана“) и долазе у типичном антиномичном исказу: „Судија Стаменковић је отишао, / кројач Јовановић се доселио“. Ови ентитети у песми су сасвим ванлингвистички, немају симболички потенцијал, већ указују на принцип пролазности који онемогућава песникињу да реконструише и поново састави делове света који ју је у детињству окруживао. Рефренско понављање исказа: „Прошле су те године“ контрастира се скупу својстава које оличавају субјекти песме – оних својстава које се детету увек чине вечним, неизбежним и заувек датим.

Још експлицитније ова антиномичност исказана је у песми „Без белих птица“ – песми која је сва на граници између синтагматског јединства и дијахронијске истоветности, између жудње за променама и страха од њих, између ововременог (блиског, али и оптерећујућег) и безвременог (далеког, али привлачног). У подтексту песма о љубавном расанку, антиномију на крају своди, у маестралном стилском обрту Тање Крагујевић, на антигетички паралелизам: „Онда ћу ја да одем а твоје срце нека остане“. Та дијада (троструко имплицирана: ја – ти; ја – твоје срце; твоје срце – ти) мултипликује се у сложеном односу који се – управо захваљујући антиномичном потенцијалу – препознаје као типолошка сличност.

6.

Нагласили смо да је рецепција једног књижевног текста увек условљена и темпоралном задатошћу, тј. тренутком

самога читања. Без свести о овоме не може се на прави начин декодирати текст. А то декодирање је примарни услов успешне рецепције. Хронолошка компатибилност, подразумевана у тренутку настанка текста, која повезује тај текст са његовим читаоцима у синхронијској равни, није заувек дата. С проласком времена и новим рецептивним приступима, сам текст се прима из тзв. постериорне позиције у односу на време његовог настанка. Успоставља се, дакле, једно апсолутно време и компатибилност текста са читаоцима мора да се поново успостави. Оно што је у тренутку примарне рецепције (напореда са настанком, тј. штампањем текста) било саморазумљиво, јасно и чињенично појмљиво, временом може постати криптично и захтевати неку врсту „поновног учења вожње бицикла“. Фикционални светови било ког књижевног текста нису заувек дати. Они су многилики и есенцијалистички – самим тим онтолошки променљиви (Pavel, 1989: 250).

То се може зорно показати на примеру песме „Вратио се Волођа“. Рефренски грађена, ова песма већ тиме од интерпретатора захтева да се окрене већ поменутиим конвенцијама текста, као што су време, пролазност, одлазак, повратак, однос мушкарца и жене, уводећи, још, и топос детињства. Желећи да превазиђе језичку нетранспарентност коју Гудмен (Goodman, 1984: 137) види као главно обележје било ког књижевног текста, Тања Крагујевић се окреће дечјој игри као лајтмотиву своје песме. Игра јелечкиње-барјачкиње успоставља се као најчвршћа веза са оним што је прошло, а песма која се пева током те игре („иде мајка с колодвора, дија дија де“) постаје позадински звук, као својеврсна музичка пратња евоцирању оног прустовског „изгубљеног времена“. То је паратекстуални дискурс који лица каталогизована у песми (Ана, Полдика, судија Стаменковић, кројач Јовановић, Целегинови, сусед Ђорђе, безимени газда из дворишта) везује са представама о њима које је Волођа стекао у детињству (тренутку присуства) и задржао у сећању (тренутку одсуства) – Ана је Рускиња, али је и мртва. Дакле, Волођа зна прву чињеницу, а песникиња га о другој обавештава. Полдика још живи на другом спрату (Волођи познато), али се удала (нова чињеница). Целегинови „живе повучено и фино“ (претпоставка је да су тако живели и кад је Волођа био ту). Чињеница о Ђорђу Волођи је сасвим позната, што наговештава временска одредница – он „још увек“ точи вино. Антиномични

однос судије Стаменковића и кројача Јовановића двоструко је конотиран у Волођином поимању. То што се судија Стаменковић одселио за Волођу је информација од вредносног значаја, јер га је он познавао, и то може у њему пробудити нека сећања. Међутим, то што се кројач Јовановић доселио представља типичну нулту информацију, јер Волођа њега није могао знати. Вредносно најзначајнија јесте чињеница да „газда више не просипа воду / на децу из дворишта“. То је и чињеница од универзалног значаја. Наиме, док је у претходном делу песме, у дијалогској форми, песникиња указивала на пролазност као конкретну чињеницу да она и Волођа нису више деца (а поврх тога једно од њих више и није ту), дотле у овом случају чињеница пролазности детињства постаје универзална и готово метафизичка – „у нашој кући нема више деце“. Заједничка стварност Волође и песникиње постаје општеважећа чињеница људског живота: „одрасли смо“.

У том контексту, и игра јелечкиње-барјачкиње јесте симболично указивање на пролазност, оно последње што још везује Волођу и песникињу не само за период њиховог детињства, већ и једно за друго. Но, савремени читалац приликом рецепције није нужно упознат са суштином ове игре (њена правила и њено значење некадашњим генерацијама били су саморазумљиви), па му може измаћи кључни елемент за разумевање симболичког нивоа ове песме. Зато је нужен услов декодирање које је условљено културолошким ирверзибилним процесом. Мора се имати у виду да игра јелечкиње-барјачкиње подразумева преузимање особе, и то у могућа два правца. Игра се своди на бирање, а изабрана особа може или сама бити преузета (ако не успе да пробије „ланац“ на другој страни), или сама преузме другог ако се пробије. Као што екипа са друге стране бира особу која ће покушати да пробије „ланац“, тако и та особа бира на којем ће месту да покуша да се пробије, а самим тим и кога да поведе са собом. Дакле, опет смо на пољу антиномичне суштине односа међу људима, баш као што је то однос мушкарца и жене. Ако се, дакле, Волођа вратио, поставља се питање је ли успео да пробије ланац заборавља (у чему му песникиња подсећањем на реалије из детињства помаже), тј. да ли ће успети да са собом – стварно или симболички – поведе песникињу. Одговор се, наравно, крије у још једном рефренском зазиву, и у том исказу се имплицитно наговештава да ће жеља остати нереализована. Без обзира

што је Волођа поново ту, без обзира што са песникињом дели заједничке успомене, ланац из игре јелечкиње-барјачкиње остаће несломљен. Јер: „Прошле су те године“. Овај рефрен, као кореферентна ознака пролазности, на кључном нивоу разрешава дилему младости која се може исказати насловом познатог романа Томаса Вулфа – *нема јоврајика кући*. Или, шекспировски речено, остаће ћутање:

*Нека ћушање буде иишање
и нека ћушање буде одговор.*

Извори:

Крагујевић, Тања (1966). *Врајио се Волођа*. Нови Сад: Матица српска

Литература:

- Блок, Александр Александрович (1962). *Собрание сочинений V*. Москва, Ленинград: Художественная литература
- Curtius, Ernst Robert (1952). *Französischer Geist Im Zwanzigsten Jahrhundert*. Bern: Francke
- Fish, Stanley (1970). Literature in the reader: affectiv stylistics: *New Literary History*, 2, pp. 123–162.
- Fish, Stanley (1980). *Is There a Text in This Class: The Authority of Interpretative Communities*. Cambridge, London: Harvard University Press
- Goodman, Nelson (1984). *Of Mind and Other Matters*. Cambridge: Harvard University Press
- Hungerland, Isabel C. (1955). The Interpretation of Poetry: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XIII, 3, pp. 351–359.
- Kernev Štrajn, Jelka (2009). *Renesansa alegorije: alegorija, simbol, fragment*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU
- Makovska, Slovinca Tinecka i Gazda, Gžegož (2015). *Rečnik književnih rodova i vrsta*. Beograd: Službeni glasnik
- Margolis, Joseph (1980). *Art and Philosophy: Conceptual Issues in Aesthetics*. Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press
- Pavel, Thomas (1989). Fictional Worlds and the Economy of the Imaginary: *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences* /ed. Allén Sture/, pp. 250–259.
- Pratt, Mary Louise (1977). *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*. Bloomington: Indiana University press
- Ricoeur, Paul (1991). *A Ricoeur Reader*. Toronto, Buffalo: University of Toronto Press
- Strouhal, Martin (2014). Tertium datur – теорие výchovy jako praktická теорие mezi filosofií a vědou“: *Teorie výchovy – tradice, současnost, perspektivy* /ed. Richard Jedlička/, pp. 214–231.

Бойан Джорджевич

ТОЛКОВАНИЕ РАННИХ СТИХОТВОРЕНИЙ
ТАНИ КРАГУЕВИЧ

Резюме

Приемы и виды чтения литературного текста совпадают со временем когда он написан или читается – но не обязательно одинаково будет толкован в другом времени, в будущем. Впечатление о тексте прямо происходит из его значения, а оно само прямо обусловлено моментом чтения но и собственным читательским опытом каждого из нас. Но чтобы все-таки объективно отметить суть ранней стадии стихотворчества Тани Крагуевич (относится к сборнику стихотворений *Врајино се Волођа*), необходимо иметь в виду, что логические условия толкования – к которым отсылается любой литературный текст, в том числе и эти стихотворения – в определенной степени ограничены принятыми нормами чтения. В первом сборнике поэтессы, сосредоточенный читатель может различить две основные концепции с которыми непременно должен согласиться – если он намерен сформировать свою собственную читательскую позицию. Первая концепция относится к реальным и символическим топонимам т.е. к поэтически и текстуально измененной реальности. Перечислим несколько топонимов отмечаемые в сборнике: провинциальный город, поезда, ветер, земля, река Тиса. Поэтессе везет воздвигнуть реальные ежедневные знакомые топонимы до уровня сублимированной метафоры; это останется одним из ее самых удачных поэтических приемов. Вторая концепция с которой согласен читатель первого сборника Тани Крагуевич – это антиномичность. В ее первом сборнике узнаем несколько притиворечивых пар, но самая впечатлительная – неподвижность и движение. Хорошее понимание – самое главное условие для толкования этого сборника. Хронологическое совпадение текста и его читателей, подразумеваемое в моменте его создания и связывающее их на синхроническом уровне, не рассчитано на вечную неизменчивость. По мере течения времени и возникновения новых видов толкования, текст из прошедшего времени можно читать в современном приеме. Таким способом возрождается абсолютное время которое требует новых отношений между текстом и читателями. Оказывается, то что в своем начальном фазисе было понятным, доходчивым и очевидным (во время печатания) – в современности может стать вскрытым и эзотерическим, наподобие заглавного стихотворения этого сборника.

Bojan Dorđević

RECEPTION OF EARLY POEMS OF TANJA KRAGUJEVIĆ

Summary

The principles and modes of reception of a literary text applicable at the time of its creation and first readings do not necessarily apply in another – future – time. Potential of a text is directly related to its meaning, that changes in various moments of reception, due to changes of readers themselves, and changes in the experience of the individual reader. Then, in order to be able to objectively establish immutable widely known facts in early poetry of Tanja Kragujević (collection *Vratio se Voloda* from 1966.), one should be aware that the logical conditionalities on which every literary text, including these songs, exist, in a way still norm certain elements of the reception of utterances.

In the first collection of Tanja Kragujević, a careful reader can identify two basic conventions which he must agree upon if he wants to establish his own reception. The first convention concerns the real and symbolic place names, ie. modified poetic reality which is symbolized by means of the poetic text. Several place names that map the collection *Vratio se Voloda* are: provincial town, trains, wind, earth, Tisa. The poet manages to rise the real, everyday and omnipresent place names from the field of realities to sublimated metaphors, which was even then, and it would be later one of the most poetic and successful procedures of Tanja Kragujević. The second convention to which the reader of the Tanja Kragujević's first collection must agree upon is the antinomy. Several antinomy pairs can be detected in the first collection of Tanja Kragujević, however, certainly the most striking one is antinomy: inaction – movement.

While interpreting the collection *Vratio se Voloda*, decoding is indicated as a primary condition for successful reception. Chronological compatibility, implied at the time of the text creation, which connects the text to his readers on the synchronic level, it is not always given. With the passage of time and new receptive approaches, the text itself is received from the so-called posterior position in relation to the time of its creation. Therefore, an absolute time is established, and the compatibility of the text with the readers must be re-established. What was understood in the moment of primary reception (in parallel with the development, i.e. text printing) was self-explanatory, clear and had comprehensible facts, it could, during the time, become cryptic, as in the case of the poem that the collection is named after.