КЊИГА XXIX СВЕСКА 1/1981.

БИБЛИОТЕКА МАТИЦЕ СРПСКЕ
ПМеП 7
1981/29 Кн. Св. (1.)

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК

др Момчило Златановић, *Народне пе́сме о устанку, ослобођењу и револуцији* 5 / др Љубомир Зуковић, *Партизанска народна песма* 17 / **Студије и чланци:** др Челица Миловановић, *О изворима и књижевном поступку Гаврила Стефановића Венцловића* 27 / др Шимун Шоње, *Петар Демелић — први преводилац Хомера у српској књижевности* 43 / др Хатица Крњевић, *Прва и друга беседа Лазе Костића* 53 / **Ситни прилози:** Никола Китановић, *О синкретизму у усменим баладама Рома у Војводини* 81 / Борђе Перић, *Вуково сећање на једну песму Ивана Југовића* 89 / **Грађа:** др Иванка Удовички, *Два писма Теодора Павловића Руми Карољу* 95 / др Љубомир Дурковић-Јакшић, *Василије Василијевић о Вуку Караџићу* 99 / др Душан Михаиловић, *Три незавршена позоришна комада Драгутина Илића* 103 / **Оцене и прикази:** Миодраг Петровић, *Наука о књижевности и њене недоумице (II)* 135 / др Борђе Живановић, *Записки јањичара* 147 / др Златко Винце, *Сабрана дјела И. Мажуранића* 153 / др Коста Милутиновић, *Илија Мамузић, Одјеци илиризма* 159

МАТИЦА СРПСКА

ЗБОРНИК
МАТИЦЕ СРПСКЕ
ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК



YU ISSN 0543—1220

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК

Уређивачки одбор

др ДРАГИША ЖИВКОВИЋ, др БОЖИДАР КОВАЧЕК,
др ЗОРАН КОНСТАНТИНОВИЋ, др МИРОН ФЛАШАР

Главни и одговорни уредник

др ДРАГИША ЖИВКОВИЋ

КЊИГА ДВАДЕСЕТ ДЕВЕТА (1981), СВЕСКА ПРВА

МАТИЦА СРПСКА

Инв.бр. 166193

БИБЛИОТЕКА МАТИЦЕ СРПСКЕ
У НОВОМ САДУ

НАРОДНЕ ПЕСМЕ О УСТАНКУ, ОСЛОБОЂЕЊУ И РЕВОЛУЦИЈИ*

Момчило Златановић

1.

Ни о једном значајном догађају у историји наших народа и народности није испевано толико песама као о устанку, ослобођењу и социјалистичкој револуцији, а које су објављиване у многим збиркама, зборницима, мелографским монографијама, часописима, новинама итд. Импресиван је податак да у Фолклорном одељењу САНУ има око двадесет хиљада лирских и епских песама. Српска академија наука и уметности управо припрема веома обиман зборник ове специфичне и оригиналне револуционарне поезије.

Читав низ публикација је посвећен поетском народном стваралаштву из народноослободилачког рата и револуције. Трајну научну вредност има, нпр., *Зборник радова* Етнографског института САНУ, кн. 3, из 1960. године, у којем је знатан број студија, прилога и чланака о народном певању нашег револуционарног времена.

Савез удружења фолклориста Југославије је на својим конгресима разматрао и проучавао ово савремено народно стваралаштво. На појединим конгресима то су биле главне теме: на Шестом конгресу на Бледу 1959 — *Одраз НОБ-а у фолклору народа Југославије;* на Осмом конгресу у Титовом Ужицу 1961 — *Народно стваралаштво у устанку и револуцији;* на Двадесет и трећем конгресу у Славонском Броду 1976 — *Устанци и народно стваралаштво;* на Двадесет и шестом конгресу у Крагујевцу 1979. године — *Партија и друг Тито, братство-јединство и самоуправљање у народном стваралаштву.*

Песме о устанку, ослободилачком рату и социјалистичкој револуцији све више заокупљају пажњу истакнутих фолклориста, књижевних историчара и теоретичара и научних институција.

2.

Најбројније су лирске народне песме, које имају одређен, али шири тематски круг и изразиту идеолошко-политичку основу.

О њиховом постанку има у нас подоста довољно аргументованих научних прилога. Ипак, има и дилема. Исидора Секулић је била

---

* Два рада о партизанским песмама објављују се у част четрдесетогодишњице Устанка и Револуције 1941. године.

спептик у већој мери: „Генезу песама је врло тешко уходити, врло тешко истрагати"[1].

Нема сумње, лирске народне песме с тематиком ослободилачког рата и револуције највише су испевали омладинци и омладинке. Међутим, стваралачки однос према овој поезији имали су и други. У обликовању римованих дистиха учествовале су и жене. Татомир Вукановић наводи за пример песмопојку Милицу Томашевић, која је скупљачу, поред осталог, изјавила и ово: „Отишла сам одмах по ослобођењу на вашар о Богојављењу у Пријепоље. Омладина ме молила да јој пјевам успут, а ја сам тад гредом пјевала једну пјесму за једним партизаном из нашега села"[2].

Треба имати у виду и чињеницу да је многи дистих са сликом настао у партизанској колони, за време марша. Миљан Мојашевић је уочио на терену колективно стварање песама још 1947. године. . . . „Омладина се враћала с радне акције, с гашења пожара на Златару, и успут — свако по нешто, те тако саставили ову песму"[3].

Песме, поготову краће, преношене су из места у место, из предела у предео, па је и то утицало на мењање њихових садржајних и формалних елемената. О ширењу, а и мењању познате антитужбалице *Поји, Миле, волове на реци* М. Перовић је записао и ово: „Песма се појавила полако, па онда све јаче, док су њоме најзад забрујала поља и горе југа Србије. У први сумрак, кад су полазили у борбу, тесно један уз другога стиснути, партизани су је певали као претњу онима на које су полазили. Китиле су је и уливале у њу своју нежност сеоске девојке"[4].

За најпопуларније песме врло је карактеристичан један непрекидан стваралачки процес. Омиљено *Козарачко коло,* „светла песма поноса и енергије", има на десетине варијаната. А у колико се све варијација јављају песме о другу Титу!

Многе се песме надовезују на нашу класичну народну лирику. Миљан Мојашевић је запазио у Санџаку: „Нова народна песма и у погледу стилских, песничких средстава дубоко посеже у културно наслеђе"[5]. Разуме се, у развојном луку нове револуционарне лирике дошла је до пуног изражаја стваралачка трансформација и актуелизација. Душан Недељковић је у својој синтетичкој студији указао на то како се стара обредно-магијска лазаричка песма из Црне Траве у револуцији преобразила у садржини и доживела „нови лирски расцват"[6].

---

[1] Исидора Секулић: *О превођењу, о збирци партизанских песама, о преводу Анице Савић Ребац тих песама на енглески језик.* — Говор и језик, Нови Сад, 1966, стр. 73.

[2] Т. П. Вукановић: *Српске народне партизанске песме.* — Врање, 1966, стр. 21.

[3] Миљан Мојашевић: *Из партизанске народне поезије у Санџаку.* — Зборник радова Етнографског института САНУ, Београд, 1950, бр. 1, стр. 75.

[4] Мил. Перовић: *Запис о једној народној песми.* — Политика од 18. маја 1952, стр. 5.

[5] Миљан Мојашевић, нав. рад, стр. 73.

[6] Душан Недељковић: *Развитак црнотравских и лесковачких народних песама ослободилачког рата и револуције* (уводна студија у збирци Сергија Димитријевића *Црнотравске и лесковачке народне песме ослободилачког рата и револуције,* Београд, САНУ, 1967), стр. 3—4.

Посебно је жива и нераскидива веза предреволуционарних песама из времена ослободилачког рата и револуције. Довољан је један пример. Песма *Устај, сељо,* која је била веома популарна међу сељацима Србије у другој половини XIX века, а која је певана као напредна и у предреволуционарно доба, преображена и актуелизирана, одјекнула је на почетку устанка 1941. године у Шумадији, Пустој Реци, Јабланици, Црној Трави и другде. По правилу, свугде јој је понешто додавано или одузимано.

Стара песма позивала је сељаке на устанак против бирократско-чиновничког режима, против господе, зеленаша, кајишара, трговаца и других који су експлоатисали сељаштво и живели на његов рачун. Нова песма позива сељаке на немилосрдну борбу против фашистичког окупатора и домаћих издајника и наглашава да ће сељачке масе предводити комунисти и друг Тито.

Једна од најлепших и најпотпунијих варијаната налази се у збирци Сергија Димитријевића *Црнотравске и лесковачке народне песме ослободилачког рата и револуције* (бр. LXVII, 2). Од дванаест стихова осам су из предреволуционарне песме, а четири су нова. Међутим, и стари и нови осмерци тако су распоређени и повезани да песма делује као складна целина и с наглашеном основном идејом:

Устај, сељо, устај, роде,
да се браниш од господе,
од господе министара,
недићевца кокошара.
Устај, сељо, устај, роде,
имовина сва ти оде,
од господе зеленаша,
и попова мантијаша.
Устај, сељо, устај, роде,
партизани да те воде,
партизанска борба јака, —
раденика и сељака.

Са друге стране, револуција је вршила коренште промене у свести широких народних маса, отварала им нове духовне видике и нудила светле животне перспективе, а што је имало битан утицај на песничко стваралаштво. Испеване су многобројне нове лирске народне песме, бодре, без сенке трагике, борбено-хуманистичке, једном речју — револуционарне.

3.

Друг Тито је главни лик поетског народног стваралаштва из раздобља устанка, ослободилачког рата и социјалистичке револуције. Он је оличење племенитих тежњи наших народа и народности за слободом, братством и јединством, социјалном правдом, напретком и миром. „Све што је народни пјесник могао тражити у једном лику, све што му је требало у идејној и моралној структури једног лика за његове пјесничке спознаје и рефлексије, све што је желио унијети у један лик као своју пјесничку слику и визију — све му

је то пружио лик Тита"[7]. Народни стваралац је, пак, настојао у песми, анегдоти, причи, пословици и у другим умотворинама да величанствени Титов лик, „као лик саме своје сопствене револуције и стваралачке изградње одгонетне, расветли и објасни"[8].

Још у почетку устанка и револуције стваране су борбене и оптимистичке песме о човеку који је смело повео наше народе и народности у одлучну борбу за ослобођење од фашизма, за братство и јединство, односно за стварање таквог друштва у којем ће људи бити слободни, равноправни и срећни. Већ у јесен 1941. године у западној Србији се разлегала песма: „Друже Тито, прими наске / у редове партизанске!" На Кордуну се 1942. године певало: „Тито ј' прави син Хрвата / који вриједи сува злата". Исте, 1942. године, многа бодра и енергична партизанска кола широм поробљене Југославије почињала су дистихом: „Ниједно се коло не окрене / које име Тита не помене".

У читавом циклусу краћих и мелодичних песама народни певач је топло и надахнуто изразио своју љубав према омиљеном команданту, револуционару широких видика, најближем другу и човеку. Популарне су у целој земљи, у свим друштвеним срединама, па су временом усавршаване у поетском и музичком погледу. Певач нежно упоређује друга Тита са белом или плавом љубичицом и са цвећем из горице. Има нечег узбудљивог у жељи девојке да убере невен и да га дâ маршалу Титу. Заиста, „свака пјесма из срца је слита".

Лирске народне песме о другу Титу уједно показују да се и једноставним изражајним средствима могу казати велике истине. Колико су само речити, нпр., ови десетерци: „Друже Тито, очи домовине" и „Друже Тито, све наше надање"!

Известан број тужбалица представља висок домет поетског народног стваралаштва ослободилачког рата и револуције. Оне су најчешће опште борбене и пркосне песме, што најбоље потврђује следећи пример. За време офанзиве на Козари 1942. године, Перса Ристић из села Белајца, скупљајући кости изгинулих бораца и рођака извила је тужбалицу:

Свуд гробови у зелену житу,
Козара се заклињала Титу:
„Друже Тито, ми ти се кунемо,
да са твога пута не скренемо . . ."

У мају прошле године, поводом смрти челног борца наше револуције и градитеља новог живота, друга Тита, стих из ове тужбалице „Друже Тито, ми ти се кунемо" одјекивао је у свим крајевима Југославије. Он и данас моћно одјекује и испуњава срца и младих и старих гордошћу и решеношћу да се иде Титовим путем у изградњи социјалистичког самоуправног друштва.

---

[7] Тврtко Чубелић: *Устанак и револуција као књижевно виђење свијета и живота.* — Беседа, Куманово, 1979, бр. 17—18, стр. 139.

[8] Душан Недељковић: *Револуција и револуционари на делу.* — Светозарево, 1980, стр. 350.

И у епским песмама и епским песмама хроникама могу се наћи стихови и читаве целине у којима се снажно и синтетички говори о револуцији и њеном главном стратегу.

Међу дужим епским песмама по својој идејној усмерености и естетској вредности издваја се *Видарице на Сутјесци,* о којој је Душан Недељковић написао дужу студију[9]. А то је песма о одсудној бици у револуцији, о монолитној и непобедивој Титовој војсци и о енергичном војсковођи у коме куца топло људско срце.

Гуслар Милош Бандић епску песму хронику *Прва непријатељска офанзива* почиње реалистичким и одмереним десетерцима:

Када Тито, соко са планине,
крену у бој за спас домовине,
планине се сунцем огрнуше,
прадедовске запеваше душе.
Тито руку подиже јуначку
на европску тврђаву Немачку.
Битке води, а планове ствара,
новој власти темеље удара.

Стих „планине се сунцем огрнуше" његошевски је по згуснутој метафори.

О другу Титу, симболу револуционарног хуманизма, и даље се стварају народне песме или песме у народном духу. Тако, нпр., Рајко Томовић, пензионер из Београда, испевао је више песама о генијалном ратнику и највећем човеку мира. Последња се управо односи на његову смрт и завршава се дистихом: „Тебе гусле заборавит' неће, / без обзира које је столеће!"

Тито ће, несумњиво, и за неимара поетске народне речи остати вечита тема и вечита инспирација. Јер, његова неугасива унутарња тежња за остварењем највишег циља — *да људи живе као људи* прометејски је неуништива.

Многобројне народне песме о овој импресивној и у свету омиљеној личности потврђују мисао коју је о великану наше револуције рекла Исидора Секулић: „Велика ватра стварања горела је у том човеку"[10].

4.

За песму о преласку Неретве у четвртој непријатељској офанзиви Маја Бошковић-Stulli пише да је то „једина епска пјесма". ... „Њезину издвојеност наглашавам зато јер епска формула није карактеристична за пјесничко народно стваралаштво раздобља народноослободилачке борбе"[11]. Свакако су ово преоштри закључци. Дакако, песма о мосту на Неретви је од веће естетске вредности. Снажно импресионира митолошка слика о жртвовању двоје младих

---

[9] Душан Недељковић: *Вук и народно стваралаштво у културној револуцији нашег доба.* — Београд, 1975, стр. 95—157.

[10] Исидора Секулић, нав. рад, стр. 81.

[11] Маја Бошковић-Stulli: *Народна поезија наше ослободилачке борбе као проблем савременог фолклорног стваралаштва.* — Усмена књижевност (приредила Маја Бошковић-Stulli), Загреб, 1971, стр. 349.

курира, Ивана и Јање, како би се укротила плаховита река. Чињеница је, пак, да су у многим крајевима Југославије састављане и епске народне песме у току саме револуције, а које у строгом одбиру имају и песничку лепоту. На њихову особеност указао је и врсни руски фолклорист Виктор Евгењевич Гусев[12].

Партизанска епска народна песма могла је настати у пределима где је била жива епска традиција и где су се још одржавале гусле: Црна Гора, Херцеговина, Кордун, Јабланица и Пуста Река у јужној Србији итд. Бонка Орешчанин, нпр., каже: „Сваки други Кордунаш нађе ријеч у десетерцу лакше него у прози"[13].

Мада је у литератури констатовано да у овом раздобљу „није било времена за шире епско обликовање", постоје убедљиви докази да је још у прве две године устанка и револуције одјекнула и народна епска гусларска песма. Станко Опачић-Ђаница, познавалац поетског народног стваралаштва Кордуна, с правом тврди: „Највише епских пјесама створено је крајем 1941, потом крајем 1942. и 1943. године до IV непријатељске офанзиве, када су многи старци у овом крају изгинули као избјеглице или помрли од тифуса"[14].

И епске песме су имале у револуцији агитационо-мобилизаторску улогу и биле идеолошки актуелне. Песма о бици на Ргају растурана је с летком 1943. године на терену Јабланице[15]. Зна се да је Мирко Мујовић гуслао и на положају[16].

У народним епским песмама и у епским песмама хроникама у неупоредиво већој мери се осећа индивидуалност певача-стваралаца него у лирским и баладним песмама.

Ако пажљиво читамо десетерце познатијих гуслара, запазићемо многе посебности у њиховој поетици.

Гуслар Мирко Мујовић (1913) има своју песничку концепцију. Каталошка композиција у епској песми хроници *Народни устанак у Јабланици*[17] омогућује му да детаљно опева устаничке дане у свом родном крају и да спомене првоборце. А у *Народној песми о Гајтану*[18] он даје каталог погинулих бораца из свога села и моли земљаке да му не замере ако неког није поменуо. За ратнике које опева сам вели: „Све њих морам овде да устројим!"

Лепе песме *Букилића мајка* и *Чолића мајка* испевао је, неоспорно, истакнути партизански гуслар Радован Шолевић, кога су фашисти убили крајем рата. Он је у епско ткиво својих песама, као ретко који, уткао и чисте лирске стихове. Обе поменуте песме садрже и по једну згуснуту тужбалицу[19].

---

[12] В. Е. Гусев: Славянские партизанские песни. — Ленинград, 1979, стр. 79—82.

[13] Станко Опачић-Ђаница: *Народне пјесме Кордуна.* — Загреб, 1971, стр. 44.

[14] Исто, стр. 42.

[15] Сергије Димитријевић: *Црнотравске и лесковачке народне песме ослободилачког рата и револуције.* — Београд, 1967, стр. 95.

[16] Добросав Туровић: *Народне партизанске песме Јабланице.* — Лесковац, 1968, стр. 94.

[17] Мирослав Миловановић: *Народне песме ослободилачког рата јужне Србије.* — Београд, 1974, стр. 50—59.

[18] Исто, стр. 95—99.

[19] Т. П. Вукановић, нав. збирка, стр. 110—117.

Једна од битних одлика песама даровитог гајтанског гуслара Милана Албијанића је *сажетост и уопштавање.* Стиче се утисак да је на догађаје гледао са неке временске дистанце. Његови стихови могу да буду и у афористичком виду и градацијском низу. Чобанин, земљорадник и рудар у јами, он је песнички занат учио не само од својих земљака гуслара него и од песника Петра Петровића Његоша. За доказ ове тврдње довољан је почетак синтетичке песме *Народна песма и гусле кроз векове*[20]:

Грлите се, струне на гуслама,
поноси се онај ко вас има.
Преко вас је својим потомцима
челичио срце у грудима.
Вас су виле у облаке свиле,
златом својих коса окитиле,
дахом својим глас ви подариле,
те певачу у крило спустиле.

Епским песмама хроникама наши историчари књижевности и фолклористи су посветили знатно мање пажње него што то оне заслужују. Истиче се у науци да им је композиција лабава, разбијена и да су без стилизације и уопштавања. При томе се губи из вида чињеница да овај епски облик има своје специфичности. Певач махом примењује каталошку композицију. Међутим, овде-онде он даје и дубље карактеристике ликова и догађаја.

У погледу песничке лепоте на првом месту су краће и језгровите епске песме, а које су и највише прихватане и ширене у народним масама.

И поједине дуже песме могу бити изврсне у поетском погледу. Таква је по својој епској структури и новинама *Видарице на Сутјесци,* за коју је Душан Недељковић рекао да се „многим својим новим остварењима може у фолклорном благу наших народа успешно такмичити и са класичном Вуковом *Косовком девојком* чија линија даљега развитка у епској традицији наших народа је њу под новим историјским условима ослободилачког рата и револуције и донела певању даровитих гуслара Шћепан-поља и Пиве"[21].

Дистих с римом је основна форма епских песама и епских песама хроника, али су записиване и песме у десетерцима без рима.

У фолклористици и науци о књижевности изражавано је и мишљење да римовани стихови означавају у ствари пропадање наше епике. Да ли је то баш тако?

Даровити гуслар може и помоћу римованих стихова да испева снажну песму. Обрад Симоновић, гуслар из Гласовика, нпр., у својој песми о погибији Ратка Павловића Бићка спаја дух епских песама са духом револуционарног Бићковог времена и даје праву епску песму:

Једно јутро кад је зора била,
сив је соко разавио крила,
са Власине, високе планине,
па се спушта низ кршне падине.

---

[20] Мирослав Миловановић, нав. збирка, стр. 5—8.
[21] Душан Недељковић, нав. дело, стр. 152—153.

Лети соко од брега до брега,
да душмани не осете њега.
Ситну књигу носи испод крила,
да видимо за кога је била?
На њој црна прекрштена трака,
за смрт јавља некога јунака.
Докле ли ће соко продужити?
Чије ли ће дворе потражити?
Чију ли ће мајку ућвелити?
Чију сестру у црно завити?
За кога ће одјекнут' планина?
За кога ће закукат' дружина?
Лети соко и погнуо главу,
здраво прође ломну Црну Траву,
и Биничку пролете Мораву,
Кукавицу па и Јабланицу,
нико није опазио птицу.
Крила лака носе соко птицу
са Пасјаче право на Топлицу.
Кад је соко прош'о Растовицу,
где цветаше смиље и босиље,
право паде на село Бериље.
Ту се соко савио у кругу,
тражи дворе преминулом другу.
„Да л' ту живи Павловић Петрана,
дична мајка Бићка партизана?"
. . . . . .

5.

Вредност песама о устанку, ослободилачком рату и револуцији у првом реду је у племенитости и узвишености њихове идејне и етичке стране. Постоје и такве истине о револуцији и човеку у њој које се могу изразити само у песмама. Песме о ослободилачком рату и револуцији, према томе, представљају у одабраним примерима важно културно наслеђе и имају трајан уметнички и идеолошки значај.

БИБЛИОГРАФИЈА

1. *Збирке, зборници, антологије*

(Избор)

1. Бошковић Stulli, Маја: *Петокрако, зашто си црвена. Народне пјесме из устанка.* — Загреб, 1959.
2. Вукановић, П. Т.: *Српске народне партизанске песме.* — Врање, 1966.
3. Диздар, Мак: *Народне пјесме о борби и изградњи.* — Сарајево, 1958.
4. Димитријевић, Сергије: *Црнотравске и лесковачке народне песме ослободилачког рата и револуције.* — САНУ, Београд, 1967.
5. Жупан, Јосип: *Зборник партизанских пјесама.* — Загреб, 1961.
6. Златановић, Момчило: *Сија звезда. Народне песме ослободилачке борбе и социјалистичке изградње.* — Ниш, 1974.
7. Каровски, Лазо и др.: *Македонски песни за народноослободителната борба.* — Скопје, 1980.
8. Конески, Блаже: *Од борбата. Народни песни.* — Скопје, 1959.

9. *Крајишке народне пјесме из народноослободилачке борбе и социјалистичке изградње.* — Бања Лука, 1949.
10. Миловановић, Мирослав: *Народне песме ослободилачког рата јужне Србије.* — Београд, 1974.
11. Назечић, Салко: *Славне године. Народне пјесме из народноослободилачког рата и борбе за социјализам.* — Сарајево, 1949.
12. Недељковић, Душан: *Антифашистичке песме.* — Посебно издање „Борбе", св. I, (Ужице), 7. новембар 1941.
13. Опачић Баница, Станко: *Народне пјесме Кордуна.* — Загреб, 1971.
14. Ораховац, Саит: *Народне пјесме бунта и отпора.* — Сарајево, 1971.
15. Пенушлиски, Кирил: *Црвен се барјак развева. Народни борбени песни.* — Скопје, 1965.
16. Поповић, Владимир: *Народне пјесме — борбе и ослобођења.* — Загреб, 1947.
17. Ристовски, Блаже: *Македонски народноослободителни песни.* — Скопје, 1974.
18. Туровић, Добросав: *Народне партизанске песме Јабланице.* — Лесковац, 1967.
19. Хаџиманов, Васил: *Македонски народни борбени песни.* — Скопје, 1960.
20. Херцигоња, Никола и Борђе Караклајић: *Зборник партизанских народних напева.* — Београд, 1962.
21. Horvatin, Radoslav: *Partizanska pesem.* — Ljubljana, 1953.
22. Чубелић, Тврtко: *Устанак и револуција у ријечи народног пјесника.* — Загреб, 1966.
23. Џаковић, Вукоман: *Партизанске народне тужбалице.* — Крушевац, 1964.

2. *Расправе, студије, чланци*

(Избор)

1. Антонијевић, Драгослав: *Народне песме о злочинима окупатора и њихових помагача и херојству њихових жртава.* — Зборник радова Етнографског института САНУ, Београд, 1960, књ. 3, стр. 311—340.
2. Антонијевић, Драгослав: *Народне песме позива на устанак.* — Рад VIII-ог конгреса Савеза фолклориста Југославије у Титовом Ужицу, Београд, 1961, стр. 187—193.
3. Борели, Рада: *Народне песме о Партији и Титу.* — Зборник радова Етнографског института САНУ, Београд, 1960, књ. 3, стр. 287—310.
4. Бошковић-Stulli, Маја: *Народна поезија наше ослободилачке борбе као проблем савременог фолклорног стваралаштва.* — Зборник радова Етнографског института САНУ, Београд, 1960, књ. 3, стр. 393—422.
5. Војводић Бајић, Воја: *Како су у Лици настајале народне пјесме револуције.* — Народно стваралаштво — Фолклор, Београд, 1971, св. 37—38, стр. 6—15.
6. Гусев, Е. В.: *Славянские партизанские песни.* — Ленинград, 1979.
7. Допуђа, Јелена: *Партизанске и друге народне игре у НОБ на територији БиХ.* — Зборник радова Етнографског института САНУ, Београд, 1960, књ. 3, стр. 232—279.
8. Ђорђевић, Драгутин: *Личности народног устанка у партизанским песмама лесковачког краја.* — Рад VIII-ог конгреса Савеза фолклориста Југославије у Титовом Ужицу, Београд, 1961, стр. 237—244.
9. Жунић, Лепосава: *Народна песма — одраз лика нове жене наше револуције.* — Зборник радова Етнографског института САНУ, Београд, 1960, књ. 3, стр. 357—371.
10. Златановић, Момчило: *Врањске народне песме ослободилачког рата и револуције.* — Народно стваралаштво — Фолклор, Београд, 1975, св. 53—56, стр. 37—45.
11. Златановић, Момчило: *О неким питањима епских народних песама ослободилачког рата и револуције на југу Србије.* — Беседа, Куманово, 1979, бр. 17—18, стр. 98—106.

12. Јаћоски, Воислав: *Народноослободилачка борба и Тито у албанској народној песми.* — Народно стваралаштво — Фолклор, Београд, 1973, св. 46, стр. 11—28.

13. Караклајић, Борђе: *Револуционарна радничка песма у Србији.* — Зборник радова Етнографског института САНУ, Београд, 1960, књ. 3, стр. 479—518.

14. Каровски, Лазо: *Македонската народна песна за Тито.* — Народно стваралаштво — Фолклор, Београд, 1977, св. 57—64, стр. 9—16.

15. Каровски, Лазо: *Хуморот и сатирата во македонските народни песни за НОБ.* — Македонски фолклор, Скопје, 1978, бр. 21—22, стр. 73—78.

16. Краснићи, Марк: *Мотив херојства у партизанској народној епици.* — Рад VIII-ог конгреса Савеза фолклориста Југославије у Титовом Ужицу, Београд, 1961, стр. 287—294.

17. Љубинковић, Ненад: *Старо и ново у обликовању епске легенде о Титу.* — Народно стваралаштво — Фолклор, Београд, 1977, св. 57—64, стр. 17—30.

18. Мартиновић, Нико: *Народно стваралаштво у устанку Црне Горе.* — Рад VIII-ог конгреса Савеза фолклориста Југославије у Титовом Ужицу, Београд, 1961, стр. 207—220.

19. Младеновић, Живомир: *Значај песме за учеснике народноослободилачке борбе.* — Зборник радова Етнографског института САНУ, Београд, 1960, стр. 673—695.

20. Младеновић, Олга: *Козарачко коло, његова улога у ослободилачком рату и социјалистичкој изградњи Југославије.* — Коло у Јужних Словена, Београд, 1973, стр. 177—180.

21. Младеновски, Симо: *Тито во македонската народна поезија.* — Народно стваралаштво — Фолклор, Београд, 1973, св. 46, стр. 1—10.

22. Младеновски, Симо: *Македонските народни песни како поетска хроника на НОБ и Револуцијата.* — Беседа, Куманово, 1979, бр. 17—18, стр. 49—66.

23. Мојашевић, Миљан: *Из партизанске народне поезије у Санџаку.* — Зборник радова Етнографског института САНУ, Београд, 1950, књ. 1, стр. 51—75.

24. Назор, Анте: *О стваоцима наших народних револуционарних пјесама.* — Народно стваралаштво — Фолклор, Београд, 1962, св. 3—4, стр. 204—208.

25. Недељковић, Душан: *Прилог проучавању законитости развитка нашег народног певања у периоду народне револуције, ослободилачког рата и изградње социјализма у Југославији.* — Зборник радова Етнографског института САНУ, Београд, 1960, књ. 3, стр. 39—167.

26. Недељковић, Душан: *Прва етапа прелажења колективног у индивидуално и обратно у народном стваралаштву и критеријум овог прелажења.* — Народно стваралаштво — Фолклор, Београд, 1962, св. 2, стр. 98—108.

27. Недељковић, Душан: *Друга етапа прелажења индивидуалног у колективно и обратно у народном стваралаштву и критеријум овог прелажења.* — Народно стваралаштво — Фолклор, Београд, 1962, св. 3—4, стр. 186—197.

28. Недељковић, Душан: *Полигенетски карактер стваралачког преображаја народних песама револуције.* — Народно стваралаштво — Фолклор, Београд, 1971, св. 37—38, стр. 16—28.

29. Недељковић, Душан: *Вук и народно стваралаштво у културној револуцији нашег доба.* — Београд, 1975.

30. Недељковић, Душан: *Народни песник о другу Титу.* — Народно стваралаштво — Фолклор, Београд, 1977, св. 57—64, стр. 1—8.

31. Николић, Видосава: *Наша народна песма социјалистичке изградње у првој петолетки.* — Зборник Етнографског института САНУ, Београд, 1960, књ. 3, стр. 373—391.

32. Николић, Илија: *Народно певање у јединицама народноослободилачке војске и партизанских одреда Југославије (1941—1945).* — Народно стваралаштво — Фолклор, Београд, 1975, св. 53—56, стр. 16—36.

33. Пенушлиски, Кирил: *Карактерот и изворите на македонските народни песни од ослободителната борба.* — Литературен збор, Скопје, 1963, бр. 2, стр. 13—29.

34. Петровић, Бурђица: *Пут песме Крајинске чете „Крајински смо млади партизани".* — Рад VIII-ог конгреса Савеза фолклориста Југославије у Титовом Ужицу, Београд, 1961, стр. 221—224.

35. Пешут, Петар: *Питање ауторства и неке специфичности партизанске народне песме.* — Народноослободилачка борба и револуција у литерарном стваралаштву, Београд, 1972, стр. 105—119.

36. Плана, Шефћет: *Друштвена функција поруке палог револуционара у народној песми Косова и Метохије.* — Рад IX-ог конгреса Савеза фолклориста Југославије, Сарајево, 1963, стр. 217—229.

37. Плана, Шефћет: *О заједничким мотивима у револуционарним песмама балканских народа.* — Зборник Филозофског факултета за 1966—1967. годину, Приштина, књ. IV, стр. 205—216.

38. Плана, Шефћет: *Народно стваралаштво у току револуције у Косовској Митровици и околини.* — Народно стваралаштво — Фолклор, Београд, 1979, св. 69—70, стр. 16—21.

39. Радовановић, Миљана: *Друштвено-историјски карактер херцеговачког народног певања народноослободилачке борбе.* — Рад IX-ог конгреса Савеза фолклориста Југославије, Сарајево, 1963, стр. 195—201.

40. Ристовски Блаже: *Како е настаната песната „А бре Македонче"?* — Народно стваралаштво — Фолклор, Београд, 1977, св. 57—64, стр. 42—47.

41. Родић, Миливој: *Народне пјесме о доктору Младену „човјеку какви ће људи тек бити".* — Народно стваралаштво — Фолклор, Београд, 1979, св. 69—70, стр. 22—31.

42. Саздов, Томе: *Македонските народни партизански песни.* — Рад XIII конгреса Савеза фолклориста Југославије у Дојрану 1966, Скопје, 1968, стр. 55—60.

43. Секулић, Исидора: *О превођењу, о збирци партизанских песама, о преводу тих песама на енглески језик.* — Говор и језик, Нови Сад, 1966, стр. 40—97.

44. Stanovnik, Marija: *Ubeseditev motivov o tovarišu Titu v neznanem slovenskem NOB pesništvu 1941—1945.* — Народно стваралаштво — Фолклор, Београд, 1979, св. 69—70, стр. 3—14.

45. Ћопић, Бранко: *Како смо пропјевали, револуција и поезија.* — Народно стваралаштво — Фолклор, Београд, 1971, св. 37—38, стр. 1—5.

46. Фирфов, Живко: *Македонске народне песме из народноослободилачке борбе.* — Зборник радова Етнографског института САНУ, Београд, 1960, књ. 3, стр. 665—672.

47. Horvatin, Radoslav: *Slovenska partizanska pesem v znanosti.* — Зборник радова Етнографског института САНУ, Београд, 1960, књ. 3, стр. 423—462.

48. Чубелић, Твртко: *Стилско-изражајне карактеристике народних пјесама из раздобља народне револуције.* — Језик, Загреб, 1959—1960, бр. 1, стр. 7—23.

49. Чубелић, Твртко: *Устанак и револуција као књижевно виђење свијета и живота.* — Беседа, Куманово, 1979, бр. 17—18, стр. 129—143.

50. Шкрбић, Милан: *Проблем вредновања партизанске народне пјесме.* — Рад VIII-ог конгреса Савеза фолклориста Југославије у Титовом Ужицу, Београд, 1961, стр. 307—308.

ПАРТИЗАНСКА НАРОДНА ПЕСМА

Љубомир Зуковић

Две најглавније и најснажније побуде, два основна врела надахнућа за тешку борбу и безмерно трпљење наших народа у последњем рату који су водили, биле су слобода и правда, оличене у представи о новом друштвеном уређењу. Оно, додуше, и готово све прећашње буне и устанци палили су се и разгоревали на таквим и сличним жељама и надама, хтела се и национална слобода и друштвена правда, али се за та добра никада раније није борило са толико свести и са тако темељно разрађеним и уобличеним визијама будућег живота и односа у њему.

Комунистичка партија Југославије и партизани револуцију и рат против завојевача и делова домаћег живља који су га подржавали и помагали, како би уз њега и они остварили своје себичне и кратковиде жеље и намере, нису ни отпочели случајно, ни водили стихијно, него, напротив, и једно и друго — врло плански и организовано. Народна песма, која је све то пратила, а у неким случајевима ишла и испред догађаја и појава, крчећи им пут и припремајући терен, била је изузетно подесно, понекад чак и убојито оружје у том рвању и борби, за коју се одмах знало да ће бити тешка и дуготрајна. Њена улога и значај оцењени су врло тачно и на време. Захваљујући управо тим околностима, песми је посвећена пуна пажња, а она је то и обилато и вишеструко надокнадила.

Већ се и одраније знало да се оно што захвати и понесе лепо и надахнуто срочена народна песма најдаље чује и најдуже памти; уз то најлакше разуме и најтеже извитоперује. Искуство је учило да песма поседује исцелитељску моћ. Уз њу се дурашније трпело и истрајавало, лакше патило и умирало. Својом чудесном снагом партизанска песма је, попут лабудовске песме, правила мост и између живота и смрти:

Наша борба захтијева,
кад се гине да се пјева.

Револуција је, пре свега, питање свести и опредељења, па тек онда срчаности и одлучности. Борбену и револуционарну свест је, према томе, требало свим расположивим средствима изграђивати и у народу ширити. Бораца је требало пуно, а они су се са те стране

изгледали. Врбовање и васпитавање обављано је истовремено, брзо и у ходу. Отуда је оно и морало бити јасно и једноставно; као кад се некоме с брда на брдо довикује важна и хитна порука. Њу је било важно примити тачно и пренети даље. Поруку се даље могла пратити краће, поготову лепше, али је најпре било чувати је од искривљивања.

Те прве партизанске песме настојале су, пре свега, да бистро и разговетно, непосредно и другарски присно, језиком и стихом који су му блиски, кажу ономе обичном човеку, сељаку и раднику, пастиру и шегрту, који правац треба да следи. Трудиле су се да му помогну да се исправи на прави пут и да на том путу остане. Располажемо податком да је чувени командант Козаре, доктор Младен Стојановић, кога је партизанска народна песма такође прославила, одмах на почетку устанка тражио од Бранка Ћопића да се што пре огласи борбеним и револуционарним стиховима. „Поезија је", говорио је он, „прије̂ко потребна. У ово херојско доба она се сама од себе намеће, она се учи напамет. Она иде у стрељачки строј! Јуриша са борцима! Поезија и револуција иду увијек подруку!"[1]

Присећајући се, недавно, и сам својих првих устаничких дана и задатака, Ћопић је изјавио: „Онда сам почео да размишљам: Нема овдје ништа од моје прозе. Ваља ми се ‚преквалификовати' у пјесника". Разлози за то су големи, јасни и неодложни. — „Само пјесма може пратити ратника у колони, на омладинским приредбама, на зборовима, чак и у стрељачком строју".[2]

Омиљени писац се присетио и почетних стихова своје прве песме коју је сложио међу борцима и за борце:

Смрт фашизму, партизани,
доћоше нам срећни дани...

„Прихватише", вели он, „ту пјесму и борци и народ, а ја се осоколих и наставих даље да пјевам".[3] Колико их је у току рата испевао, то, вероватно, не зна ни он сам. Неке су биле сасвим пригодне, безазлене другарске подбадачице. Борци су, наиме, кад год су им то прилике допуштале, припремали и изводили веселе приредбе, а „главна и најзанимљивија тачка" тих приредби бијаше такозвани *рапорт,* „једноставна пјесма у осмерцу" којом се „на шаљив начин" опјевају дневни догађаји. „Ја сам, наравно", признаје Ћопић, „предњачио у састављању тих пјесама и никог жива нисам остављао на миру".[4] Кад би се данас поново сусрео са тим песмама, њихов творац многе од њих, зацело, не би ни препознао. Али да тој богатој ризници народног певања није ништа више приложио него сетну песму о Здравку пролетеру и знамениту елегију *Болна лежи партизанка Мара,* заслужио би помен и признање.

---

[1] Раде Башић, *Доктор Младен,* „Народна армија", Београд, 1969, 137.
[2] Мило Глигоријевић, *Видар људске душе,* НИН, бр. 1572, 15. фебруар 1981, 28—30.
[3] *Исто.*
[4] Милан Бодирога, *Партизанска народна поезија на штокавском језичком подручју,* (рукопис докторске радње), 100.

Видели смо како се песник суочио са новим стваралачким задатком, па је ред да га чујемо и како му је одолевао. Тим својим стиховима настојао је „сваком нашем борцу и дјетету да ућем у уво". Ту је жељу могао остварити, увидио је то врло брзо, само уз услов да пева „максимално јасно", тако „да те свак разумије". Песник је чак уверен да су сазнања до којих је тада дошао и стваралачка искуства која је тада стекао битно и трајно одредила његову поетику.[5]

Можемо, дакле, слободно рећи да су се борбене и револуционарне партизанске песме стале јављати кад и прве мисли о устанку и да су сасвим спремно дочекале прве борбене окршаје. Те прве песме, устаничке претходнице, одјекивале су „по шумама и горама" као бојни поклич, као упозорење и објашњење, а понекад и као претња. О њиховим творцима данас се, углавном, мало зна, највише због тога што је још увек недовољно проучена огромна рукописна и штампана грађа о устанку, а пре свега, она дневничкомемоарског карактера. Ти списи врло често садрже драгоцене податке о завичају и амбијенту у коме су настале и неке врло познате партизанске песме. Понекад дознамо чак и то ко их је саставио.

Пишући о Другој војвођанској ударној бригади, која је почетком 1943. године водила тешку битку на Бирчу, Иво Матовић нас обавештава да су борци ту „сустигли своју само за почетак сремску песму" *Партизан сам, тим се дичим.* Њу је, дознајемо из истог извора, „испевао пролетерски песник и један од ослобођених политичких затвореника из Сремске Митровице Радован Вуковић. Он је ту песму написао у августу 1941. године на Фрушкој гори и она је убрзо стигла у све партизанске јединице Југославије, у народ, неизмењена, углавном."[6]

Познату песму *Са крај Босне до мора* о прослављеном команданту Сави Ковачевићу испевао је Пуниша Перовић, а то, зацело, није једина његова песничка творевина коју су у току рата прихватили и певали као своју борци и народ.

Било би, међутим, погрешно на основу овога што смо већ рекли закључити да су већину партизанских песама, од којих су многе биле и кратког века и малог домета, испевали образовани људи и песници. Њихов највећи део смислили су сами борци, људи из народа, жене и девојке, чији су синови и браћа ратовали у партизанима. Песма је најчешће настајала сасвим спонтано, на дугим маршевима и кратким застанцима, на приредбама и другим скуповима, стваралачким напорима више појединаца. Отуда и није никакво чудо што је њен творац већ на самом почетку остајао непознат, а кад се у почетку и знало ко је он, бивао је брзо и радо заборављен.

Присећајући се предвечерја кад је Друга војвођанска ударна бригада постројена на Фрушкој гори да би из истих стопа кренула према Босни, писац њене ратне повеснице посебно истиче дирљивост растанка са завичајем. „И тада је", вели он, „неко од бораца, који је остао непознат, спонтано срочио песму о Срему и Босни". Песму

---

[5] Мило Глигоријевић, *Наведено дело,* 29.

[6] Иво Матовић, *Повратак ратника — Друга војвођанска ударна бригада,* „Народна армија", Београд, 1968, 21—22.

сведок њеног стварања оцењује тачно и лепо, као „народски једноставну, војнички искрену и партизански борбену". Зањихани строј бораца одмах је прихватио песму, онако „у покрету". Певали су је са свега срца, „као завет, као позив на верност Срему и Босни".[7] Ето тако смо, верујемо, сасвим поуздано, дознали где је, кад је и како је настала чувена партизанска песма *Кад су Сремци кренули.*

После годину дана ратовања по Босни бригада се враћа у завичај, у свој родни Срем, и тада је, опет неко непознат, „у одушевљењу", и опет „спонтано", срочио нову партизанску песму:

Кад бригада преко Саве крене,
шири руке, мајко, ето мене.
Ето теби сина из далека,
изграђена новога човека.[8]

Очигледно, настанку народне песме јако погодује снажно осећање и узбуђење које истовремено прожме и испуни све оне које је одређени циљ и задатак окупио и ујединио. Песма се тада јавља просто сама од себе, из неке заједничке емотивне узбуђености, која се на други начин једва и може обуздати и смирити. Песма сад на нов начин, мислима и осећањима, којих су сви постали свесни, уједињује и спаја још чвршће.

Партизанска народна песма као да се понекад просто утркује са догађајем на који се односи. Тако, на пример, после битке на Малешевцима, новембра месеца 1942. године, у којој је, између осталих, погинуо и „један од најопаснијих четничких команданата — Буро Бижић", вест о победи стиже у Трнаву тек који часак по завршетку битке, да би се готово истовремено извила „однекле" и „висока женска пјесма":

Нисам знала ни имала наде
да ће Буро страдат од бригаде . . .[9]

Иначе, партизанска народна песма се јавила на темељима и стваралачким искуствима раније усмене поезије, пре свега, хитрог и веселог бећарца. Творцима нове борбене и револуционарне поезије особито је било добродошло богато искуство бећарца у изналажењу и постављању на право место оних „срочитих" речи — у римовању, дакле. Некада је то наслањање на ранију песму било много непосредније:

Преко Саве пружио се ланац,
мала моја, љуби те Босанац,

гласи несташни бећарац. Сразмерно незнатним лексичким изменама, у потпуно истој ритмичкој шеми, победнички зарадован парти-

[7] *Исто,* 13—14.
[8] *Исто,* 59.
[9] Славко Мићановић, *С Мајевице и Семберије,* књ. II, Свјетлост, Сарајево, 1948, 148.

зански стваралац нуди знатно друкчију поетску слику и сасвим супротно расположење:

Преко Саве пружио се ланац,
Бјежи Швабо, тјера га Босанац.[10]

Има случајева, истина не тако честих, кад је цела песма, чак и по цену делимичног одрицања од омиљене риме, слагана из слика и расположења ранијег народног песништва. Ево једног врло занимљивог случаја, који може да има и шире значење. Имамо партизанску народну песму која гласи:

Прозборила гора Романија:
„Откако сам гора постанула,
мене није птица прелетјела,
а данас ме Шеста прегазила".
Шеста носи рањена јунака.
Вију вуци, а гракћу гаврани;
проговара рањени јуначе:
„Не вај, вуче, не гракћи, гавране!
Потегнућу убојно оружје
и обоје тешко обранити,
да заједно ране болујемо".[11]

У првим стиховима ове лепе песме назиру се слике и појединости из знамените свадбене песме о гори Романији, или Гори божуровој, коју ни сиви соко не може прелетети,

а данас је свати прегазише,
проведоше лијепу ђевојку.

У другом делу ове песме пред очи нам искрсава призор из мало познате, али, одиста, прелепе ускочке јуначке песме *Три сердара*, коју је однедавно својим ретко изражајним начином певања изнео на глас Бошко Вујачић. У њој је на једном месту такође реч о рањеном јунаку који се „испод рана" обраћа вуку и гаврану:

„Мрки вуче, не прилази близу,
црн гавране, не надл'ећи често; ...
убићу те, преварит' те нећу.
Сломићу ти ноге све четири,
а гаврану оба мрка крила,
да заједно ране болујемо".

---

[10] *Народне партизанске пјесме са Козаре*, Избор и предговор: Миливој Родић, Приједор, 1978, 48.

[11] *Народне пјесме бунта и отпора*, Избор: Саит Ораховац, Предговор: Душан Недељковић, Свјетлост, Сарајево, 1971, 103.

Овој песми, која носи наслов *Романија*, у истој збирци претходи варијанта *Вук завија*, која, готово до најситнијих појединости представља одломак из првог дела старинске епске песме *Три сердара*. С обзиром на то да песник није готово нимало мењао преузете стихове, да их ниједном препознатљивом појединошћу није везао за партизане и народноослободилачку борбу, сматрамо да је неоправдано и уврштена међу ове песме.

Стихови из познате десетерачке песме о погибији надвојводе Фердинанда у Сарајеву на Видовдан 1914. године

и Жерајић казо вам је свима,
да је јаче право него сила,[12]

у партизанској народној песми добили су изоштренију риму, а унеколико измењене речи добиле су и новог власника:

Друга Тита р'јечи су нам миле:
да су јаче правде него силе.[13]

Од народних песама из рата и оних надахнутих ратом и револуцијом најприснији и најнепосреднији додир са историјском песничком традицијом остварила је тужбалица. Но ни она није остала посве нетакнута новим идејама и расположењима, понекад чак и таквим за која се баш не би могло рећи да су примерена њеној песничкој природи. Заплете се понекад у њене јецаве и болне стихове и по која пропагандно-журналистичка фраза и патетична нота. Али упркос свему томе баш у овој врсти остварени су високи, понекад и највиши уметнички домети, нарочито у појединостима:

Е, како нам полазасте
у те чете пролетерске!
Ми се, јадне, не могасмо
нагледати те љепоте,
и момачке и јуначке.
А како се повраћасте? —
Закован у сандуке,
само кости — без младости![14]

„Кукање и плач," вели Исидора Секулић, „то није био стил партизанске поезије, него само трагови традиције".[15] Додајмо слободно: изузетно лепи и дубоко људски трагови.

Према томе, исправно је запажање да народне песме настале у нашој ослободилачкој борби и револуцији представљају „уметничко и језичко стваралаштво народа које је у континуитету с древним нашим песничким стварањем". Као што је, с друге стране, тачно и то да је она најнепосредније пратила токове „ратних збивања"; била, дакле, „актуелно, динамично опредељена и револуционарна, политичка и партијна".[16] У том погледу она идејно и тематски значајно проширује и обогаћује нашу народну лирику, пре свега, снажним родољубивим осећањима и јасним социјалним опредељењима

---

[12] *Прва варница свјетског пожара,* Спјевао: Алекса Гузина, Осмо издање, Сарајево, 1980, 6.

[13] *Славне године,* Народне пјесме из народноослободилачког рата и борбе за социјализам, Свјетлост, Сарајево, 1949, 92.

[14] *Народне пјесме из НОР-а,* Избор, Предговор и Поговор: Љубомир Зуковић, Свјетлост, Сарајево, 1980, 64.

[15] Исидора Секулић, *Поводом превода партизанских песама на енглески Анице Савић-Ребац, „Сија звезда"*, Ниш, Градина, 1974, 244.

[16] Милош И. Бандић, *Цвет и стег,* Књижевност народноослободилачке борбе, Независно издање, 17, Београд, 1975, 43.

и расположењима. То истовремено значи да је у партизанској народној песми остало знатно мање простора за неке у традиционалној народној лирици најчешће теме и осећања. Јасно и отворено, као и све друго, партизанска народна песма каже да о љубави засад не може бити „збора", јер, ето, постоји нешто пречe: „у борбу се ићи мора". Тек у пролазу ратник примети девојку која „уздише" и „марамицом сузе брише", али у оваквим приликама једино и може бити речи о уздасима и чежњама. Песмом се, додуше, размени и по која нежна и устрептала порука, а друго све мора да чека боља времена. Међутим, и сама околност да песма са жалом говори о томе да је рат сузио простор и за љубав и за остале животне радости, значи истовремено и његову најрескију и најснажнију осуду.

Партизанска народна песма је, онако исто упорно као и бећарац, неговала риму. Она, на жалост, није увек лепа и чиста, него, особито у дужим епским песмама, каткада, храпава, неправилна и једнолична. Рими се, уз то, понекад и превише жртвовало од изражајности казивања, складности описа, прецизности мисли и снаге осећања. Рима је, међутим, већ одавно била постала појава у поезији, на коју се било свикло и народно уво и осећање, без које се већ неко доба песме у усменом преношењу нису ни примале.

У случају партизанских народних песама она је имала још један задатак: да заштити стихове од непожељних, или чак злонамерних измена. Да верно чува и преноси народу и борцима мисли и поруке, јер оно што је уримовано, не памти се само лакше, него је у извесној мери заштићено и од преиначавања. Заправо, далеко је једноставније упамтити римовани дистих, него изумети нову риму која не би битније померала његов смисао и поруку.

Из свега што смо рекли може се закључити да је далеко највећи део партизанске народне лирике саткан од римованих дистиха. При томе, врло често, између њих не постоји очигледна и нераскидива мисаоно-емоционална повезаност, осим, рецимо, околности да је реч о одређеној личности или догађају. У различитим збиркама и записима, сасвим природно, многе дистихе наћи ћемо и различито нанизане. То је, заправо, и био онај простор у коме се испољавао смисао и осећај певача и записивача за стварање нових поетских целина. У својој немирној и непредвидљивој игри римовани дистиси су се час привлачили, час одбијали и разилазили, а онда поново приближавали, чак додиривали. Само у најсрећнијим тренуцима слагали су се на прави, најбољи начин.

И у гусларском десетерцу рима сеже у далеку прошлост, све до јуначких песама које је испевао црногорски митрополит Петар I Петровић Његош. Римовани гусларски десетерац између два рата достиже највећи песнички узлет у стваралаштву Радована Бећировића. Можда су управо његови стихови пресудно утицали на то да се гуслари, а и већина оних који их још увек слушају, почну окретати римованим десетерцима, „срочитим" епским песмама. Са таквим искуствима и опредељењима окретали су се епски народни певачи догађајима из последњег рата, углавном онда кад је он већ био минуо.

Очигледно је, међутим, да већина тих песама није издржала „превентивну цензуру заједнице"[17], да у усменом преношењу нису дотериване и брушене. У њима је понекад толико често и приметно стваралачко замуцкивање и посртање недаровитих појединаца, које колектив није имао прилике да отклони, па је такве песме и погрешно сматрати народним. Оне, једноставно, нису имале прилике да, уз своје обавезно индивидуално порекло, добију и колективну обраду. Основна вредност већине тих песама је документарна и историјска.

Оне праве партизанске лирске и лирско-епске народне песме једноставне су и јасне, пуне светлости, снаге. У њима нема замршених симбола, одвећ смелих метафора или зановетних алегорија. У њима је све отворено: и слике, и мисли, и похвале, и прекори. Оне опоро прете и бунтовнички пркосе. Понекад су исувише непосредне и пресне у изразу мржње према непријатељу. Њене освет-ничке претње и клетве делују понекад тврдо и одвећ жестоко; отме се некад и груба реч, чак и псовка. Све се то, међутим, лако може и разумети и објаснити. И прилике су биле сурове, пуне патњи, људског страдања и бестијања, па су у таквим околностима и песници губили смисао и вољу за нијансу. На бездушног непријатеља замахивано је и песмом из све снаге, из дубине уцвељене и разочаране душе.

Све је то, понекад, у овим песмама и условљавало поступак за који обично кажемо да представља црно-белу технику у приказивању догађаја и ликова. Своје миљенике партизанска народна песма слика као људе без мане и страха, часне и у сваком погледу узорне, а њихове противнике приказује као свет без икаквих врлина и људских осећања. Одмеренији и песнички прикладнији израз није се увек са тако мале просторне и временске удаљености од опеваних догађаја и личности ни могао очекивати.

Међутим, за оно што им је било драго и свето песници су и те како успевали да пронађу меку и топлу реч, нежно поређење и свеже лирске слике. Тито је *љубичица плава, народна дика, огледало сјајно, јагода из росе, маршал први.* Он се бори за народна права, њега воли старо и младо, мало и велико, њиме се народи поносе. Народни песник је са великим симпатијама и истинским песничким полетом, духовито, ведро и снажно сликао портрете омиљених партизанских команданата:

Романијске обуо опанке,
гуњ од сукна, пеленгаће кратке,
око паса шарену тканицу
и чобанску кратку кабаницу.

Стасит Чича, ко висока јела,
о појасу пиштољ парабела,
а на глави шубара од вуне —
то је вођа романијске буне.[18]

---

[17] Роман Јакобсон, *Фолклор као посебан облик стварања,* Израз, Часопис за књижевну и умјетничку критику, књ. XLIV, год. XXII, бр. 5, 610.
[18] *Народне песме из НОР-а,* Приредио Љубомир Зуковић, 21.

Песма понекад и засузи пред нечувеним зверствима окрутног непријатеља над голоруким и беспомоћним народом: децом, старцима и женама, али се брзо озари надом и оснажи пркосом. Песник се ни пред призорима највећих разарања и страдања не предаје очају и клонућу. Ако ничим другим, утешиће и разгалити своју рањену душу врелим осветничким заветом:

Ц'јела Лика у пепелу лежи,
наше срце за осветом тежи.
Аој, Лико, крвљу натопљена!
ал' ћеш бити љуто освећена.[19]

Истински узбуђен и потресен, али и одмерен и у болу своме достојанствен, даровити народни лиричар оклева да прослови одмах окрутну истину. Он јој се приближава корак по корак:

Другарице, јеси л' чула?
Два су цвета увенула.

Увенула два су крина —
Иванова оба сина.

Јесам чула, мио друже,
увеле су двије руже. —

Погинула два другара,
два хероја, два Рибара.[20]

Целе гроздове стихова и песама посвећивао је народ појединим, поготову оним најчувенијим, биткама: Сутјесци, Козари, Неретви и другим познатим партизанским бојиштима. Мноштво стихова је посвећено појединим чувеним јунацима и командантима: Сави, Пеку, Владу Шегрту, Лоли, Младену Стојановићу, Славиши Вајнеру Чичи и другима. На основу овога би се партизанске народне песме и могле делити у одређене кругове и циклусе.

Пред овом поезијом, међутим, још увек смо велики дужници. Она је расута и недовољно проучена, и то како од стране филолога, тако, и можда још више, од стране музиколога. Обраћамо јој се за подршку, утеху и разговор, углавном, онда кад нам је тешко. Није ли то истовремено и најбољи доказ њене снаге и лепоте.

---

[19] *Исто*, 42.
[20] *Исто*, 31.

О ИЗВОРИМА И КЊИЖЕВНОМ ПОСТУПКУ ГАВРИЛА СТЕФАНОВИЋА ВЕНЦЛОВИЋА

Челица Миловановић

Гаврило Стефановић, вредни и марљиви посленик из оног „превратног времена" прве половине 18. века, оставио је за собом дело зачуђујуће великог обима и несумњивог значаја за развој књижевног језика српског и књижевности. На жалост, у оно бурно време сеоба, буна и немира то дело није извршило велику културну мисију којој је тежило и објективно било дорасло. Слава Венцловићева дела живела је докле је и он сам дисао и био у стању да живом речју са предикаонице покрене, узбуди и понесе своје слушатеље. А када је његова свежа, бритка, животна реч утихнула, писани споменик те речи потонуо је у заборав и препуштен је чемерном битисању у тами прашњавих архива.

Пре петнаестак година, међутим, захваљујући преданом труду једног другог прегаоца, почели су се пред очима задивљене читалачке публике појављивати поједини Венцловићеви текстови, прави бисери чистог народног језика, из времена када народни језик није ни издалека у књижевности био прихваћен. Издавач тих текстова, М. Павић, прикупио је у антологију *Црни биво у срцу* читав низ легенди, беседа и песама, расутих по обимном Венцловићевом делу, које је до нас дошло у само једном примерку, у ауторовом рукопису. У предговору тој антологији М. Павић је изнео и бројне закључке до којих је сам дошао после дугог проучавања Венцловића и његовог рукописног наслеђа.

Неколико година касније М. Павић је то своје истраживање заокружио и уобличио у посебну студију *Гаврил Стефановић Венцловић*, где је у прилогу издао још читав низ краћих, дотле неиздатих текстова Венцловићевих.

Захваљујући првенствено тим двема публикацијама[1] могуће је данас створити прилично јасну слику о томе шта је и како је Венцловић писао, чак и ако ниједна од његових књига није у целости

---

[1] Гаврил Стефановић Венцловић, *Црни биво у срцу. Легенде, беседе, песме.* Избор, предговор и редакција Милорад Павић, Београд 1966. Ова књига биће даље цитирана као *Црни биво.*

Милорад Павић, *Гаврил Стефановић Венцловић.* Београд 1972. Ова књига биће даље цитирана као *Гаврил.*

издата. Међутим, кад смо сазнали шта и како је писао, одмах нам долази на памет питање — из којих извора је Венцловић црпео грађу за те своје безбројне легенде, беседе, песме. Јер доста је очигледно да их није он лично све измислио — многе се, уосталом, односе на познате историјске или митолошке личности и Венцловић само препричава оно што и ми сами, на основу других књига, врло добро знамо и познајемо. Издавач, истина, на више места говори о могућим изворима Венцловићевим, али како и сам не једном наглашава, „компаративне студије Венцловићевих текстова тек су започете и тек их треба извршити"[2]. А без таквих студија, спроведених стрпљиво и доследно за сваки посебан текст у оквиру обимног дела Венцловићевог, није доиста могуће не само објективно проценити степен његове оригиналности, него и створити тачну представу о човеку, његовим животним схватањима и уметничким назорима.

Старији испитивачи, судећи на основу малог броја текстова, сматрали су Венцловића углавном неоригиналним стваралоцем, пуким преводиоцем и прерађивачем старијих узора[3]. С друге стране М. Павић, који је савесно ишчитао све рукописе Венцловићеве, такође је подвукао да ти списи „дугују веома много својим изворима", али је истовремено, не улазећи у компаративну анализу тих извора, извукао далекосежне закључке о ерудицији и начитаности Венцловићевој, о његовом погледу на свет и књижевно-естетским назорима и идеалима. Многи од тих закључака на жалост не стоје на чврстим основама једноставно зато што су донети преурањено, док још сва претходна испитивања нису у потпуности изведена. Јер док год се систематски не одвоји све оно што је Венцловић преузео из својих извора, од онога што је сам уметнуо и додао, све дотле не би требало изрицати дефинитиван суд о Венцловићу као личности и као књижевном посленику уопште. Да је он изразита личност и да има пуно књижевних заслуга, несумњиво је, али које и какве су то заслуге, то није, чини нам се, досад сасвим прецизно утврђено и исказано.

Стога смо одлучили, без намере ни могућности да решимо целокупно питање извора којима се Венцловић служио, да овде изнесемо запажања до којих смо дошли проучавајући неке од досад издатих текстова.

У књизи *Гаврило Стефановић Венцловић* издата су три краћа текста — о настанку *Триода*, о Великом канону и о тројици славних беседника, Василију Великом, Григорију Богослову и Јовану Златоустом[4]. Издавач их је представио као примере за књижевни

---

[2] *Црни биво*, стр. 78. *Гаврил*, стр. 243.

[3] Владан С. Јовановић, *Гаврило Стефановић Венцловић*, Српски дијалектолошки зборник II, Београд 1911, стр. 105—306, каже: „Гаврило нема ни једнога свога оригиналнога рада, него су му све или преписи, или прераде, или преводи. Он сам није написао ништа, сем уметака и објашњења у беседама црквеним" (стр. 109).

Сличан суд о Венцловићу даје и Ј. Скерлић, *Историја нове српске књижевности*, Београд 1921², стр. 28—29.

[4] „Како је испеван Триод", *Гаврил*, стр. 297—298. Велики канон, *Гаврил*, стр. 175—176. „Књижевни спор у Цариграду" и „Двоструки портрети беседника за помоћ онима који образе моле", *Гаврил*, стр. 284—286 и 257—258.

оглед Венцловићев. По његовим речима, кад данас читамо те текстове, ми „присуствујемо формирању модерне књижевно историјске прозе на српском језику"[5]. Ти текстови, наводно, на карактеристичан начин илуструју метод Венцловићеве књижевне критике, показују његово темељно познавање византијске књижевности и, као неки књижевни манифест, објављују његово лично опредељење за једног беседника и беседнички стил (Јована Златоустог).

Међутим, ми бисмо поставили овакво питање: можемо ли називати „модерном књижевном прозом" текстове настале не 1741. год., када Венцловић пише свој рукопис, него читава четири века раније, када је у ствари састављен текст који Венцловић само преводи? Прва два текста Венцловић је једноставно преузео из књиге *Триода* и превео их на српски језик верно се држећи свог црквенословенског предлошка. Оба текста су синаксарска, један на недељу Митра и фарисеја, други на четвртак пете недеље великог поста. Аутор синаксара за цео период великог поста (триод) је Никифор Калист Ксантопул (стварао у првој половини 14. века).

У овом конкретном случају Венцловић врло дословно преводи, толико дословно да чак понекад упада у неразумљиве конструкције које се могу разрешити само поређењем са предлошком[6]. На пример, набрајајући различите ауторе триодских канона Венцловић помиње најпре *великог творца Козму, од когано* — каже — *и остали од светих отаца, а најпаче од њих Теодор и Јосиф студитскога манастира, по наглости онога и другим седмицама саставише каноне* итд. Шта Венцловићу значи то „по наглости онога" не можемо схватити док не погледамо у црквенословенски текст. Тамо стоји: *по ревности онаго*. Тај је израз такође двосмислен јер у старом језику реч *ревност* значи не само — „ревност", већ и „надметање". Тако је *по ревности онаго* само буквалан превод за грчко κατὰ ζῆλον ἐκείνου, што би значило „у надметању", односно „надмећући се са оним" или „угледајући се на онога", „идући његовим трагом". Венцловић, вероватно у брзини, није обратио пажњу на тачно значење речи, већ ју је заменио другом која је сасвим уништила првобитни смисао.

У истом тексту, мало ниже, помиње се како је грчки цар *премудри Леон* заповедио *идруменском епископу, да речем владики, сврши цео канон великој суботи саставити. И он нађе некога проста калуђера књижевна, именом Марка и исписа цео канон по црквеном завичају* итд. Ту је на први поглед све у реду, текст је логичан и разумљив. Али када га упоредимо са словенским, видећемо да је и ту дошло до неспоразума: Венцловић није добро разумео словенски, као што ни словенски преводилац није био разумео грчки. Венцловић је очигледно покушао да некако размрси словен-

---

[5] *Гаврил*, стр. 175.

[6] Посебно истраживање требало би спровести да се утврди који тачно текст *Триода* (где и када штампано издање; ако је рукопис — које редакције) је Венцловић имао у рукама. Ми смо се за поређење служили двама примерцима који су нам стицајем околности били доступни: на првом месту московским издањем из 1835. год., а делимично и једним српским рукописним примерком из 1531. год. (Архив САНУ бр. 59 [291]). Грчки текст користили смо у издању Τριῴδιον κατανυκτικὸν, Venezia 1876⁴.

ску реченицу: *цар Лев, повељев в совершеније канон јепископом идрунским, монаха Марка, содјела,*[7] те је пред читаоца извео две личности, владику *идруменског* и калуђера Марка. Али у предлошку постоји у ствари само једна личност, епископ *идрунски (Идрунт,* у другој редакцији), чији је атрибут, односно име — монах Марко. Да су епископ и монах једно исто лице, види се јасно тек из грчког: Βασιλεὺς Λέων κελεύσας εἰς τέλειον κανὸνα διὰ τοῦ Μοναχοῦ Μάρκου εἰργάσατο. У питању је наиме Марко из Отранта (Hydrus), о коме се иначе не зна много више него што је у овом триодском синаксару поменуто[8].

У књижевном огледу који говори о Великом канону Андрије Критског опет се срећемо са верним преводом из црквених књига, у који су се поткрале извесне грешке. На почетку, у краткој биографији Андријиној стоји да он *од четрнајст година свога узраста започе учити ту школу што се зове граматика; и наук о небестном кругу, о звезда, извиче* итд. Какав је то „наук о небестном кругу", односно астрономију по Венцловићевом тумачењу, Андрија у младости изучавао, схватићемо тек кад завиримо у словенски текст и грчки оригинал. У словенском стоји: *округленоје наказаније,* што је словенским слушаоцима и читатељима (укључујући и самог Венцловића) било исто толико нејасно колико и првом словенском преводиоцу грчко — ἐγκύκλιος παίδευσις. Тај први преводилац није вероватно имао представу о значењу и значају које је тзв. „енциклопедијско образовање" уживало у касној антици и целом средњем веку. Не разумевајући суштину, он је непознату реч превео по њеном етимолошком пореклу и тако се једноставно из незгоде извукао — не водећи рачуна како ће се будући читаоци у његовом преводу сналазити. Венцловић се ту није снашао. Његово знање, неоспорно велико у одређеним областима, у области византијске историје и класичне старине било је врло ограничено.

С друге стране Венцловић, ма колико се чврсто држао предлошка, ипак не преводи сасвим дословно. Он се увек труди да схвати смисао и унутрашње значење реченице, па кад је то постигао, он не само реч по реч на српски преводи, већ и нека своја објашњења уз то даје. А ако се некад страном или необичном речи послужи, он најчешће одмах даје и тумачење за њу или одговарајућу реч из народног говора. Та његова објашњења, најчешће умесна и оправдана, понекад могу да буду и потпуно промашена. Опште, енциклопедијско образовање које се свело на „наук о звезда" није једини пример за то. У истом тексту Венцловић нам саопштава да се Андрија на сабору у Цариграду „оштроумно држао" и да је *оне све једносвојевољнике надапро.* У словенском ту стоји: *изрјадно на јединовољники подвизавсја,* где су „јединовољници" превод за грчки

---

[7] У рукописном *Триоду* српске редакције та реченица гласи: *премудриј Лав повељев савршеније канон јепископу Идрунту мнихом монастирском садела.* Она је само мало јаснија од касније штампане црквенословенске верзије, међутим без познавања старијих рукописа не може се рећи да ли се ради о погрешним преписима или о немоћи првобитног преводиоца да тачно пренесе грчки оригинал (који је и сам доста неспретно формулисан).

[8] H. G. Beck, *Kirche und Theologische Literatur im Byzantinischen Reich,* München, 1959, стр. 605.

назив „јереси монотелита" (μονοθεληταί), док је Венцловић изгледа мислио да се ту ради о неким упорним и самовољним противницима Андријиним.

Осим оваквих неспоразума, до којих је долазило углавном без Венцловићеве кривице, због нејасности словенског текста са кога је преводио, јављају се понекад у Венцловића и грешке за које је искључиви кривац он сам, односно брзина којом је радио. Он је морао радити брзо — кад би иначе у једном људском веку успео да својом руком испише и илуминира хиљаде и хиљаде страница! Али као и сваки прегалац који ради у великим захватима, и он је морао платити известан данак за свој учинак.

На пример, у истом тексту о Великом канону Андрије Критског, каже се да је *вешт и оштроуман био тога канона управација и хубаво га је врло сложио већим бројем од осталих канона, толико да има по тридесет тропара и мало што повише у једној ирмосној песми. Те со тим промичући му свáки тропар особито искапљује своју шећерну сладост.* А црквенословенски овако каже: *плодовит бо јест сего творец, изрјадно та сложив, и јако прочих канонов по тридесјати и мало что к тропарем имушчим, сеј же, СЌ, проходит којегождо неизреченују искапаја сладост.* Значи, у оригиналу стоји да Велики канон има — не по тридесетак тропара у свакој песми (што би значило више од 270 укупно), него да има 250 тропара, а да други канони имају сваки само по тридесетак тропара укупно. Кључ за разумевање ове грешке јесте оно Венцловићево „те со тим промичући му", које само по себи ништа не значи, али показује да је Венцловић превидео словенско СЌ које није заменица „сиј", него словна ознака за број 250.

Таквих грешака због брзине и можда извесне немарности има и другде. Поменимо само две. У дужем тексту који је издавач назвао „Иконоборачка јерес"[9], а који је опет превод из *Триода,* синаксар на недељу православља, на почетку се помињу неки *злочестници двојица именом Лав и Савра. Чувајући им и пасући по пољу свиње и магарце, пак по времену неким божијим попуштењем, како ли је било, једному од њих паде у руку грчко царство.* Прочитавши име ЛАВА ИСАВРА (грчки Λέοντος τοῦ Ἰσαύρου) као Лава *и* Савра, Венцловић је удвојио личност цареву и сходно томе додао у свој превод речи којих нема у оригиналу: „двојица" и „једному од њих", па је од низа реченица са једним субјектом направио исто такав низ реченица, али са два субјекта. Не примећујући своју грешку Венцловић и даље у тексту слободно барата са оба имена („њему ће име бити Којон, а не Савра и Лав") — све док злосрећни удвојени цар не оде „злом смрћу са овога света"[10].

Поред одломака преведених из триодских синаксара[11], налазимо међу издатим Венцловићевим текстовима и један преузет из

---

[9] *Гаврил,* стр. 259—273.

[10] Друго једно име, у истом тексту, није у буквалном смислу погрешно пренесено, али у Венцловићевој верзији звучи исувише фолклорно: грчки ὁ ἀπὸ Γενικοῦ Νικήφορος постао је — Нићифор из Беника!

[11] Из *Триода* су преузети и текстови „Исповест Марије Египћанке", *Црни биво,* стр. 261—265, и „Ослобођени Цариград", *Црни биво,* стр. 265—276.

минеја: издавач га је поделио на два дела и један део назвао „Књижевни спор у Цариграду", а други „Двоструки портрети беседника за помоћ онима који образе моլују"[12]. Упркос издавачевом тумачењу[13] да је у тим текстовима Венцловић дао *свој* суд о књижевном стилу и вредностима тројице великих беседника, Василија Великог, Григорија Богослова и Јована Златоустог, као и *своја* упутства сликарима како да моլују ликове те тројице светитеља, оба текста представљају само превод једног старог, традиционалног штива, синаксара на празник три јерарха (30. јануара). И ту Венцловић следи верно текст предлошка, претачући доста рогобатне, можда ни њему самом не баш сасвим разумљиве реченице, у исто тако рогобатне, али једрим народским изразима зачињене српске реченице. Брзина којом Венцловић преводи огледа се не само у стилској недотераности реченице, него и у небрижљивости при преузимању личних имена. У самом почетку Венцловић каже: *за царства Алексија... презименом Комнина, што се био оцарио у Таниоту после цара Ниħифора* итд. Не видећи да је Ниħифор Вотанијат име царево, Венцловић је први слог *Во-* претворио у предлог *у*, те од личног имена начинио топоним. Мало даље у тексту, творац празника три јерарха Јован Мавропод, епископ евхаитски (ὁ Εὐχαΐτων), постао је „евханског града владика" — што је, уосталом, ситна грешка с обзиром на сличност графије слова *и* и *н* у старословенском.

Други текст, „Двоструки портрети беседника за помоћ онима који образе моլују", у коме се даје детаљан физички и духовни опис сваког од тројице светитеља понаособ, само је наставак оног истог синаксара и не садржи углавном ништа што бисмо могли приписати Венцловићу лично. Све појединости описа налазе се и у тексту са кога је он преводио, у словенском минеју. Друго питање, одакле су се ти портрети нашли у самом минеју, представља посебан проблем и нема директног значаја за изучавање Венцловића. Поменућемо само узгред да је наводни аутор овог синаксарског текста, Никифор Калист Ксантопул, једноставно преузео те описе из старијих синаксара[14], где су се описи налазили уз празник сваког светитеља посебно (Василије Велики 1. јануара, Григорије Богослов 25. јануара, Јован Златоусти 13. новембра). У те старије синаксаре, пак, описи су могли доћи из неких приручника за зографе[15], али у верзији друкчијој и свакако опширнијој од оне која је данас позната (Дионисија из Фурне[16]).

Као што наведени примери показују, ако хоћемо да проникнемо у то шта је и како је Венцловић радио, односно који се део или који аспект његовог вредног стваралаштва може сматрати личним доприносом, морамо се стално и неуморно враћати питању његових извора. Јер ако говоримо, на пример, о његовој „кончетистич-

---

[12] *Гаврил*, стр. 284—286 и 257—258.

[13] В. *Гаврил*, стр. 131 и стр. 62. Такође и *Црни биво*, стр. 52.

[14] На пример *Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae e codice Sirmondiano*, ed. H. Delahaye, Bruxelles 1902.

[15] Тако бар сматра издавач *Syn. Eccl. Const.* H. Delahaye.

[16] Ed. A. Papadopoulos-Kerameus, Peterburg 1909. Описи тројице светитеља, које даје Дионисије, веома су кратки и очигледно су настали сажимањем овог опширнијег синаксарског текста.

кој школи"[17], о његовом коришћењу метафора из области астрономије, зоологије, минералогије, једном речи ако покушавамо да дефинишемо његов књижевни поступак, морамо најпре у самом тексту одвојити оно што је заиста само Венцловићево, па на основу тога доносити крајњи закључак. Ако то савесно спроведемо, видећемо, рецимо, да у случају свих тих наводно кончетистичких поступака Венцловић не даје баш ништа своје, већ само преузима туђе, не метафоре, већ целокупне беседе. На пример, „Похвала драгом камену"[18], беседа у којој се Христ пореди са разноврсним драгим камењем (Христ — „статир", „аспис", „самфир", „хрисолит", „гагатак", „вирилион", „аметист", „камен живи", тј. „магнес") јесте превод из књиге *Кључ разумениja* познатог украјинског писца Јоаникија Галјатовског (17. век), из беседе „Казање второје на сретеније Господње". Беседа, пак, у којој се Богородица пореди са низом правих или митолошких птица[19], такође је превод из *Кључа разумениja*, из беседе „Казање второје на покров пресветој Богородици". Кад упоредимо текст Венцловићев са текстом Галјатовског[20], видећемо да се преводиочеве интервенције огледају само у уметању краћих објашњења о појединим библијским личностима или црквеним празницима, или објашњења о значењу необичних и страних речи. Све остало, општи план и идеја беседе, поређења са драгим камењем или птицама и описи појединог камења и његових митолошких чудесних особина, све је то дословно преузето из Галјатовског. Једино, можда, што Венцловића одваја од Галјатовског, јесте то што библијске цитате Галјатовски даје у старословенском оригиналу, док их Венцловић слободно парафразира на српском језику[21]. Значи, ако хоћемо да говоримо о кончетистичком стилу ових проповеди, треба јасно да кажемо да је кончетист био — Галјатовски, а да је Венцловић само радо преводио његове беседе на српски језик. На основу тога можемо још евентуално закључити да је Венцловић уопште ценио кончетистички стил у црквеном беседништву, али то је још врло далеко од закључка да је он лично био припадник кончетистичке школе.

А то што је у иначе традиционалне збирке проповеди уносио и беседе савремених украјинских писаца, посебно Лазара Барановича и Јоаникија Галјатовског, чини једну од најистакнутијих црта Венцловићеве оригиналности. Он ипак није био прост преписивач и прост преводилац (како вероватно на основу нашег досадашњег

---

[17] В. М. Павић, *Црни биво*, стр. 56—57.

[18] *Црни биво*, стр. 505—511. Исту беседу издао је и Г. Витковић, Гласник СУД 67, стр. 377—390. Павић је издао само други део беседе, Витковић први и други, а по опису рукописа цела беседа има три дела (Љ. Стојановић, *Каталог рукописа СКА*, бр. 101 [137], 1.525—541).

[19] В. *Црни биво*, стр. 56.

[20] Ми смо се за поређење служили фототипским текстом првог издања *Кључа разумениja* (Кијев 1659), репродукованим у књизи К. Біда, *Іоанікій Галятовський і його „Ключъ Разумѣнія"*, Рим 1975, Видання Українського католицького університету ім. св. Климента папи, т. 37—39. Међутим, како је познато да је Галјатовски већ у другом издању, штампаном 1660. год., унео многе измене и додао низ нових беседа, требало би тачно утврдити које је издање Венцловић имао у рукама.

[21] О томе види М. Павић, *Гаврил*, стр. 179 и д.

излагања испада): он се није држао једне књиге и из ње све редом преводио, како би то неки мање оригиналан преводилац учинио. Састављајући сваку од својих бројних збирки беседа, он је користио више различитих извора и из њих одабирао оно што се њему лично допадало и што је сматрао значајним. Значи, тек ако анализирамо *састав,* не садржај његових збирки, моћи ћемо да сагледамо, макар само летимичан поглед на Венцловића-човека, на његове књижевно--естетске погледе и уметничке идеале.

С друге стране, састав Венцловићевих збирки зависио је не само од његовог личног укуса и наклоности већ и од тога које су њему књиге једноставно биле доступне у Бару, Коморану и другим местима где је као свештеник служио. Списак његове лектире који би обухватао „класике хебрејске и античке књижевности и дела светих отаца источне и западне цркве"[22], не изгледа баш реално. Тешко је замислити да је у условима у којима је живео и радио Венцловић имао прилике да се са свим тим писцима и делима сретне: у његовој ситуацији велики је успех већ само то што је њихова имена чуо и запамтио (нарочито кад се ради о класицима античке књижевности). Уосталом, чим почнемо изближе да загледамо његове цитате, рецимо баш из античких писаца, одмах увиђамо да се ради о цитатима из друге руке, који се често своде на један једини заједнички извор.

Такав згодан и богат извор најразличитијих цитата био је на пример и већ поменути *Кључ разумења* Јоаникија Гаљатовског, књига коју је Венцловић очигледно имао у рукама током дужег времена. Читав низ објављених Венцловићевих анегдота и цитата из старих писаца потиче управо одатле. Један поглед на текстове из „Сребрног мајдана"[23] биће довољан да се у то уверимо. На пример, два текста, прича о Александровој опсади Тира, наводно из „Квентуса Курција књиге четврте", као и прича о кипу светог Теодора, „из Цезара Баронија"[24], преузете су обе дословно из беседе Гаљатовског „Казање на страсти Христови". Гаљатовски на маргини даје тачне податке одакле је те анегдоте узео, те тако и наш Венцловић, преводећи Гаљатовског, преписује узгред и имена аутора првобитног извора. Даље, легенда о атинском краљу Кодру, који је себе добровољно жртвовао да би војска његова надвладала непријатеља, дошла је до Венцловића кроз беседу Гаљатовског на рождество Христово, док ју је Гаљатовски са своје стране преузео из

---

[22] М. Павић, *Гаврил,* стр. 46.

[23] *Црни биво,* стр. 177—213.

[24] У чланку *Gli Annali del Baronio-Skarga quale fonte di Gavrilo St. Venclović,* Ricerche Slavistiche XVI, 1968—69, 163—190, L. Costantini јасно је показао да Венцловић није преводио *Анале* Цезара Баронија са пољског, како се раније сматрало, него са руског. То је само још више потврђено чињеницом да је и овај кратки одломак из Баронија Венцловић преузео индиректно, преко Гаљатовског. Гаљатовски је доста често цитирао Баронија (на маргинама првог издања *Кључа* налази се још 19 других позивања на Баронија), те можда није искључено да и велики одломак који је анализирао и издао Costantini, потиче не из Баронија директно (макар и преведеног на руски), него из неког извода из Баронија, унетог у какав зборник који је Венцловићу био доступан.

Светске хронике Мартина Бељског (16. век). Одломак „О тиранима" налази се у другој беседи Гаљатовског на велики петак, а ту је доспео из Гросерове књиге о тиранима. Прича о Херкулу и разбојнику Каку, такође, није дошла до Венцловића из Вергилија, књиге осме, већ из Гаљатовског, беседе на ускрс, исто као и легенда о „Алкону Кретенском", краљу Крита, који је једном приликом свог сина живог и здравог извадио из трбуха аждајина (према Валерију Флаку, књига прва о Аргонаутима). Прича о двојици браће, Клеобису и Битону, издата под необичним насловом „Из Цицерона и Тукула", налази се у беседи Гаљатовског на вазнесење: на маргини стоји *ЦИЦЕР: КНИГ: Ā. КВЕСТ: ТУСКУЛ:*, па како је у речи *ТУСКУЛ:* слово *с* у титли, Венцловић га је очигледно превидео (а вероватно није баш ни имао тачну представу шта та реч значи). Тако је од Цицеронова позната дела *Quaestiones Tusculanae* испао неки нов писац — *Цицерон и Тукул*. Из исте беседе потиче и причица о Енеји и његовом оцу Анхису (Гаљатовски као извор наводи Клаудијана), а из беседе друге на исти празник потиче „Кабаница персијског везира" (без ознаке извора), „Сесотрисова запрега" (из Цезара Бароније) и „Капитол у Риму".

Из беседе Гаљатовског на благовести преузео је Венцловић приче „Чаша крви" (из Зонаре) и „Јулијанова смрт" (из *Историје* Никифора Калиста). Коначно, из беседе друге на покров Богородице дошао је до нас, преко Венцловића, још један цитат из Цезара Баронија, „Икона немилосрђа", док је из друге беседе на благовести преузет читав низ одломака „Из Гросерове књиге о плаинетама"[25].

Поменули смо овде само неке Венцловићеве цитате из, наводно, античких или новијих писаца да бисмо показали да Венцловићева лектира није била тако обимна као што можда на први поглед изгледа. Његова лектира, или можда — боље да кажемо — приручна библиотека, састављена од књига које су му стално биле на располагању, била је у ствари доста ограничена. Открити тачно које књиге је Венцловић имао у рукама, један је од најинтересантнијих задатака у изучавању Венцловића уопште, који досад није још на задовољавајући начин решен.

Што се тиче верности превода ових цитата, и за њих важи исто што и за остале преводе Венцловићеве: и у њима преводилац се верно држи предлошка, али истовремено оживљава и богати основни текст народским изразима и колоквијалним обртима. У више случајева нека анегдота, коју је Гаљатовски испричао суво и незанимљиво, добија сасвим нову боју и живахност у Венцловићевом преводу. Навешћемо у целости један веома изразити пример, причу о Херкулу и разбојнику Каку[26]. У Гаљатовског она је испричана суво, чињенички:

Какус бил то разбојник, котори порвавши Геркулесово бидло запровадил до јаскиње своје, теди Геркулес вшедши до тоје јаскиње, самога Какуса забијел булавоју, и бидло своје отол випровадил.

---

[25] Овај текст издат је у *Гаврил*, стр. 281—283. Сви остали раније поменути су у антологији *Црни биво*.

[26] К. Біда, *Іоанікій Гал.*, стр. 176. *Црни биво*, стр. 196.

Венцловић, пак, живописно разрађује детаље и класичан мит заодева у рухо народне епике:

Какус бијаше харамбаша; бијаше сву стоку Геркулосову запленио и сатерао у гору у своју пештерину. А тај Геркулес велики на гласу јунак бијаше. Кад разабра куд му се је подела марва, цикну од љутине. Другог пусата бојна ништо са собом не узе кроме један топуз. Самосам оде у гору тражити те харамије где су. Нађе ону пештерину где му је скривена гуља. Улезе унутра, затече онде Какуса. Таки га крхну топузом у главу и уцопа га на месту. А своју чорду изведе напоље и дома их отера.

Али на основу овог једног примера не треба журити са доношењем закључка: не поступа Венцловић увек са толико смелости и не парафразира са толико успеха. У већем броју случајева он дословно преводи, задовољавајући се тиме да ту и тамо убаци по које објашњење, језичко или чињеничко. Као пример навешћемо познати антички мит о Клеобису и Битону. Гаљатовски га је овако испричао[27]:

Клеобјес и Бјетон два братја, љубили матку своју, бо гди не било коњи, теди они сами в воз запрјаглисја и везли матку своју до божници.

Венцловић са своје стране само додаје да су браћа били нехришћани и да се паганска црква назива „збожница":

Два брата, Клеобес и Бетон, врло почитоваху своју им мајку, а погани бијаху, те кад би јој ваљало у збожницу ити (њихову цркви-ну), а не би им се коња здесило, сами би се запрегли у кочије и одвезли би је тамо.

Дакле, као што нас помен неког античког писца не сме преварити да помислимо да је Венцловић тог писца доиста читао, тако ни живахност приповедања и колоквијални тон не треба да нам буду мерило при одвајању Венцловићевих оригиналних текстова од оних које је однекуд преузео. С друге стране, не треба да губимо из вида да се у традиционалној црквеној књижевности крије читаво благо најразличитијих форми и стилова, одакле је Венцловић могао несметано црпсти грађу и за своје слушаоце на српски је преводити. Јер лако нам се може десити да тамо где најмање очекујемо, где смо скоро сигурни да смо наишли на „правог" Венцловића, откријемо да се и ту ради о преводу, чак много вернијем него што га обично у Венцловића срећемо.

Конкретно мислимо овде на тзв. драмску књижевност Венцловићеву. У Венцловићевој „сакралној благовештенској драми", која је, захваљујући прегалаштву М. Павића, пре десетак година чак и на позорницу доспела под насловом „Удворење арханђела Гаврила девојци Марији"[28], имамо типичан пример врло старог текста који се кроз десет векова сачувао у скоро непромењеној форми, трудом људи као што је и Венцловић био — преписивача и преводилаца. Тај, како га издавач назива, „сценски ораторијум", оличење „метафоре за барокни сукоб душевног и телесног у човеку", „дело које се

---

[27] К. Бида, *Іоанікій Гал.*, стр. 219. *Црни биво*, стр. 197.

[28] О овој драми говори М. Павић, *Гаврил*, стр. 187—196. Текст „Удворења" издат је у антологији *Црни биво*, стр. 411—440.

по форми нашло сасвим у оквирима модерне барокне сценске врсте", то дело припада једној сасвим другој епоси и другој књижевној врсти — византијској хомилетици. До нашег писца оно је дошло, не преко пољско-украјинских посредника, већ много директније, преко старословенских превода начињених на основу грчког оригинала[29].

Хомилија коју је Венцловић превео и која чини главни део „Удворења" („Удворење треће" и „Епилог на земљи"), веома је позната у византијској књижевности и њени драмски елементи одавно су уочени и проучени. Постоји чак и добро аргументована теорија да је та хомилија чинила део једне веће целине, *оригиналне византијске драме,* која је, наводно, извршила пресудан утицај на развитак западноевропске сакралне драме[30]. Истина није тачно утврђено ко је аутор те хомилије, Јован Дамаскин или патријарх цариградски Герман I (обојица из 8. века)[31], али то није сметало великој популарности коју је ова хомилија уживала кроз цео средњи век. Исто тако, и први део „Удворења" („Пролог на небу") превод је једне друге хомилије, чији аутор није поуздано утврђен, али се издаје под именом Григорија Тавматурга[32].

Будући да нам старословенски текст тих хомилија није био доступан, Венцловићев текст упоредили смо директно са грчким оригиналом. Али чак и тако, без познавања посредника преко кога је веза остварена, идентитет преведеног текста уопште не долази под сумњу: пред нама је српски превод двеју хомилија, од којих прва припада Григорију Тавматургу, друга патријарху Герману I (односно Јовану Дамаскину). Једна само појединост недостаје код Венцловића, то је азбучни акростих који се у хомилији патријарха

---

[29] Остаје отворено питање коју старословенску редакцију превода је Венцловић користио. Међутим, да је он преводио са старословенског а не са грчког, несумњиво је. Поред већ наведених примера, ево још неких који на то јасно указују. На пример кад Марија каже (*Црни биво,* 427): *Како ли то они више од сунца недотакнут свет да буде од земљанога тела осезиват?,* срећемо се са двема старословенским речима које је Венцловић једноставно своме језику прилагодио. „Осезиват" („додирнут") је стари еквивалент за грчко ψηλαφᾶν, а „свет" стоји уместо „светло" (φῶς ἀνεπιλάφητον ψηλαφήσει σὰρξ πηλίνη). Или кад арханђел Гаврил каже Марији (*Црни биво,* 432): *Преузми си себи ту врло светлу зраку преславна, преузми и Богом ћеш бити и сенка богосместна божија одушевљена црква* итд. то није разумљиво док реч „сенка" (σκηνὴ θεοχώρητος) не протумачимо као старо „сенка", „сеница", односно „шатор од састанка", „скинија"; уз то и „одушевљена" (за грчко ἔμψυχος) не даје тачно мисао оригинала, ближи превод био би „оживљена". У реченици, пак: *те на себи црковни образ со тога имаш* (χαρακτῆρα ἔχεις βασιλικόν) види се чиста омашка у читању скраћеница: отуд је „царски" постао — „црковни" (*Црни биво,* 426).

[30] Giorgio La Piana, *Le rappresentazioni sacre nella letteratura bizantina. Dalle origini al secolo IX, con rapporti al teatro sacro d'Occidente.* Grottaferrata 1912. У књизи је издат и грчки текст поменуте хомилије.

[31] Преовладава мишљење да ауторство треба приписати патријарху цариградском Герману I: H. G. Beck, *Kirche und Theol. Lit.,* 475. И аутор студије о византијској драми, La Piana издао је хомилију под Германовим именом. С друге стране у словенском преводу, бар оном који је Венцловић користио, иста хомилија приписује се Дамаскину (Љ. Стојановић, *Каталог,* бр. 101 [137], 1.603ᵇ).

[32] Migne, PG X, col. 1172—1177. О тој хомилији в. Giorgio La Piana, *Le rappresentazioni sacre,* 100—101.

Германа два пута понавља. Најпре у разговору између Гаврила и Марије имамо по 24 питања и одговора, који почињу редом словима А до Ω, а затим се иста схема понавља у разговору између Јосифа и Марије. Због непознавања текста-посредника не можемо рећи да ли је акростих нестао већ при превођењу на старословенски, или га је тек Венцловић преводећи на српски избацио.

У свему осталом Венцловић се чврсто држи текста. Као што смо већ нагласили, и у одломцима који су изразито колоквијални, где смо врло склони да видимо руку Венцловићеву, на своје изненађење откривамо да сва та непосредност и колоквијалност постоји у великој мери већ у грчком оригиналу, а да су Венцловићеви додаци и варијације сасвим минимални.

Венцловићева заслуга, међутим, и то није мала заслуга, лежи у томе што је тачно осетио драмски, понекад чак комички набој текста који је имао пред собом, и врло спретно га пренео у српски говорни језик. Да би још више подвукао психолошке нијансе које се крију у једноставним, али прегнантним дијалозима оригинала, он је ту и тамо убацио и по неку своју реченицу, кратку карактеристику појединe реплике, као: „на то она рече к ангелу мрштало натраг"; или „пошали се с ангелом те му рече"; или „она се већ преволи те рече" итд. У оригиналном тексту таквих коментара нема, писац једноставно пушта две личности да наизменично говоре свака свој текст. У сваком случају, Венцловићеве интервенције су малобројне и углавном служе да се што боље истакне смисао оригинала.

Поређења ради ево само једног питања и одговора из жучне расправе између Јосифа, љутитог и разочараног вереника, и Марије, смерне девице, али спремне на самоодбрану и доказивање своје невиности. У Венцловића тај одломак гласи[33]:

Јосиф. *Залуду шеварниш, Маро, залуду, деде право укажи ми твога милостника, који је то тај са мном пронашао се ортак у мојзи кући, те ми напред донеси тога злочестника што је ту срамоту учинио и покор моме роду навео да му таки на пању главу с мојом дунђерском брадвом одфирим, зашто он, ћидија, моју старост обезчасти, те ми образ оцрни, да сам за ругу и чпот међу свих дванаист колена Израиљевих!*

Девојка. *Не смућај се, прав си ти и без хиле! Доиста то хоће теби проказати сам Бог о моме овом случају у сну, како ли год. Што ми велиш тога мога договорца, а ја не могу знати где он бо-рави, нити се могу горе пенати у небесне висине тражити га где је, ако му и знам име.*

Грчки текст гласи овако[34]:

Ὁ Ἰωσήφ: — Δημοσίευσον, Μαρία, τὸν ἐπίβουλον τῆς ἐμῆς οἰκίας· ἄγαγε εἰς μέσον τὸν ἀτακτήσαντα· ἵνα ξίφει τεκτονικῷ τὴν ἐκείνου κεφαλὴν ἀφέλω, καθότι ἐκεῖνος τὴν ἐμὴν ἠτίμωσε πολιάν, καὶ ἐκμυκτηρίσει με λοιπὸν ἡ δωδεκάφυλος τοῦ Ἰσραήλ.

---

[33] *Црни бисо,* стр. 437.

[34] Giorgio La Piana, *Le rappresentazioni sacre,* 117—118.

Ἡ Θεοτόκος: — Δίκαιος σὺ καὶ ἄμεμπτος τυγχάνεις· καὶ εἰκότως ὁ Θεός μου ἀποκαλύψει σοι τὰ ἐμοὶ συμβησόμενα· καὶ δείξει σοι καθ' ὕπνον, ὃν λέγεις ἐπίβουλον. Ἐγὼ γὰρ εἰς τὸ ὕψος ἐκεῖνου ὅπου ἐκεῖνος αὐλίζεται, οὐκ εἴθισα ἄγεσθαι.

Као што се из овог примера може видети, Венцловић је својеврсни виртуоз речи, али на томе се углавном и завршава његова улога у обликовању ове драме. Истина, и овде има извесних његових додатака и објашњења, одређеног „модернизовања" текста (ту мислимо на оне случајеве када Венцловић описује савремене народне или црквене обичаје уместо оних старих, изобичајених, који се у одређеном тексту помињу;[35] или када тумачи непознате речи, имена итд. и замењује их одговарајућим народним), али све то ни издалека није довољно да бисмо њега прогласили аутором. У сваком случају то „посрбљавање" традиционалних текстова, као и употреба чистог народног језика, чине главну основу за Венцловићеву популарност код тадашње публике и обезбеђују му посебно место у историји српске књижевности уопште.

Но и кад говоримо о језику Венцловићевом, који је сам по себи изузетно значајан[36], богат и разноврстан, не смемо пренебрегнути поређење са оригиналним текстовима, бар ако желимо да створимо тачну слику о прецизности тог језика. Наиме, општа констатација да се Венцловићев језик „с лакоћом кретао у областима метафизике, филозофије и апстракције"[37] постаје доста спорна ако упоредимо неке од термина које Венцловић употребљава са терминима употребљеним у оригиналу. Оно „с лакоћом" радије бисмо заменили речју „хитрином": очигледно је да Венцловић хитро проналази превод за одређени термин, али у случајевима када је тај његов превод неодговарајући и непрецизан, тешко да можемо говорити о лакоћи кретања у области апстракције.

Као у већ поменутом случају „једносвојевољника", и на другим местима где се јављају специфични теолошки термини, Венцловић доста олако преводи, понекад прескачући, а понекад неадекватно преводећи те рогобатне, али набијене значењем изразе. Ево само једног примера из његове „благовештенске драме", из пролога који је преведен из Григорија Тавматурга. Кад Владика (Δεσπότης) одлучује да пошље Марији арханђела Гаврила с радосном вешћу, он издаје свом гласнику налог у дугом низу анафоричних реченица које почињу заповешћу „иди" (ἄπελθε): *Иди к моме беседљивом рају, к источним вратима мојим, иди к моме красноме гласитом дому, ваљалом селу, к другоме земљану небу, к широком густу облаку, те навести и огласи мога силаска крупу! Иди уготовљеној светој ми цркви, к мојој из воље ми милој полати, к частној невести* итд.[38]

---

[35] О томе в. М. Павић, *Гаврил,* стр. 115 и д.

[36] Венцловићев језик био је у више наврата предмет посебног изучавања. На пример в. обимну студију В. Јовановића (цитирану у нап. 3), као и М. Павић, *Гаврил,* стр. 174 и д.

[37] М. Павић, *Гаврил,* стр. 182.

[38] *Црни биво,* стр. 411—412.

У грчком тексту овако гласи[39]: ἄπελθε πρὸς τὸ λογικόν μου παράδεισον, ἄπελθε πρὸς τὴν πύλην τῆς ανατολῆς, ἄπελθε πρὸς τὸ ἄξιον ἐμοῦ τοῦ Λόγου κατοικητήριον, ἄπελθε πρὸς τὸ δεύτερον ἐπὶ γῆς οὐρανόν, ἄπελθε πρὸς τὴν κοὐφην νεφέλην· μήνυσον αὐτη τῆς ἐμῆς παρουσίας τὸν ὄμβρυν· ἄπελθε πρὸς τὸ ἐμοτ ἠτοιμασμένον ἁγίασμα· ἄπελθε πυὸς τὴν παστάδα τῆς ἐνανθρωπὴσεως.

Као што видимо, не само да је у преводу ритам говора поремећен, него је и читав низ термина сасвим слободно парафразиран или неадекватно пренет (као λογικός, Λόγος, κοῦφος, παστάς, ἐνανθριόπησις), и тиме је теолошка набијеност и асоцијативност првобитног текста доста нарушена. Један део кривице вероватно треба приписати старословенском преводу са кога је Венцловић на српски преводио, али и без познавања тог посредника можемо закључити да Венцловић није много пажње обраћао терминолошкој прецизности при превођењу. Он је свакако имао своје разлоге и оправдање за такав начин рада, вероватно је, гдекад, чак и био у праву што је тако поступао. Ми овде само скрећемо пажњу да тај аспект његова стила и језика није довољно проучен.

Једном речи, ако хоћемо да резимирамо све о чему је овде било говора, треба још једном јасно да подвучемо да цело ово излагање није усмерено на умањивање значаја или доказивање неке неоригиналности Венцловићеве. Јер, с једне стране, значај његов у оквиру историје српске књижевности познат је и не подлеже никаквој сумњи. С друге, пак, стране, да би се одредило место Венцловића у ширим оквирима средњовековне црквене књижевности (у коју спада велики део његовог стваралаштва), у контексту односа појединца према традицији, односно улоге личне оригиналности у вековима негованом предању — што је средишњи проблем у изучавању средњовековне уметности уопште —, за то би требало познавати целокупно дело Венцловићево. Пошто ми то познавање немамо, нисмо у могућности ни да доносимо неке шире и далекосежније закључке.

Главни задатак који смо пред себе поставили, био је да на основу текстова који су нам доступни (при том не мислимо само на Венцловићеве текстове, већ и на оригинале са којих је преводио) кренемо у компаративно истраживање, у нади да ће оно бацити мало више светла на личност и књижевни поступак Венцловићев. Ако можда изгледа да су наши закључци доста непохвални по Венцловића и његов књижевни углед, рећи ћемо да је сва та критика — добронамерна и да нисмо заборавили његову скромну и понизну молбу коју је, као толики његови знани и незнани претходници, оставио својим читатељима: *Темже духом кротости преклоно молу всакого христољупца прочитајуштаго сију праведнују от покрвенскаго сложенија књигу простим људем на разумност глаголему, с тихостију, погрешена исправљајте и нуждно трудившаго се о њеј скудним разумом благословенија и проштенија сподобљајте.*[40]

---

[39] Greg. Thaumat. *Oratio III in Annunc.*, Migne PG X, col. 1172.

[40] Запис из књиге Венцловићеве *Великопостник*. Издао Љ. Стојановић, *Каталог*, бр. 97 (136), 1.770ᵇ.

Говорећи дакле искључиво на основу познавања малог броја одломака из Венцловићева дела изнели смо следећа запажања:

— да се припадност сваког појединог Венцловићевог текста одређеној књижевној врсти (као што су књижевна критика, књижевна историја, историјски есеј, легенда, драма итд.) не може задовољавајуће одредити без познавања изворног текста и његовог контекста;

— да се Венцловићев књижевни поступак уопште или припадност одређеној књижевној школи не може утврдити док год се не раздвоји свака појединa реч и реченица која долази из Венцловићева пера, од оног што потиче из његовог извора;

— да се многе појединости, изрази и обрти које је Венцловић употребио, могу разумети тек уз помоћ, не само његовог старословенског предлошка, него понекад чак и грчког оригинала;

— да при преузимању личних имена (некад и бројева) Венцловић поступа доста немарно, док с друге стране веома воли да објашњава значење туђих имена и речи и да тиме допуњава текст оригинала;

— да један од неоспорно оригиналних поступака Венцловићевих, можда и најзначајнији, јесте увршћивање беседа савремених писаца у оквире традиционалних збирки распоређених по годишњим циклусима празника;

— да, према томе, анализа састава његових збирки даје више могућности да се одреде Венцловићеви књижевни и естетски погледи и идеали, него анализа садржаја појединих текстова који најчешће нису уопште његови или можда имају само мале додатке из његова пера;

— да се тзв. енциклопедизам и велика начитаност Венцловићева своде на релативно мали број књига које је он много и свестрано користио;

— да већина књига које је Венцловић доиста темељно познавао спада у област црквене књижевности, било средњовековне, било савремене руско-украјинске;

— да црквена књижевност уопште, а посебно хомилитика, садржи у себи традиционално читав низ других књижевних врста, те да се заслуга за стварање неке нове, обогаћене врсте проповеди не може приписати Венцловићу;

— да при превођењу Венцловић углавном верно следи текст оригинала, с једне стране преносећи буквално реч по реч, с друге стране умећући своје кратке коментаре који треба само још јаче да нагласе смисао који лежи у основи преведеног текста;

— да језик Венцловићевих превода, богат, живахан и разноврстан у наративним партијама, не ретко постаје доста непрецизан кад су у питању филозофски и метафизички термини.

На крају, желимо још само ово да кажемо: као што смо већ нагласили, састав Венцловићевих збирки интересантан је и на основу њега може се добити слика како о Венцловићевом књижевном

укусу, тако и о нечем сасвим конкретном, наиме о обиму његове личне библиотеке, односно о књигама које је кад-тад Венцловић морао имати у својим рукама. Сматрамо да то питање заслужује дубље испитивање и надамо се да ћемо имати прилике да се још на њега вратимо.

ПЕТАР ДЕМЕЛИЋ — ПРВИ ПРЕВОДИЛАЦ ХОМЕРА У СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ

Шимун Шоње

Први интерес за Хомера у српској књизи појављује се почетком 19. стољећа, а везује се за име Јефтимија Ивановића, пароха у Сремским Карловцима[1]. Деветнаесто стољеће ће након Ивановића српској хомерологији дати и значајнија имена, као што су: Јован Суботић, Лука Зима, Филип Оберкнежевић, Емил Чакра, Јован Хаџић и Лаза Костић. Схватљиво је да су то све редом културни и књижевни радници Војводине. Вуков покрет, напојен на врелу европског романтизма, четрдесетих година истог стољећа даје српско-војвођанској хомерологији нови садржај: праве се паралеле између Хомерове епике и наше народне пјесме.

У европским књижевностима јачих нација Хомер се репродуцира у властитом изразу и у домаћој ритмичкој форми тамо од 16. и 17. стољећа. Осамнаесто стољеће доноси врло значајну новину у начину претакања античких пјесника у национално рухо. Предњачи њемачко језично подручје, гдје се античке лирске, драматске и епске мјере прилагођују њемачкој мјери, али принцип квантитете слога замјењује се принципом акцента. Њемце слиједе Енглези, Талијани, Руси па и Мађари.

Концем 18. стољећа долази до првог њемачког хексаметарског Хомера. Даје га Фос (J. Heinrich Voss), али након неколико изворних пјесама у хексаметру — Клопштокове *Месијаде* и Гетеовог *Хермана и Дороteје*. У 19. стољећу и Руси добивају Хомера у свом хексаметру. Н. Иванович Гњедич г. 1828. преводи *Илијаду*, а В. Андрејевич Жуковски г. 1849. излази са *Одисејом*.

Суврemена збивања у Европи на подручју репродуцирања дјела античке литературе имала су јаки одјек у војвођанској књижевности, гдје се је још увијек гајио стари славеносерпски језик. Класицистичке тенденције долазиле су не само посредством руске и угарске књиге већ и њемачке. Највећи и најупорнији поборник оваквог струјања био је Лукијан Мушицки. Он се у својим изворним пјесмама, као и у пријеводу Хорација, служи разноврсним античким метричким обрасцима, свакако на акценатском принципу.

---

[1] Исп. Даринка Невенић Грабовац, *Хомер у Срба и Хрвата*, Београд, 1967, стр. 27 и д.

Многи су кренули стопама Мушицког, међу осталима Јован Стерија Поповић и Јован Хаџић.

Када се у четвртој декади 19. стољећа Војвођанин Петар Демелић Пањевски даје на превођење Хомера[2], он је, дакле, имао не само узора у њемачкој књижевности, а поготово у свјежем руском пријеводу Н. Ивановича Гњедича из г. 1828, већ је у свом крају имао у том правцу донекле сондиран терен. Лукијан Мушицки градио је и хексаметре на акценатском принципу. Дакле, уз њемачки, а поготово уз руски пријевод у хексаметру, слиједећи започети правац домаће књижевности, Демелић је, посве очекивано, Хомера стао претакати у славеносерпске хексаметре. Вјеројатно се није ни двоумио коју форму да одабере, мада ће тих истих година хрватски исељеник Dragutin Vinařicky дати свој кратки оглед првог пјевања *Илијаде* у народном десетерцу[3], и мада ће десетерац тек коју годину касније изабрати за краћи препјев из првог пјевања *Илијаде* и црногорски владика П. Петровић Његош, једнако надахнут Гњедичевим пријеводом.[4] А и у самој Војводини ће, можда истих година, класициста Јован Хаџић Хомера фрагментарно преводити само у народном десетерцу.[5]

Петар Демелић год. 1832. у Будиму издаје пријевод прва три пјевања *Илијаде*.[6] Слиједеће године у *Српском летопису*[7] изишао је и дио из четвртог пјевања са одговарајућим текстом Гњедичева пријевода. Значи да је већ тада Демелић био превео и цијело четврто пјевање, а канио је превести цијелу *Илијаду*. „Засад издајем прве три песме; доцние ћеду и друге следовати, ако видим да мој труд всује не буде".[8] Обећање није испуњено, а не знамо ништа ни за његово четврто пјевање *Илијаде*.

Демелић је први који уопће у нашим књижевностима преводи Хомера,[9] и то с намјером да изда барем цијелу *Илијаду*. Преводи у тонском хексаметру, у којем Њемци већ имају *Илијаду* и *Одисеју*, а Руси само *Илијаду*. *Одисеја* ће се код њих појавити седамнаест година касније.

---

[2] *Ibidem*, стр. 183.

[3] *Danica horvatska, slavonska i dalmatinska*, IX 1833, бр. 24.

[4] Препјев је остао у рукопису, а први га је издао Андрија Гавриловић у књизи *Годишњица Н. Чупића*, г. 1899, стр. 172—194.

[5] Хаџићев препјев 1. и 14. пјевања *Илијаде* тискан је г. 1858. *(Дела Јована Хаџића*, књ. II *Преводи спевни)*, али судећи по властитој изјави (Увод стр. III) Хаџић је тај препјев урадио већ тридесетих година.

[6] *Омирова „Илиада" с' еллинског преведена Петром Демелићем Пањевским* — I—III песма, Будим 1832.

[7] *Српски летопис* 33 (1833), стр. 69 и д.

[8] Омирова *Илиада*, Предговор.

[9] Прије Демелића Хомер се код нас преводи само на латински. То су оболи хрватских књижевника хуманизму у 15. стољећу и неолатинизму у 18. стољећу. Хуманиста Иван Чесмички преводи у латинском хексаметру једну сцену из шестог пјевања *Илијаде*, док неолатинисти из Дубровника Рајмунд Кунић и Бернардо Замања преводе у латинском хексаметру цијелог Хомера, тј. *Илијаду* и *Одисеју*. Иначе први интерес за Хомера у домаћој ријечи показује значајни сплитски културни радник Јулије Бајамонти у чланку *Il morlachismo d' Omero (Nuovo giornale enciclopedico d' Italia*, 1797, стр. 77—98), као и Дубровчанин Буро Ферић, који Бајамонтију одговара писмом *Ad clarissimum virum Julium Baiamontium Spalatensem* (Ragusii 1799).

Демелић се на тај замашан и значајан посао, чини ми се, дао прерано. Њемачки и руски примјер нису му могла бити довољна гаранција да тонски хексаметар одговара и духу нашег језика, па био то и славеносерпски. У њемачком је језичном подручју акценатски хексаметар употребљен у пријеводу Хомера и других античких пјесника тек онда када је он у изворним пјесмама њемачких класика доведен до свог савршенства. Демелић је, напротив, у свом послу да Хомера преточи у хексаметре имао премало претходника. Незнатни огледи Мушицког[10] нису му никако могли бити чврсти ослонац, јер теоријска страна претакања античког хексаметра у наш тонски хексаметар није још уопће била изграђена. Мушицки је остварио властиту визију тог претакања, водећи додуше рачуна о битним елементима античког хексаметра, али његови хексаметри су далеко од савршенства да би могли послужити као нека норма. Неће то поћи сретно за руком ни каснијим хексаметрицима, а Војислав Илић ће добити додуше складан хексаметар, али је то тек имитација оног класичног. Демелић се, без сумње, теоријски спремао за тај посао, али о томе немамо никаквих података. Није познато да ли је прије тог посла сам изводио изворне пјесме у хексаметру. Све нас то оправдано наводи да се упитамо: какав је хексаметар Петра Демелића у његову пријеводу *Илијаде?*

Демелићев фрагментаран пријевод огледат ћу са два становишта: 1. са становишта вјерности тексту оригинала; 2. са становишта метричко-ритмичке вјерности.

1. *Вјерност тексту оригинала.* — Демелић је у свом пријеводу слиједио примјере Ј. Хајнриха Фоса и Н. И. Гњедича. То су, како сам раније казао, први врло вјерни пријеводи Хомера у европским књижевностима, не само са метричке већ и са садржајне стране. Раније су, наиме, национални пријеводи, у домаћем ритму, често лишавали Хомера основних елемената његове епике. Оригинална метричка форма нових пријевода треба да омогући преводиоцу да што вјерније репродуцира Хомера. Претпостављамо да је та замисао водила и Демелића. То бих покушао осветлити његовим стиховима. Доносим најприје прве стихове првог пјевања, а уједно означавам иктусе онако како замишљам да је Демелић градио стопе свог хексаметра.[11]

Пе́вај ми гње́в погибе́лни Пи́лиа́да Ахи́лла,
Бо́гиње! кój Ахе́јцам небро́јени за́даде ја́да
И у па́као мло́ге муже́ствене о́прави ду́ше
И́роа, а́ њи за́ плен и ждра́ње по́стави пси́ма
И свим пти́цама: Зе̏всова во́ља се и́спуни со́тим:
О́донда, ка́ко се и́спрва сва́дајући раста́ше
На̏родни вла́дате́ль Атреи́дис, и сла́вни Ахи́ллевс.

Навео сам уводне стихове *Илијаде* I 1—7. Ако их успоредимо с оригиналом, лако ћемо уочити да Демелић вјерно репродуцира, у

[10] Славеносерпски хексаметар у својим пјесмама прије Мушицког рабе Алексије Везилић (1753—1792) и Григорије Трлајић (1766—1811).

[11] Свакако ме је при том водило увјерење да је Демелић с метричке стране правилно градио своје стопе.

свом стилу и у својој изражајној могућности, све елементе Хомерових хексаметара и да настоји педантно истаћи сваки изворни израз. Због метричких разлога Демелић ипак не закорачује у доњи стих придјевом „погибељни", већ дактилском ријечи „богиньо", али све друго налазимо на свом мјесту. Ту је „ироа" на почетку 4. стиха, те „и свим птицама" на почетку петог стиха. То су код Хомера елементи закорачења, које у свом пријеводу настоји задржати и Демелић, сматрајући то саставним елементима Хомерове епске технике. Демелић једнако вјерно репродуцира и осталу структуру Хомерова хексаметра. Паралелно теку код њега као и у оригиналу не само тзв. стих-реченице, што су овдје стих 6 и 7, него су и метрички колони грађени готово као и код Хомера. Једино је неслагање измјена мјеста израза „погибељни" и „богиньо", а све остало је пуни и прави одраз оригинала. То сматрам потребним истакнути да нас не би неки изрази старог славеносерпског (мужествене, ждрање, владатељ), којих има доста у цијелом пријеводу, навели на погрешну оцјену пријевода.

Овакав се поступак Демелићева пријевода очитује и у даљњим стиховима. У први колон 9. стиха ставља и он: Лите и Зевса син; у задњи колон 10. стиха ставља: и гињаху људи; у првом колону 12. стиха видимо: Атрејев син. И остали елементи Хомеровог епског изражавања су у пасусу I 8—16 хармонично поређани, можда и спретније него код Маретића. Ево тих стихова:

Кои међ њима од Бога разбојну заврже распру?
Лите и Зевса син: јер он, срдећисе јако на Цара,
Тешку болезану пусти на војску; и гињаху људи:
Зато што је безчестио Хриса, свештеника свога,
Атријев син, кој је дошао к' лађама итрим Ахејца,
Своју одкупити кћер, и донео бесцене даре,
Венац носећи у руци далекострељајућег Фива,
Око позлаћеног скиптра; и молиос' свима Ахејцам,
Атреидима највише, двоици народним вожд'ма:

Већ по наведеним примјерима види се очито да Демелић не препричава Хомерову легенду, већ да вјерно прати оригинал у свим елементима епске технике, управо како је то било у Фосову и Гњедичеву пријеводу. Није стога само метричка форма којом Демелић жели вјерно репродуцирати оригинал, већ и садржајно излагање Хомерових стихова. А тиме је Демелић на страни оних који сматрају да се Хомерова епика може и код нас вјерно изразити само у оригиналном метру, без обзира што то није метар наше народне епике.[12]

---

[12] Превелики култ наше народне епике од тридесетих година 19. стољећа доводи готово до јединственог увјерења да се Хомер код нас ритмички најуспјелије репродуцира у народном десетерцу. Стога имамо цијелу серију оних који покушавају Хомера изразити у десетерцу: П. Петровић Његош, Јован Хаџић, Лаза Костић, Светислав Бановић Србољубов, Младен Симоновић, Лабуд Врбица (у четрнаестерцу). У хрв. књижевности то су: Dragutin Vinařicky, Медо Пуцић и Антун Казали. А када се у деветој декади истог стољећа појави хексаметарски Хомер младог Томе Маретића, многи ће и код Хрвата и код Срба уперити своја десетерачка копља на „учени и неприродни" хексаметар.

Још бих навео неколико примјера вјерног метричко-ритмичког опонашања оригинала. То је I 318—351. И ту Демелић вјерно репродуцира тзв. стих-реченице, као:

I 320: Него Талтивију и Евривату говорећ каза,
321: Кои му гласници и подворне слуге бијау:
322: Поититеми к' чадору Пилеида Ахилла,
323: И за руку довед'те красноличну Врисиеиду
326: Тако изрекавши посла њи, давши им заповест оштру.

Исп. даље стихове: 327, 328, 333, 334, 335, 336, 339, 343, 344, 345, 346, 347, 351.

На исти начин, у истом пасусу Демелић задржава појединачна Хомерова закорачења и оставља их готово на истим мјестима. Тако је вјерна репродукција Хомерова двојног хексаметра 318—319:

Они по војсци тим начином делаше; Ал Агамемнон
Злобе н' оканисе, коју је претећ Ахиллу изрек'о.

Или 324—325:

Ако је н' узкте пак дати, ја ћу је сам после узети,
С вишима дошавши; које ће грдње бити за њега.

Или 329—330:

Наћоше њега поред чадора и црнкасте лађе
Седећег; и не обрадовас' њи угледавши Ахиллевс.

Исп. даље: 331—332, 337—338, 340—342, 348—350.

Још бих навео пасус III 116—138 као примјер вјерног репродуцирања оригинала. И ту Демелић вјерно слиједи Хомерове стих--реченице, као:

III 116: Ектор пак оправи одма два гласника итра у варош,
117: Да би јаганце брзо донели, и Пријама звали;
118: Исто и народни Цар Агамемнон Талтивиа посла,
121: Ирис пак гласоноша Елени белорукој оде
122: Личећи њезиној заови, Антиноридовој љуби

Исп. даље: 123, 124, 128, 129, 130, 131, 136, 137, 138.

Исто тако Демелић вјерно репродуцира Хомерове двојне хексаметре, као: III 119—120.

Да код дубоки лађа отиде, и да му донесе
Јагње; и овај би послушан славном Атриеиду.

132—33: Кои су недавно један на другог навукли у поље
Сузедајућег Ариса, жељни свирепне војне.

134—35: Ти сад на штите наслоњени мирују, и рат је сасвим
Прест'о, а дуга им копља у земљи убодена стоје.

125—27: Она њу наће у двору, гди ткаше велико руо,
Сјајно и двогубо, изобразујућ сражења млога
Коњотрка Тројански, и медооклопни Ахејца,

Према томе, већ ово неколико примјера довољно нас увјерава да је Демелићев пријевод у хексаметрима вјерна репродукција Хомерова текста, да је он са те стране у пуној мјери постигао оно што налазимо код његових узора, код Фоса и Гњедича.

2. *Метричко-ритмичка вјерност* — Овдје треба говорити о томе какви су Демелићеви хексаметри са ритмичке стране, како он пуни своје стопе и гдје поставља одморе или станке.

У погледу броја стопа Демелић правилно гради своје хексаметре. То је свагдје хексаметар са шест стопа, од којих је предзадња стално тросложна или дактилска, а посљедња трохејска. У прве четири стопе измјењују се дактилске ријечи или скупине са трохејским. Пар хиперметара или хипометара, тј. са стопом више или са стопом мање, не треба уопће узимати у обзир.

Важније је питање начин пуњења стопа. У стопи, или такту, наглашен је само први слог. У античком хексаметру ту је било мјесто ритмичког иктуса, а у модерном тонском хексаметру ту је једино мјесто нагласку ријечи. Код пуњења стопа тонског хексаметра потребно је дакле да се у арзи, тј. у првом слогу стопе, подудара метрички иктус и природни нагласак ријечи. У том је, међутим, по мом мишљењу, најрањавија страна нашег пријеводног хексаметра. Ту су тешки испит полагали и наши реномирани хексаметричари, Томо Маретић и Милош Бурић[13]. Никакво чудо, ако ту запне ритмички слух невјештог Демелића. У формирању стопа код њега ћемо доиста наћи повелики број вјештачких ритмичких операција у наглашавању ријечи.

Да би постигао поклапање метричког иктуса и природног нагласка ријечи, Демелић се, посве схватљиво, служи нагласком војвођанске регионалне праксе, али опет не говорне, већ књишке, славеносерпске. Због тога нам је добар дио његових хексаметара стран и необичан.

С друге стране, и он се, попут Мушицког, због истих метричких разлога, знаде послужити природном дуљином слога на мјесту иктуса кад год му не надолази природни нагласак ријечи. Кадшто ће он и произвољно изабрати нагласак ријечи, како би му стопа метрички била исправна.

Све споменуто чини добар број Демелићевих хексаметара или неправилним или само храпавим. Неправилности или храпавости могу бити у тросложним или двосложним стопама.

Храпавост је код дактилске стопе ако се у другој слабини покраћује наглашена моносилаба, као: Зевса син, Оче Зевс, њену реч.

---

[13] Маретићев пријевод све до наших дана у новим издањима, а у обради Стјепана Ившића, приређује Матица хрватска. Год. 1963. и 1965. хексаметарског Хомера српској књижевности дао је Милош Н. Бурић. Мада се Маретићев хексаметар у низу издања стално дотјерава, а Бурићев је ионако модерни стих, ипак се једном и другом пријеводу с правом спочитавају толике храпавости њихових хексаметара.

— Необично је када таквих храпавих дактилских скупина налазимо и по двије у једном стиху, као:

I 78: ...ср́ди мȕж / о́нај кој
I 163: ...не́мам ја / ...ра́ван дар
I 171: Да́ ћеш ти / би́вши ја
I 204: Ал ти ја / ка́жем то
I 411: И да сам / по́зна син

Већа је храпавост дактилске скупине ако се наглашена моносилаба покрађује у првој слабини, као:

I 12: ...си́н, кој је — I 56: .... (гледајȕћ) њи́ гди у(миру).

Поготово је неправилна дактилска скупина ако се у њој изводе двије метричке операције: неприродно наглашавање првог слога и слабљење другог слога, као:

I 207: Дошла сам / ти́ гњев у(тишати)...
I 269: (С' таквима другов'о / са́м ја је(данпут)...

Врло је храпаво када се у објема слабинама нађу наглашенице, као:

I 133: ...(имајȕћ) ти́ твој дар
I 233: Ал ти / ја́ још то / кажем
II 10: к'о́ што ја

Још је неправилније ако су се сва три слога нашла под оштрим метричким ножем: у арзи се наиме слог неприродно наглашава, а у тези су чак два слабљења, као:

I 232: (Иначе посљедњи) / би́ пут сад / (вређао, Атрӣеиде!)
I 257: Када дознаду, да / се́ ви тим / начином свађате овде

Демелић се у свом раду на формирању правилних хексаметара сусрео и са проблемом који је исто тако презентан и код наших каснијих теоретичара. То је питање вишесложних ријечи или вишесложних фонетских скупина са самим једним нагласком. Демелић по потреби одређени ненаглашени слог јача, како ће то бити касније и нормирано. Међутим, норма неће уклонити саму храпавост таквих стихова.[14]

Спондеје античког квантитативног хексаметра Демелић правилно замјењује трохејем. Међутим, сви трохеји нису код њега правилни. Неки се код њега састоје од двије крачине, као:

I 321: (ко́ји) мȳ гла(сни́ци)...
I 480: Па́к диг(нȳвши)...

---

[14] Исп. нпр. код Маретића *Илијада* II 397; (год. 1961)

Го́њени вје́тровима, кад о́вдје се роде ил' ондје

Бурић, *Од.* VIII 524: Што́ је пред за́вича́јем и це́лом погин'о војском.

Неки су трохеји заправо јамби, као:

I 80: (Страшнии) јé Цар...
I 173: ...(нити ћу) тé ја
I 175: ...(највише) пáк Зевс...

Неправилни су трохеји ако су у њему двије наглашенице, као:

I 81: свój јед
I 606: свój двор

Неправилан је хексаметар када Демелић стих почиње енклитиком, тј. ненаглашеницом, која се нужно повезује са ријечи у шестој стопи претходног стиха, као:

I 74/75: ...објáвит / Вáм гњев...
I 86/87: ...кóме / Сé ти...
I 403/404: ...остали љýди / Пáк Егеоном...

Како видимо, у питању пуњења стопа Демелићев је хексаметар доста несавршен, па се стога његов пријевод тешко чита[15]. Томе је разлогом у првом реду умјетно подржавани славеносерпски, али и његов компромис да се према потреби послужи и квантитативним принципом пуњења стопа. Ово нам је довољан доказ да теоријска страна домаћег хексаметра није још обрађена, а оно што ће касније дати изворни пјесници, посебно Војислав Илић, у битним елементима излази из оквира античког хексаметра, па то наши преводиоци Хомера, Томо Маретић и Милош Бурић, неће прихватити.[16]

Неправилан је хексаметар када Демелић стих почиње енклитиком, тј. ненаглашеницом, која се нужно повезује са ријечи у шестој стопи претходног стиха, као:

I 74/75: ...објáвит / Вáм гњев...
I 86/87: ...кóме / Сé ти...
I 403/404: ...остали љýди / Пáк Егеоном...

Како видимо, у питању пуњења стопа Демелићев је хексаметар доста несавршен, па се стога његов пријевод тешко чита[15]. Томе је разлогом у првом реду умјетно подржавани славеносерпски, али и његов компромис да се према потреби послужи и квантитативним принципом пуњења стопа. Ово нам је довољан доказ да теоријска страна домаћег хексаметра није још обрађена, а оно што ће касније дати изворни пјесници, посебно Војислав Илић, у битним елементима излази из оквира античког хексаметра, па то наши преводиоци Хомера, Томо Маретић и Милош Бурић, неће прихватити.[16]

Други је битан елеменат античког хексаметра одмор или пауза. У грчком, и латинском, хексаметру одмор се може појавити на неколико одређених мјеста, али је најчешћи средишњи одмор у трећој стопи иза иктуса или иза прве слабине. Употребљавају се и бочне паузе иза другог и иза четвртог иктуса, те иза четврте стопе (буколска дијереза). Демелић је те одморе у тексту врло добро осјећао. То се види по томе што је он Хомера слиједио не само у броју хексаметара, већ и у самој његовој структури, како смо то раније видјели. Али, у репродуцирању тих одмора Демелић се нашао не пред мањим проблемом него у пуњењу стопа. Мушицки је то питање у својим изворним пјесмама свакако једноставније ријешио.

---

[15] Наћи ћемо код Демелића и складних стихова, код којих је правилно грађена и арза и теза, као:

I 18: Вама да богови дадý олимписке имајýћ дворе
20: Мени пак вратите љýбиму кћер и примите даре
53: Девет већ дана на војскý падаше божије стреле
68: Тако проговори он, пак седе: потом се диже.

[16] Наш се хексаметар кретао у два правца. Један су му правац утирали реномирани књижевници хрватске и српске књижевности и у својим изворним пјесмама створили складни адаптирани или национализирани стих. Други су му правац давали метрички теоретичари, који настоје да наш хексаметар буде што вјернија слика античког. Тај преузимају преводиоци Томо Маретић и Милош Бурић. Зовемо га пријеводним хексаметром, који је и данас у пракси, док се онај адаптирани угаснуо. Маретић-Ившићева норма пријеводног хексаметра, као и Бурићева, потпуно се поклапају.

Анализирао сам његову посланицу Копитару и Стефановићу из прве књиге *Стихотворенија*. У првих једанаест стихова налазим девет пута као главни одмор буколску дијерезу. Она је четири пута попраћена код њега споредном станком трећег трохеја, једанпут другим трохејем, а два пута налазим и трећу дијерезу, што је у античком хексаметру недопустиво.

Демелићев хексаметар у питању одмора показује свакако бољу правилност. У свом пријеводу он настоји да изрази и средишње и бочне станке. Вриједно је примијетити да Демелићев хексаметар у погледу станки показује у бити она својства која ћемо наћи касније код Маретића и Ђурића.[17]

И Демелићу је било јасно да се у нашем тонском хексаметру не могу довољно изразити станке иза иктуса, тј. трећа (П), па друга (Т) и четврта (Х), зато што ми немамо полисилаба са нагласком на задњем слогу, нити имамо довољан број наглашених моносилаба, које једине код нас могу ријешити проблем тих станки. Код њега су стога те станке слабо заступане.

Средишњу станку иза иктуса (П) налазим код њега у првом пјевању двадесетишест пута. То су стихови: 9, 13, 37, 63, 68, 88, 101, 138, 191, 192, 203, 250, 251, 260, 265, 276, 372, итд. Неке од тих станки дјелују посве увјерљиво, као:

I 418: Постајеш! у з'о те час / и невољи роди у двору!
I 443: Теби довести кћер, / и столетну жертву Аполлу
I 486: На песковити брег, / и дуге подметнуше греде

И Демелић је уочио да је у нашем језику лакше изразити средишњу станку иза прве слабине. То би била станка трећег трохеја, коју у првом пјевању налазим двјесто пута, саму или попраћену бочним станкама, као:

I 321: Кóи мý гласни́ци / и по́дворне слуге бијаý
I 327: Óни пак не́радо óдош' / на óбалу пустога мора
I 334: Вéстници рáдујтéсе! / гласóноше Зевса и људи
I 341: Нéвоља бýде за мéне, / да бéдну одвратим пропаст.

Демелић не инсистира нити на овој трохејској средишњој паузи, која је напротив превагнула у Маретићеву и Ђурићеву пријеводу. Он допушта да му средишњи одмор падне иза треће стопе, што се може наћи код наших каснијих изворних пјесника, а особито код В. Илића.[18] Код Демелића их налазим добар број: 134, наравно само у првом пјевању.

Бочне станке иза другог (Т) и четвртог иктуса (Х) код Демелића су врло ријетко заступане. Ево их неколико:

---

[17] То је у првом реду велика заступљеност трохејског одмора у трећој стопи, а код Ђурића се јавља трохејски одмор такођер у другој и четвртој стопи. Напротив, станке из 3, 2. и 4. арзе код наших су преводилаца релативно мало заступане.

[18] Маретићев пријевод не позна станке из 3. стопе, али код Ђурића се она ипак појављује, сигурно, неконтролирано.

I 1: Пе́вај гње́в / погибе́лни...
12: А́триев си́н, / кој је...
I 20: Ме́ни пак вра́тите љу́биму кћер, / и при́мите да́ре
57: Ка́д се о́ни већ ску́пише сви́, / и за́једно би́ше

Бочне су станке радије код Демелића буколска дијереза (иза четврте стопе) и трохејски одмор у четвртој стопи, односно трохејски одмор у другој стопи, или друга дијереза, а кадшто и прва. Оваквих бочних одмора налази се код Демелића врло често. Број им је тешко одредити, будући да долазе у различитим комбинацијама.

Демелићев хексаметар у погледу одмора далеко је од Маретићева и Буришева хексаметра[19]. Он сам вели у предговору: „... зато сам и Ексаметар употребио, али без цезуре..." Демелић употребљава цезуре, али је вјеројатно био свијестан да његов систем цезура и дијереза ни издалека не одговара Хомеровом систему. Рекао бих да се је он припустио својој стихији, па је станке употребљавао како су му оне надолазиле. Његове средишње станке су: П, 3 и III, а бочне су му често оне од којих неће бјежати ни Маретић ни Бурић (2, I, II, 4, Б), али их Демелић често оставља саме, без подршке неке средишње.

Ако желимо казати заокружену ријеч о Демелићевом Хомеру, треба истаћи да је Демелић самосталан преводилац и да настоји вјерно репродуцирати Хомера и са епске и са метричко-ритмичке стране. Због скучености простора нисам наводио све аспекте његове вјерности, као нпр. у репродуцирању Хомерових формула, сталних изричаја или украсних придјева.

На темељу оног што сам навео видјели смо да је Демелић вјерно пратио Хомера у структури његових хексаметара. Сасма је друго питање колико је то Демелић успио изразити у свом хексаметру, колико је његов хексаметар сретно рјешење као репродукција античког хексаметра. Ту је Демелић мало постигао, а можда највише због тога што је он градио славеносерпски хексаметар, који ће и у самој Војводини бити врло брзо напуштен. А када мјесто славеносерпштине у књижевност Војводине дође права народна ријеч, на хексаметар за више деценија нитко више и не мисли. На његово мјесто, као репродукција античког хексаметра, долази искључиво народни несиметрични десетерац, који — као неадекватна метричко-ритмичка замјена — неадекватно репродуцира и саму Хомерову епску технику. Стога, колико у каснијим десетерачким препјевима Хомера треба истаknути присуство живе народне ријечи и лијепог израза, с друге стране они у питању вјерности Хомеровом тексту представљају не мали назадак у односу на Демелићев пријевод. Демелић је у српској књижевности и хомерологији брзо заборављен. На његовим резултатима више нитко није радио.

---

[19] Маретић-Ившићевој и Буришевој норми придружио се у наше вријеме једино Бранимир Главичић у пријеводу Марулићеве *Давидијаде* (Загреб, ЈАЗУ 1974).

ПРВА И ДРУГА БЕСЕДА ЛАЗЕ КОСТИЋА

Хатица Крњевић

КОСТИЋЕВЕ ОМИЉЕНИЦЕ — „КОСОВКА ДЈЕВОЈКА" И „СМРТ ОМЕРА И МЕРИМЕ"

Песма *Беседа*

Костићев однос према усменој књижевности био је двојак: она је била подстицај и подлога његовог књижевног стварања и област његових истраживања. Неке своје драме засновао је Костић на народним песмама, преиначивши облик и ритам народне нарације у сложен драмски говор. Страсни заљубљеник у језик, он га је и истраживао и својим поступком снажно озвучио метричко народно наслеђе. И у Костићеву лирику уграђени су наслеђени мотиви, стални и вишезначни симболи, фигуре, слике, језички изрази. Сам је применио оно за шта се у огледима, критикама и расправама залагао: калемио је племенитим калемом — европском и светском књижевном традицијом — „стару вековиту јабуку дријаде народног песништва".

Као есејиста и књижевни теоретичар, он је самоникле поетске форме аналитички разматрао и тумачио, трагајући једнако за специфичним историјским обележјима и за универзалним духом људског јединства. Из двоструког односа према народној духовној традицији даде се уочити становит број идеја, колико времена у којем је песник живео толико и његових властитих, идеја које су ишле од покушаја практичне примене образаца народне поезије на савремени живот до уочавања естетичких начела која су у њој остварена. Обредни слој наше лирике, на пример, Костић је песнички осмислио у песми *Беседа* на посве особен начин: није у архаичним формама видео забаву и игру, већ став према животу. И више од тога, видео је жилав вид отпора и одбране од зла, облик живота што се отима ропству. У каснијем огледу *Народно глумовање*, међутим, Костић је те исте првобитне поетске форме размотрио као синкретичке праоблике народне глуме, заметке драме. Та два Костићева односа према усменој баштини комплементарна су.

Косовка дјевојка је довољно речит пример и за Костића и за његово доба, за одређено књижевно схватање, за једну естетику, за Уједињену омладину посебно. Та песма била је појам историјске

прошлости и самородног творачког духа, била је једна од упоришних тачака у којој су се укрстиле идеје младости српског романтизма и Костићеве личне духовне склоности. Испуњавајући програм Омладине, Костић је истовремено створио своју визију и своје тумачење *Косовке дјевојке* у ширем контексту историјске и духовне прошлости.

Откривање ове епске баладе у Костића није почело првим јавним предавањем о њој 1867. године, већ његовом песничком обрадом детаља те песме. Почетак је, дакле, био у Костићевој поезији, у песми *Беседа* из 1864. године.

Беседа, алегоријска драма без дијалога,[1] објављена је у *Српском летопису,* а непосредно иза текста песме штампано је *Мњење о Костићевој „Беседи"*[2] Глише Гершића и Антонија Хаџића, што је Костић с иронијом назвао „појав превентивне цензуре у естетици".

Два критичара (по мишљењу М. Лесковца аутор те „нимало рђаве критике" могао је бити само Гершић), означила су нејасну поему као „тек сумрачан замишљај". Споран је био поднаслов (алегоријска драма без дијалога), који ће Костић доцније изоставити иако га је, у *Одговору* на суд критичара, разложно бранио. Ни појам *дијалог* као драмски поступак ни појам *беседа* нису наишли на разумевање критичара. Доведени су у питање смисао и право значење појма *беседа* у самој песми, будући да је реч о персонификацији и алегорији истовремено. У ствари, основни симбол „беседа-вила" повезује у Костићевој песми субјективним исказом опевани „историјски поглед", који није нешто што се казује пасивно и посредно, већ је носилац исказа и учесник, неко ко је видео и доживео вековите јаде. Са овим народним симболом Костић није имао много среће; у свим певањима он није довољно одређен, распознатљив и у себи кохерентан. То би требало да буде алегоријска слика, *вила,* или персонификирана форма *беседа,* као сведок и учесник народне историје и стварања, што их сама исказује иронизирајући повремено свој исказ и његов предмет. Позивајући се на Аристотела, критичари су, такође, опазили одсуство „унутрашње једнине", стихијну самовољу фантазије, стилску неуједначеност. Костићу је речено да „корача на штулама необичних метафора, за ефекат бираних, магловитих слика".[3] Препорука *Мњења* била је да Матица не штампа Костићев спев.

Он је, међутим, ипак објављен, али уз пратњу критичког суда Гершића и Хаџића. Костић није оћутао. *Одговор на „Мњење о Костићевој Беседи"*[4] пружио је кључ за разумевање поеме, од историјских асоцијација до тумачења ритма и тона музичким терминима у функцији емоционалног или мисаоног песниковог става према појединим сегментима историјске прошлости, од горућег заноса до ироничне дистанце. После једног века, после првих и једи-

---

[1] *Српски летопис* за годину 1864, XXXVIII, књ. 109, 143—158; песма се састоји од ових делова: *Приказивање,* I *Слава,* II *Косово, Нарицање, Косовка девојка, Здравица,* III *Жртва шејтану, Харем,* IV *Клетвин благослов.*

[2] Исто, 159—165.

[3] Исто, 163.

[4] *Матица,* 1865/1866, I, бр. 1, 10. октобар 1865, 9—11; бр. 2, 20. октобар 1865, 33—35.

них њених критичара, најпотпуније тумачење *Беседе* двадесеттрогодишњег Костића дао је Младен Лесковац. Он је доследно проучио *Мњење,* али и *Одговор,* применивши у изучавању песме и кључ који је понудио Костић. Не остајући на томе, Лесковац је зналачки понудио ново читање текста и нова значењска поља дајући и ново виђење целог комплекса друштвених, историјских и културних прилика.[5]

„Оптужена појема", како је Костић назива у свом *Одговору* „мњењодавцима", састоји се из четири различите целине *(Слава, Косово, Жртва шејтану, Клетвин благослов),* од којих су неке сложене од мањих песама-музичких ставова. Сами наслови и поднаслови јасно упућују на основно и главно Костићево надахнуће: то су древни појмови којима се у усменој традицији обележавају поједини стални облици духовне културе (нарицање, слава, здравица), или одређени изрази што у себи носе читав историјски и духовни комплекс прошлости (Косово, Косовка девојка). Према тумачењу које даје Костић, после увода започео је „кратку поворку историјског погледа на оно доба, што га се сећање народно најрадије маша, од времена Душанова", „у мајестозном алегру", који прикрива „трагични моменат вилин", преко *Косова* и „тугујућег ађа-ђија" *Нарицања,* што се сабирају у „позив на освету будућности у патичном анданту *Косовке девојке*". И тако даље.

Цела поема, неједнаке уметничке вредности, заснована је на особеном и скоковитом асоцијативном поступку који повезује време херојске славе с временом пораза, који укрштава слојеве митске и историјске прошлости. Драматични епилог, песма *Клетвин благослов,* носи јасну поруку усмерену на савремене прилике.

У *Беседи* је остварен један посебан историјски пресек, али пресек „народне историје", оне која је сачувана у усменој речи. У *Одговору* Костић је јасно одредио прави подстицај настанка ове песме дајући критичко мишљење о стању „нашег народног песништва", оцену коју ће убрзо затим с њим поделити Ватрослав Јагић. Критички осврт Костићев, за нас посебно значајан, садржан је у овом изводу: „Наше народно песништво опада. Ми аустријски Срби можемо се о томе уверити на свакој слави, на сваком вашару; а да је тако и по другим крајевима сведочи нам четврта књига Вукове збирке [...], јуначки споменик војводе Мирка и други споменици певачки и казивачки епигона, што поскакују за крилатим горостасима косовским и ајдучким. Нашто те инсипидне потрагуше? Нашто та силом попевавања? [...] *Стара вековита јабука дријаде народног песништва мора се каламити; што страније каламци, само ако су племенити, тим боље.* [Курзив Х. К.] Треба упознати српску вилу на страним, поноситијим, угледнијим, дотеранијим јој другама, да позна млогу милину своју, коју је већ била занемарила, па тек онда да и она пристане уз остале. Долази време да се бојишта преруше у позоришта, намастирске славе и вашари у текелијне светковине, прела у беседе."[6]

---

[5] Младен Лесковац, *Баштина,* чланци и огледи из српске књижевности, Српска књижевна задруга, коло LXX, књ. 466, Београд, 1977, 257—284.

[6] *Матица,* 1865/1866, I, бр. 1, 10.

Идеју о *племенитом калему* варираће Костић више пута и касније, схвативши, а то разговетно показује оно што је старије од *Одговора* — драма *Максим Црнојевић* — да се народне песме не могу и не смеју слепо опонашати већ се морају не само оплеменити већ и проблематизовати и осавременити, саобразити потребама времена и културе што непосредно трају.

Костићев *Одговор на Мњење,* овде је било речи углавном о ономе што се односи на став стваралаца према усменој „уметности речи", садржи и друге, шире естетичке одреднице. Ту се већ налази Костићево особено одређење уметности као слоге и равнотеже супротних сила, чулног и духовног, у карактеристичним костићевским „Сваколика вештина, па и песништво, своди се на две дијамекованицама:
трално ускосне силе, на овапућивање мисли и на овамишљавање пути; слога ти' двеју сила зове се форма, облик."

Као што је споменуто, једна мала песма у песми *Беседа* носи наслов *Косовка девојка.* За Костића, она има смисао и вредност целовитог и трајног симбола чија је садржина сложена од слојева митске, историјске и песничке традиције. То више није песма и није само песма, већ синтеза косовске етике жртве и саможртве, морална крепкост страдања упркос свему и, у посве особеном Костићевом виђењу, та песма је народно завештање које се предаје „најмлађем колену". Фини лирски десетерац повезао је две основне замисли; архаична слика страдања на фону историјског пораза прелива се у делотворну, снажну поруку-аманет, што траје као „благослов четировечне клетве", благословена клетва из далеке прошлости, дуг који треба одужити. Ту контрастну поенту Костић је извео опет из једне супротности, из слике „уде среће" оснажене обнављачком вером у будућност.

У руци кондир окрепна вина
на грудма божја знамење сина [...]
Завештај беше богат и сјајан:
косовски да му повратим зајам [...]

Кад се сведу сва Костићева опажања која се односе на ову епску баладу у распону од неколико година, видеће се јасно једно трајно уверење: трагични завршетак, „патични анданте", Костићу драга слика, никад није тумачен као безнађе и беспуће већ као нада и јемство будућности. Последње речи несуђене косовске невесте што заокружују историјско и лично страдање засновао је Костић на древној паганској представи света као јединства, спојивши лирску јадиковку, психолошки паралелизам девојка-бор, с моћном снагом природе. Костићу није било својствено да појаве гледа у бескрајном и безнадном паралелном низу; он је волео да их уочи тамо где се сретну и пресеку јер само тада оне дају нешто ново. Зато је повезао угашену људску наду с природном енергијом, с култом дрвета, симболом вечитог одолевања и човековог подмлађивања. Више пута Костић је, идући даље у свом преиначавању, заменио бор *јавором,* народском сликом која спонтано повезује јавор с гуслама, а гусле отварају нов асоцијативни низ, чување слојева

„народне повеснице", певање или казивање уз једнолику музичку пратњу.

Обогаћено и проширено значење истог детаља изворне песме јавља се у новом облику у песми *Међу звездама,* написаној у пештанској тамници 1872. године. То више није свечани и меланхолични ритам *Косовке девојке* из *Беседе.* Здвојно расположење узапћеног преображава се у осветнички поклич у брзом и крепком ритму симетричног народног осмерца:

Немојте ме питат саде,
да вам причам старе јаде,
старе јаде, нове наде,
што их наша звезда знаде;
већ пођите до јавора,
побратима оног бора,
што га стужи и сасуши
неисказом вељих мука
косовкина бела рука,
те је њему рука мала
грдне јаде завештала;
а кад гуслар по њих гуди,
из јавора јаде буди,
из тамнице јади лете,
да се браћа јада сете,
да се сете, да их свете!

Оно што је у народној песми условно, у Костића је извесно. *Косовкина бела рука* магијски, додиром, спаја драму прошлости са драмом садашњости. Завештани додир оживотвориће нов додир, гусларева рука и песма што спаја времена и људе.

Основну мисао и њен поетски развој у целом малом спеву *Беседа,* нарочито у последњем певању *Клетвин благослов,* протумачио је Младен Лесковац: жива и жилава, исконска енергија колектива отима се туђем и туђину штитећи своју изворност прерушавањем, скривањем, привидним мировањем, подругљивошћу, глумом. У том правцу извео је своја закључивања Лесковац и једва да би се томе могло што додати. Та посебна Костићева лирска вокација древних обредних слојева и облика народног певања, у распону драматичне супротности ропство-слобода, исповест ироничне интонације, препознавање дубина у којима почива творачко начело пркосног ината и одбране од духовног ропства, а нарочито три стиха на завршетку, стварају целовиту слику паганski јединствене побуне. Због саме ствари о којој иде реч, биће овде наведено неколико фрагмената. Као и песма *Косовка девојка* тако и завршни део *Беседе, Клетвин благослов,* носи Костићев облагорођени народни лирски десетерац:

... прерушујем се духом глумачким:
Кад стегне зима ледом немилим,
у *коледе* се бацам божићне [...]
Прижеже л' опет летња припека
те ропску земљу паклен оспе жар,
голоту тела цвећем окитим,
прикривам се у росне *додоле.*
А нестане л' ми наде последње,
у ропству кад се робље надмеће,

поруглљивост замењује ми бол:
повијам се свиленим крпама,
чоханом дизгом и клободаном,
прерушујем се у *прпоруше*.
Заопуца ли најжешћи гонивек,
господарска кад разуздана ћуд
најсветијег се маша робовског [...]
у *краљице* се онда хватам ја,
те појавама глумним, господским,
заваркујем очајном роду свом
робовања му тешки неотрп.
Те тако мутне будим видове
из погаништва древног спомена,
да поганичком тим одолим злу.

Костићево поетско осмишљење најстаријег, обредног слоја народне лирике препознаје у мирним дубинама традиције вечно гибање, уочава не само дар који брани своју изворност већ и моћ протејских форми духовног живота које чувају бар један предео људске слободе. И световна и духовна власт, свака из својих разлога, настојале су да угасе ту воду живота, али она је, попут понорнице, увек избијала на другом месту. Завршни стихови одломка своде Костићеву мисао вредну пажње: ропству и робовању, свему што насилно укида једнакост међу људима, супротстављено је паганско јединство човека и света, колективног осећања и мишљења, заједничких тежњи и деловања. Из „погаништва" је издвојено оно што је најтрајније — кохезија која држи људску заједницу и даје јој снагу одолевања злу.

Прва Костићева беседа и око ње

Годину дана пре прве беседе (1867) Костић је у огледу *Ромео и Јулија — једна понуда на одомаћивање Шекспира у српском народу* (1866)[7], упоредио своју *омиљеницу*, баладу *Смрт Омера и Мериме*, са Шекспировом трагичном историјом двоје љубавника, Ромеа и Јулије. То није било просто поређење већ уочавање тачака пресека, откривање тежиштâ сличности у различитом.

У *Ромеу и Јулији*, по Костићу, основица и окосница збивања је сукоб љубави и мржње што су се у јунацима стекле, али из њих се отвара светла стаза према „начелноме врелу, сунцу љубави". Јединствено језгро древних легенди о несрећним љубавницима је укрштај супротних страсти, љубави и мржње. „Де би се, напослетку, могао прикладније пресадити онај зрачни изданак мржње и љубави, оно чедо дана и ноћи, онај заношљиви Булић што се зове Ромео и Буљета, де би се могао дивније примити, него у оном врту вечности, у оној неувелој источно-српској ал-башти у којој некада процвета ‚Омер и Мерима', и по којој ће се разлегати док је год српска грла уз тамбурицу, док је год света или — што је исто толико — док је год српски' народни' песама, она шекспирска реч

[7] *Ромео и Јулија. Једна понуда на одомаћивање Шекспира у српском народу* од дра Лазе Костића, у Новоме Саду, 1866, 3. У *Матици*, 1866, објављено под насловом *Ромео и Јулија. Једна глава из Шекспирове библије.*

слутеће Мејре: мири ружа, Омерова душа.”[8] Стихови у којима лебди мирис Омерове душе постају „шекспирска реч слутеће Мејре”, што заувек повезује две судбине хладовитом дубином одуховљене љубави. Оживљавајући своје казивање изравним обраћањем љубавницима, које је на удаљеним тачкама земаљског простора и времена задесила иста судбина, Костић присно узвикује: „Ромео и Јулија и Омер и Мерима! Тако сте ми налик вас двоје, као што је налик сунчев исток заоду сунчеву, као што је налик љубав прамалећу . . . Тако је налик ‚Омер и Мерима’, тај мали једнодневни цветак, поникао из семена шираског ћула, што га је довејао источни олуј на равнице убава Косова и у ал-баште шехер Сарајева, те се развио по лејама.”[9] Идеју укрштаја култура и цивилизација Истока и Запада развијаће Костић и касније видећи као резултат тог прожимања дела духовне културе која су утицаје преобразила у нов и виши квалитет.

Костић је дочарао цветни штимунг љубави Омера и Мериме што се рађа у пролеће, праћена пролетњим и летњим цветним орнаментом, психолошким паралелизмом у чијој основи је култ биља, од мириса (а он је у веровању душа цвета) раног зумбула до посмртног ритуала и купања у ћул-води. Дрвеће које се густо савија из гробова љубавника завршна је слика и симбол хармоније љубави која је надвладала и надживела пролазност и смрт одрекавши се земаљског живота. Романтичарска асоцијација на Исток заснива се на том бујном и раскошном цветном и биљном везу, а понајпре на оном чудесном стиху одуховљене љубави и мистичног додира душа умрлих, поетски простор од битног значаја за Костића као песника. У Костићевој парафрази ти народни стихови нису изгубили своју првобитну лепоту а добили су нов, умекшан звук:

Мири ружа — Омерова душа.

Као што несретни љубавници у народној песми пресвисну од туге, тако у Костићевој балади *Минадир* пресвисну од среће. Очаравајућа минадирска поента, никад остварена у оквирима овог народног сижеа, значи заједничку смрт од велике радости због неочекиваног испуњења љубави. Костић је љубав Минадира и Валадиле ослободио родитељске забране, незаобилазног и сталног чиниоца овог сижеа и поетике жанра, и драматичним обртом довео до смртоносне радости, остваривши хармонију двеју опрека друге врсте: тајне љубави и неочекиваног благослова који је прати. Тиме је отклоњена драматична забрана-заклетва породичног ауторитета древног и широко распрострањеног сижеа у светској књижевности. Њу је заменио исто тако снажан и неочекиван обрт, па је и расплет, последица, у оба случаја иста.

Прва беседа и прва наслута

Још 1866. године новосадски лист *Матица* донео је сажет програм који треба да оствари Омладина: „Сваки члан омладине обе-

[8] Исто, 32.
[9] Исто.

ћава да ће вршити задатак друштвени у свом кругу, и према својим силама."[10] Наредне године *Матица* доноси забелешку из које се сазнаје да је Уједињена омладина српска основала Одбор за јавна предавања у Новом Саду. Прво предавање било је концем августа пред пуном салом. Слушаоце је у име Одбора поздравио уредник *Матице* Антоније Хаџић, кратко назначивши задатак и циљ рада Одбора да, наиме, „удруживањем и јавним предавањима врши лепи задатак омладине српске и да на основу истине и помоћу науке утврди и унапреди народност српску."[11] Уредник је потом поменуо неке теме и предаваче: „Напослетку дође Лаза Костић и поче говорити." То је био почетак прве Костићеве беседе која није сачувана интегрално; неки делови наведени су дословно док су други парафразирани или само кратко назначени. *Прво јавно предавање у Новоме Саду* сачувало се само у том извештају *Матице*.

Костићев избор била је песма *Косовка дјевојка*, посве у духу времена националног романтизма, култа прошлости, омладинског програма еманципације жене, у духу Костићевих поетских склоности. Та песма заносила је цео један нараштај својом узвишеном хероиком страдања и лирском префињеношћу исказа.

У широким потезима Костић је најпре пошао издалека, од најопштијег, да би појам усменог стварања приближио свом аудиторију једним поређењем које је слушаоцима морало бити блиско. Он је народну песму назвао *народним јеванђељем* и ставио је уз књигу „општег човечанства", уз *Христово јеванђеље*, а у једном тренутку обазриво је понудио јавна предавања уместо црквених проповеди. „Савршено самосазнање" може се остварити тек сусретом, укрштајем ова два духовна облика, само ако народно осећање покаже не само да „*прима* него и да *тражи*" Христово јеванђеље. Развијајући ову мисао Костић је повукао разлику између ове две традиције зависно од ступњева развоја људске свести, *племенске* и *општељудске*: „Христово јеванђеље долази из књиге у срца, народно јеванђеље, што треба да га сусрета, долази из срдаца у књиге." Тек у укрштају долази до „преливања и претапања племенског чувства у свест општег човештва и обратно", а то је „оличено најдивније у српским народним песмама [...] Међу најкрасније главе тог нашег народног јеванђеља долази ‚Косовка девојка'."[12]

Из извештаја се види да је Костић прочитао својим слушаоцима ову епску баладу, коју је Вук Караџић донео међу најстаријим јуначким песмама.[13]

---

[10] *Матица*, 1866, I, бр. 32, 766.

[11] *Прво јавно предавање у Новоме Саду*, Матица, 1867, II, бр. 24, 601—604.

[12] Исто, 603.

[13] Вук Стеф. Караџић, *Српске народне пјесме*, II, Београд, 1953, бр. 50. За Вука је песму записао Лукијан Мушицки 1817. године од слепе певачице из Гргуреваца у Срему. Владан Недић је показао, на основу досадашњих и властитих открића, да је слепа певачица створила, поред осталог, *Косовку дјевојку* „наследивши грађу дугог стиха", да је „допуњавала стару епску грађу према нагону свога уметничког дара" (В. Недић, *Слепа из Гргуреваца, певач Вука Караџића*, посебан отисак Зборника Матице српске за књижевност и језик, 1973, књ. XXI, св. 2, 213—218).

Суочивши се у запису песме са „јужним наречјем" а знајући за идеју да се оно прогласи „за опште у српској књижевности", Костић уочава да би то било „противно законима кристалисања књижевног језика", и додаје тумачење у духу своје теорије укрштаја: „Ова нам песма показује, да се плодност сваког организма условљава укрштајем: што је у човека укрштање крви, то је у језику укрштање, измена облика и реченица, ако не баш из једног језика у други, оно бар из једног наречја у друго."[14]

Косовка девојка била је Костићу образац народног схватања улоге и позива жене у „одсудним часовима народног живота", али и готово савршен модел начела девичанског и женског уопште: „Ја не знам да се и у ком народу примакла женска тако близу идеалу девичанства и женства, као што је Косовка девојка", каже Костић и преноси разговор на други план, на савремену књижевност, то јест на однос писца према усменим врелима: „Утолико је чудније, да су против тог идеала народног могли погрешити наши књижевни песници, и то каткад најбољи међу њима. Узмите само Јакшићеву ‚Црногорку' и Јовановићеву ‚Делију девојку'. Црногорац заветује жену своју да га освети ‚крвавим, љутим мачем'! То нити је прилично Србину да каже, а још мање Српкињи да чини. ‚Делија девојка' приличнија је француској Жандарки, [Жан д'Арк], него Косовки. Жандарка, та жандар-девојка орлеанска, узрок је свом одондашњем изопаченом разумевању женског позива у Француза. Њена појава није толико била слава за Француске, колико пруга на тадању кукавну војску, која се дала сатерати у буџак од инглеских нападача."[15]

Замерке Змају и Јакшићу први су наговештаји каснијег Костићевог огледа о Јакшићевој *Јелисавети* и подробног говора о Змају и његовој поезији.

По Костићевом уверењу, *начело женства* обликовано је по законима природе а од њих се не може одступити ни зарад уметности нити у име националних идеала и порука, што су толико пута руководили и самог Костића у његовим друштвеним и културним потхватима. Но он је свакако знао да у усменој традицији, нарочито у песмама, леже вековима уобличаване стварне моралне и естетичке вредности које треба оживети, обновити, али и сачувати. Огрешење о законе природе, огрешење је и о законе уметничког стварања, јер обоје почива на јединственом „закону светском". Тренутак кад Косовка тражи несуђеног женика на разбојишту, Костић је доживљавао као решење које му је казивало да жена, по природи, „није никада тако узвишена у радости као у тузи".

У духу „омладинског национализма" и заноса Костић је на свој начин протумачио и последње трагичне стихове видећи у будућим клицама, не бора већ јавора, гусле из којих ће ницати „неизјадани јади Косовке девојке", све док мајка не роди Обилића, „не Обилића на бојном пољу, него на духовном, на наравном пољу".[16] Костићева метафора, као уосталом и све што се од те беседе сачу-

---

[14] *Прво јавно предавање у Новоме Саду*, Матица, 1867, II, бр. 24, 604.
[15] Исто, 603—604.
[16] Исто, 604.

вало, актуализира древну формулу савременим друштвеним и културним приликама, свешћу о времену науке, која захтева нове приступе и отвара нове просторе људском сазнању.

Новински извештај сигурно није пренео све о чему је Костић говорио; према томе, тај извештај није права и потпуна слика беседе. Ипак, сам песник означио је прву беседу као *прву наслуту* своје идеје о праузроку лепоте народних песама, о укрштају. То начело већ тада је уочено и распознато као сила на којој почива чин стварања, у природи, у људском телу, у уметности, у језику.

У *Поговору* огледу *Основа лепоте у свету с особитим обзиром на српске народне песме* Костић је записао: „Мисао, што сам је покушао развити у овој књизи, замислио сам већ поодавно, биће бар десетак година. Привиђала ми се у првој наслути још онда кад је некадања омладина почела у Новом Саду да приређује јавна предавања и кад сам ја говорио о народној песми ‚Косовка девојка', смерајући започети тим подужи низ таких разговора. Што сам се дубље пуштао у чари песничких створова нашега народа, све ми се јасније, све очевидније, све несумњивије истицао пред умни поглед праузрок те јединцате лепоте, те почнем истраживати праоблик тог првог узрока у осталим појавама природе."[17]

Избор песама којима се Костић занимао на самим почецима свога књижевног рада показује његову рану склоност према *„срдобоним"* песмама, које би се најобухватније дале одредити појмом *балада*. Томе одговара и избор песме за драму *Максим Црнојевић* и рани преводи одређених места из Хомера. Наравно, *Косовка дјевојка, Смрт Омера и Мериме* и *Женидба Максима Црнојевића* су епске баладе, разуђене епским стилом казивања, техником обиља детаља, чиме се изневерава начело редукције, главно обележје поетике балада. Али те песме остариле су нека друга својства овог жанра у снажној поетској синтези: садржина је узета из човековог личног живота и уобличена тако да се унутарња садржина, емоција и њен раст, прате све до драматичне изоштрености која доводи до преокрета и промене. Битно својство балада, јединство епског, лирског и драмског чиниоца, уз дејство неке коби, природне, историјске или митске, сигурно су у то време били пресудни у Костићевом избору мале антологије народних песама. Доцније ће се круг Костићевих омиљеница проширити и на епске и на јуначке песме, али увек ће то бити песме у којима је пресудан човек, а не јунак, нарочито онај тип песама у којима су хитрина ума и људска сналажљивост замениле физичку јачину.

Костићева прва беседа само је у детаљу дотакла појам лично трагичног и историјски трагичног на примеру једне песме. Но Костић ће и касније мислити на своју прву беседу и спомињаће се онога што том приликом није казао. Он ће се судбини несуђене невесте косовског ратника вратити касније, о чему ће на овом месту бити говора мимо хронологије и по природи ствари.

Као што у беседи о *Косовки дјевојци,* чији потпун и изворни облик није сачуван, има мало подробнијег говора о тој песми, тако

---

[17] Лаза Костић, *Основа лепоте у свету с особитим обзиром на српске народне песме,* Нови Сад, 1880, 135.

и у Костићевом три године млађем недовршеном огледу *Јелисавета кнегиња црногорска* Буре Јакшића једва да има помена о предмету у наслову. Уместо тога, осим општих разматрања о природи јунака-носиоца трагичне радње, Костић посебно говори о *Косовки дјевојци*. Она му је послужила као образац уметничког носиоца „женског начела", овде девичанског, и као доказ идеје коју је развијао о трагичној јунакињи.[18] Оглед доказује Костићеву тезу да жена не може бити „јуначица" трагедије, то јест носилац драмске радње у трагедији, ако хоће да остане жена. Насупрот томе, по Костићу, стоји други пример Еурипидове Медеје, њено „мушко" понашање, „привидно јуначење" *по положају* а не по *свом роду*. У сфери уметничког оваплоћења и разумевања „вечно женског" Костић држи Шекспира изнад свих осталих драмских писаца, јер је одолео класичном узору, „није се дао преварити": „Колика је Шекспирова надмоћ у избору јунака за носиоца какве страсти [...] види се нпр. по Отелу, где је за привидно женску страст [љубомору] изабрао мушког јунака." Упоређујући Хомера и грчке трагичаре са Шекспиром, Медеју са Отелом, Костић уочава да се у том временском размаку заувек угасило опште дивљење према жени-лепоти, какво познајемо у Грка и какво је опевано у *Илијади*, а с временом је нестало и одређеног друштвеног положаја и духовне улоге жене, посвећене мисији свештенице и пророчице. Томе у прилог, по Костићевом мишљењу, иде и порекло грчке трагедије из обреда дионизијских свечаности које су обављале свештенице.[19] Модерну жену новијих времена види Костић само у остварености чисте хришћанске љубави-вере, љубави која је „прешла екватор љубоморе или сумње". Само из те основе могле су настати јунакиње попут Беатриче, Јулије, Мериме.[20] А из тог новог типа жене не може се начинити трагична јунакиња, која би се могла мерити са претхришћанским амазонкама и „делијама", без грубих огрешења о „женско начело", односно о природу, а тиме и о уметност која је својеврсно слагање с природом: „Но могло би се помислити, да баш та изневера може бити најзгоднији повод заплету, да баш у томе лежи трагичност. Јуначица која се подухватила задатка, што прелази не само њене особне већ и силе њеног рода, пада под теретом неодољиве борбе спотакавши се о ову ил' ону обичну слабост." Таква је Шилерова „девица Орлеанска, у својој врсти тип", којој се можемо чудити, „али жалити, озбиља, од срца не можемо". Упоредивши ову личност са јунакињама наших народних песама, Костић уочава да је прва „свашта само није жена, још мање девојка, а најмање хришћанка".[21] Она „није могла изазвати из душе народа ни једне песме, да иде од уста до уста, од века до века". Насупрот њој стоји романтичарски идеализована српска девојка, која је „Србину пратилица најкобнијег часа живота његова", мисао коју ће Костић више пута поновити са патријархалним и па-

---

[18] Лаза Костић, *Јелисавета кнегиња црногорска, драма у пет делова, написао Бура Јакшић, за српску позорницу удесио А. Хаџић*, Матица, 1870, V, бр. 4, 85—88; бр. 5, 112—114; бр. 6, 136—138; бр. 8, 183—187.

[19] Исто, бр. 4, 85—88.

[20] Исто, бр. 5, 113.

[21] Исто, бр. 6, 137.

триотским дивљењем према песмама које су опевале женствену кроткост и смисао за жртву. Тај идеал „утолико је виши и чистији, што није историјски, што је само смишљен". То је било први пут да Костић одреди *Косовку дјевојку* као неисторијску песму, тј. као мотивску, смештену у историјски оквир. Хармонија ове песме уобличена је у Костићевој мисли да је опевана девојка најближа „праоблику женске поле", а тим „замишљајем" показао је Србин „да у основи своје природе има од свију народа најосетљивију жицу за армонијски распоред између мушке и женске особине".[22]

Као и у првој беседи, Костић се полемички обраћа оним тумачењима српских народних песама која су овај план значења народних песама пренебрегла. Привремено и привидно се удаљавајући од своје омиљенице *Косовке дјевојке,* Костић се чуди савременој француској списатељици, својој каснијој познаници, Дори д'Истрији, „умној влашкој кнегињи", што се огрешила о истину народних песама не уочивши, ни у својој књизи о женама оријента ни у својој студији о српским народним песмама, значај ове песме.[23] И књига

---

[22] Исто, 138.

[23] Дора д'Истрија, псеудоним принцезе Koltzov-Massalsky, Helene Ghika, кћери принца Michela Ghika, рођене у Букурешту 1827, умрле у Фиренци 1888. Била је полиглот, много је путовала, писала је о поезији Истока, изучавала је фолклор балканских народа (српски, мађарски, турски, грчки, албански, бугарски, румунски), и о томе објавила есеје у *Revue des deux Mondes.* Књига *Les femmes en Orient* с којом Костић полемише објављена је 1860. Оглед *La Nationalité Serbe d'après les chants populaires,* с којим Костић такође полемише, објављен је у *Revue des deux Mondes,* том LV, 15. јануар 1865, 315—360. У нашој фолклорној историографији нема потпунијих написа о овој списатељици. Она се помиње махом узгред у периодици као заслужан тумач српске народне поезије. Пера П. Борђевић пише 1889. године да је Јелена Гика (Дора д'Истрија), „служитељка свему племенитом и лепом", писала о нашим народним песмама „с највећом хвалом". Његова оцена односи се на исте текстове о којима је Костић судио веома критички. У *Звезди* је почетком века забележено да је Дора д'Истрија написала чланак *Положај жена код Јужних Словена* послуживши се као извором Богишићевим студијама обичајног права (објављено у филаделфијском *Pen Monthly,* прештампано касније у *Revue Britannique*). О односу Доре д'Истрије према српској народној поезији у наше време говорио је др Живомир Младеновић на Балканолошком конгресу у Букурешту (Živomir Mladenović, *Dora d'Istria şi poezia populară sîrbească,* Analele Societătii de limba română, 7, Zrenjanin, 1976, 143—147). Никша Стипчевић пренео је и протумачио писмо које је Костић 1884. године с Цетиња упутио Де Губернатису а преко њега и „посланицу" Дори д'Истрији да би, прилогом о коњу Јабучилу и преводом *Женидбе краља Вукашина,* допунио њен чланак о култу животиња (Др Никша Стипчевић, *Лаза Костић, Анђело Дегубернатис, Дора д'Истрија,* прештампано из *Зборника Матице српске за књижевност и језик,* 1974, књ. XXII, св. 2, 282—292). Костићево писмо сведочанство је из каснијег времена које показује да је Костић помно пратио стране прилоге о изучавању нашег фолклора. Полемика с Дором д'Истријом, међутим, почела је давно, већ поводом књиге *Жене Оријента,* и трајала је и после огледа о српским народним песмама (1865), из беседе у беседу, а и у неким огледима. Он јој се обраћа са уважавањем, али и критички и са иронијом, 1867, 1868, 1870, 1877. године. Па и кад је променила угао гледања и вредновања, пошто је проучила Вукову збирку, Костић није био задовољан сликом коју пружа непотпун увид у грађу.

Оглед *La Nationalité Serbe d'eprés les chants populaires,* с поднасловом који назначава Вукове збирке као изворе, састоји се од увода и поделе на четири временска раздобља (période primitive, période des tsars, période des despotes-Marko Kralievitch, période contemporaine). Први део је реконструк-

и доцнија расправа Доре д'Истрије једностране су, па је такво и тумачење које нуде, јер се не заснивају на познавању целине предмета. Ова списатељица је, наиме, у прво време свога бављења фолклором строго оценила „источњаке због суровог поступања са женама". Костић јој замера што није најпре читала народне песме па онда приступила писању књиге о женама оријента. Дора д'Истрија ће доцније боље упознати фолклор народа о којем је писала, али и тада ће заобићи песму *Косовка дјевојка,* што је Костићу било тим чудније, будући да је „духовита писалица иначе поцрпила готово све наличности између западни' жена [...] па да јој није запело бистро око за нашу Косовку и за њену толику различност колико и наличност према Јованки од Арка".[24]

Костић је, полемишући са Дором д'Истријом, усмерио пажњу и на негативне јунаке наших народних песама, иронично опазивши да би они „отменој упознавалици садањег Истока са Западом још увеличали прекор".[25] Костић наводи пример освете неверној жени у песми *Бан Милутин и Дука Херцеговац,* али уз незаобилазну *супротицу,* уз песму *Бановић Страхиња,*[26] а „тако нежном па ипак поносном поступању према женској глави нема пара у свим романима и баладама шваперског доба удворног Запада". Најпосле, Костић упућује „обудвараној списатељку" на своју другу омиљеницу, на баладу о Омеру и Мерими, упоређујући је, као увек, са драмом Ромеа и Јулије, „што се више заљубише по лепоти и младости него по душевној неразлучности".[27] О духу једног народа не може се, по Костићу, просуђивати на основу једне савремене црногорске изреке („Наше су жене наше муле").

Изазван књигом Доре д'Истрије, Костић се забавио, не први пут, поређењем Косовке девојке и Јованке Орлеанке у духу своје идеје о жени као носиоцу трагичне радње. Орлеанка „задаје ране, али [...] она не сече очима, не пробада погледом, не обара осмејком и уздисајем [...] Она задаје ране бритком ћордом [...] А Косовка девојка, она лечи ране [...] и причешћује рујном сузом свога рукосада". Костић је разлучио индивидуални доживљај од колек-

---

ција митског доба, многобожачких веровања и култова; други период царева односи се на стварање српске државе и духовне и световне владавине знаменитих породица; трећи период деспота односи се највећим делом на Марка Краљевића; последњи, савремени период опширан је опис српске земље од климе до свакодневног живота, од описа обичаја до уочавања сличности између форми живота и поезије са онима које садржи хомерски свет. Оглед Доре д'Истрије није заобишао значајне етнографско-фолклорне, историјске, компаративно-књижевне и друге изворе од Качића и Фортиса до Хердера и Гетеа, од Колара и Шафарика до Томазеа, Милутиновића, Дозона, Челаковског, Браунинга и других. И данас су занимљива опажања и аналитичка уочавања Доре д'Истрије, за шта ће јој и сам Костић одати признање. Но изучавање удела Доре д'Истрије у тумачењу нашег фолклора је посао који тек предстоји.

[24] Л. Костић, *Јелисавета кнегиња црногорска,* Матица, 1870, V, бр. 6, 138.

[25] Исто, бр. 8, 183—184.

[26] Вук Стеф. Караџић, *Српске народне пјесме,* II, Београд, 1953, бр. 43 и 30. Песму *Бановић Страхиња* записао је Вук од старца Милије, аутора *Женидбе Максима Црнојевића,* а песму *Бан Милутин и Дука Херцеговац* записао је за Вука Марко Немањић, кнежев писар у Пожешкој нахији.

[27] Л. Костић, *Јелисавета кнегиња црногорска,* бр. 8, 184.

тивног, лично од општег страдања, опазивши да је Орлеанка „лично трагична" а Косовка „народно трагична и у том погледу трагичнија од Орлеанке".[28]

Следећи догађање у песми Костић је опазио да се „пропаст народа" прелама збивајући се у девојци, и у том смислу „пред нашим очима", „у њеној души". Последње речи девојчине протумачио је овај пут Костић као двоструку, заједничку и појединачну смрт, што оне и значе. Потом је разлучио оно што је у песми епско од онога што је лирско. Наиме, историјски догађај предочен је двоструко посредно: најпре ретроспекцијом исповедног казивања, потом у оквиру тог истог поступка, одбиром детаља који обухватају само витешки почетак и трагични епилог догађаја. Јуначка трагична радња, косовски бој, остаје потиснут у дубину, непосредно невидљив, али необично разговетан захваљујући упечатљивим знацима који посредују. Успостављена је права мера између епског и лирског: сценски жива и величанствена слика опраштања ратника што су изабрали жртвовање заснована је на лирском фону *надања* несуђене косовске невесте, а косовски бој види се само у последици, будући да је пренесен на план унутарњег стања девојке која проживљава и општу погибељ и свој удес истовремено. Њена судбина исликана је дискретно према доминантној слици витезова. Из чињенице што је епска радња, посредно назначена а неприсутна, опевана инверзивно и само као одјек далеког и завршеног трагичног дешавања, само као резонанца у осетљивој души девојке, извео је Костић тачно опажање да Косовка није за јунакињу трагедије јер се у њој све само *огледа,* а то је само „одсевак мушке борбе у женској души".[29]

Разматрајући појам јунакиње трагедије у оквирима књижевног жанра, Костић је прешао на анализу народне песме да би развио мисао о „армонијском распореду између мушке и женске особине", одређујући свако огрешење о та начела насиљем над природом али и над уметношћу. *Косовка дјевојка* је као целина права мера главних опрека, а у том оквиру и све друге мање јединице, од епске и психолошке па до језичке равни песме, остварују уметнички квалитет благодарећи успостављеним односима супротности и њиховом обухватном укрштајном јединству.

„Трагичне јуначице" видео је Костић у оним облицима из „ризнице нашег народног духа" у којима су женске личности негативне па су „тим даље од узора жене што су ближе трагичним јуначицама".[30] Костић је усмерио пажњу на оне моделе песама у којима јунакиње делују гоњене неким чудовишним нагоном. Али такав концепт јунакиње доводи у питање *женско начело* или га посве изневерава. Уверен да ниједан народ није створио „тако силовите женске карактере, тако размакнуту скалу женске душевности", Костић је повукао једну линију између две основне опреке: Косовке девојке и мајке Јевросиме, с једне стране, и чудовишне мајке „дјетета Јована" *(Јован и дивски старјешина)* — с друге; између та два

---

[28] Исто, 185.
[29] Исто.
[30] Исто, 186.

пола стоји „читав свет женског срца, и проћи тим светом значи проћи од рајског врхунца, од божјег престоља па до најдубљег пакла тог неизмереног срца. У тим пакленим дубљинама леже најцрњи, ал' и најзгоднији облици за трагичне јуначице".[31]

Као и у претходном предавању Костић и овде позива српске писце да сиђу у тај пакао и „изнесу једно тако страшило свету на видик, на светлу позорницу [...] Пред таквим јунаком морао би се Еврипиде поклонити [...] Шта је његова Медеја према црној мајци дјетета Јована? Шта је Клитемнестра према љуби војводе Момчила? Да и не спомињемо младе Павловице, да и не спомињемо љубе Дуке Херцеговца, да и не спомињемо Страхиња Бановића!"[32]

Тражећи увек равнотежу супротних сила и меру људскости у свему Костић је своју идеју видео сценски оживљену, али само са „додатком неке светлости". Закључак ове расправе, што је требало да буде критика Јакшићеве *Јелисавете,* јесте мисао изречена на почетку, потом препозната у низу облика и појединости у којима се уметнички потврдила, да је, наиме, „женска глава, што је ближа трагичним јуначицама, тим даља од жене; а што је ближа жени, тим је даља од јуначице трагедије."[33]

Нијансе два основна става Костић је показао на Косовки девојци, опазивши да је она несумњиво трагична, али није носилац трагичне радње. Њеном судбином управља воља више силе, с оне стране надања и љубави. Она не може, и да хоће, ништа изменити или усмерити, већ мора да прими своју судбину као неминовност, која је још увек мање удесна од судбине колективног страдања. Она је, дакле, пасивна и њено деловање сведено је на женску тужаљку, на суптилно исликано видање рањених јунака, а тамни симбол у завршној слици песме означава једну ситуацију која је њена утолико уколико је општа и заједничка. У Косовки не постоји она унутарња тензија затегнутих опречности која снажно мотивише јунакиње попут Медеје. У том смислу Косовка је сва само једно осећање, иако је Костић у њој видео супротност између надања и безнађа, али та супротност се на индивидуалном плану гаси, јер је најпре заједничка, јер лични удес постоји само као последица опште несреће.

Оглед о Јакшићевој *Јелисавети,* односно о *Косовки дјевојци,* уобручава све што је Костић мислио о тој песми, о слојевима грађе од којих је сложена, о односу епског и лирског, о природи драмског, о појединим сликама и стиховима. Доминантан за оно време, историјски заснован, косовски мит анализирао је Костић у једној песми у којој се — захваљујући посредном, инверзивном казивању што предочава косовски пораз у појединачном доживљају — раз-

---

[31] Исто.

[32] Исто, 187. Песме које наводи Костић као примере налазе се у Вуковој II књизи под бројевима 5, 7 и 24. *Бог ником дужан не остаје* (5) записао је Вук од Рова, који је био у служби код брата кнеза Милоша. Песма *Јован и дивски старјешина* (7) записана је од непознатог певача из Црне Горе. *Женидбу краља Вукашина* (24) записао је Вук од Стојана хајдука, пореклом из Херцеговине. Подаци о песмама *Бановић Страхиња* и *Бан Милутин и Дука Херцеговац* дати су уз напомену под бројем 26.

[33] Л. Костић, *Јелисавета кнегиња црногорска,* бр. 8, 187.

вија лична емоција до општег осећања које даје коначни облик и тон опеваном догађају. Трагична слика личног губитка у лирској исповести понела је обухватни смисао опште погибељи. Срећно одабран пример омогућио је Костићу, такође, да развије своје схватање појма трагичног јунака у једном жанру (трагедији) али и да уочи битне законе поетике другог жанра (епске баладе), који обележавају читаве руковети сродних песама.

Костићево „народно јеванђеље" у првој беседи није прошло глухо и неопажено, што је била Костићева судбина и са потоњим беседама и огледима. Оно је довело до полемичких написа увређених и мање-више анонимних пуританаца и чувара народног морала и религије, који су се устремили нарочито на смеле аналогије, али не само на Костића, већ и на друге беседнике. У новосадској *Даници* појавила се замерка да се светост Христова јеванђеља „профанира" и да се тиме „достојанство религије обара" у народу „коме је то још једини стуб његове моралне јачине".[34] Јер порекло песама је из „срца српскога", а јеванђеља из „главе и ума богочовека". Тумачења „нових апостола" о два јеванђеља је, према критичаревом схватању, неприкладна и увредљива смелост. Напокон, Костићу и неким другим предавачима прориче се немила судбина, јер су тумачења која нуде излишна ако се упореде са надахнутим списом Јакова Игњатовића *Србин и његова поезија*. Зато се „новим апостолима" препоручује одређен круг песама, међу којима није *Ајка Атлагића и Јован бећар,* већ *Љуба богатог Гавана* и *Косовка дјевојка.* Карактеристичан је избор извора и литературе коју критичар нуди предавачима, али Костић се није одрекао ни слободе избора ни слободе збора, ни тада ни касније, кад је био нападан због неких песама о којима је говорио јавно и без зазора не обазирући се на моралну или верску осетљивост публике. Игњатовићев спис, писан у некритичном романтичарском заносу, протумачио је српску народну песму, у редукованом одбиру који одговара моралистичко-поучној сврси списа као целине, као аутентичан, истинит доказ изузетних својстава и врлина народног бића. Новосадски листови и часописи, будући на самом врелу омладинске активности на јавној трибини, *Даница, Матица* и *Јавор,* живо су расправљали на својим страницама о предавањима и предавачима, али Костић се није дао смести реагујући најчешће непосредно, тренутно и бритко против хипокризије и суженог тумачења књижевног дела.

Прво јавно предавање у Новоме Саду и полемике 1867—1868. године показали су Омладину у акцији, али и противнике који су јавне беседе овог типа тумачили као дрскост и сујетну амбицију. „Православни критичари" опет нису могли поднети изједначавање „Христове религије са поезијом, пуном паганског и ‚ниске плотске мисли'." Тако је писао Скерлић, са иронијом на рачун „брат Лазе Костића", али и са симпатијом према „евангелисти" који је доживео да се *Даница* „плахо наљутила на ту поетску блесфемију".[35]

---

[34] *Даница,* 1868, IX, бр. 6, 139.

[35] Јован Скерлић, *Омладина и њена књижевност,* Сабрана дела Јована Скерлића, приредио Мидхат Бегић, књ. X, Београд, 1966, 288.

Али ни Костић није ћутао, будући да замерке нису увек биле непријатељске. У другом делу другог предавања, што је убрзо уследило, он се пожалио како су му „после првог јавног предавања многи пријатељи замерили што је о светом писму, па и божијем суштаству, онако незазорно говорио". Потом је спретно упозорио на разлику између Старог и Новог завета, а она је баш у схватању бога: „Отуда долази разлика у разумевању позива женског у историји човечанске нравствености као последица разлике у основном појму о богу". „Израиљски" бог је бог „наказања", мржње и освете; отуда понижење „женске поле", свођење искључиво на страх од греха. Хришћански бог је бог праштања, *помирења* и љубави а његов спаситељски позив почео је због једне жене, тирске Гркиње. „И српске народне песме, и та *наша народна библија*, имају свој *стари* и свој *нови* завет."[36] Костић се опредељује за хришћански концепт бога помирења и хармоније.

Много касније, 1889. године, Костић је још једном посебно говорио о песми *Косовка дјевојка*. То је, такође, била беседа чији је концепт у рукопису сачуван[37]. Костић је говорио у друштву „Радиност" за време свог боравка у Црној Гори. По обраћању слушаоцима („Миле моје сестрице") и томе прилагођеној садржини, јасно је да је то био женски аудиторij. Ко зна због чега, Костић је површно, пригодно и недовољно убедљиво, развио говор о песми у облику и оквиру једне метафоре која је у себе примила сталне народне симболе и паралелизме (соко-јунак, најлепши цвет-изабраник, олујина-рат). Нарочито завршетак овог, Костићевом руком писаног текста, а његов говорни облик свакако није био истоветан подсетнику, показује слабост основне замисли и метафоре, неадекватно спајање различитих асоцијација, слика и значења: сузе Косовке девојке, наиме, излиле су се у бококоторски залив. То показује потребу да се казивање, по сваку цену, прилагоди одређеној средини и прилици заменом пејзажа и насилним, произвољним тумачењем завршне фигуре песме, какво се иначе у Костића не сусреће. Али овоме ставу одузима оштрину онај знак, тако својствен Костићу, који носе сви његови записи. То је једна реченица костићевски лепа, видовита и трагична уједно, згуснута и звучна као стих:

Тек мртвој љубави мери се дубљина.

Напокон, постоји нешто што Костић не помиње кад говори о народним песмама, па и о своје две ране омиљенице. Наиме, његови текстови не показују да га је занимало питање ауторства, иако познавање тог детаља на посебан начин оснажује Костићева тумачења. Јер *Косовку дјевојку* и *Смрт Омера и Мериме* испевале су жене; прва припада слепој певачици из Гргуреваца, а другу је Вук чуо од многих „жена и ђевојака" не означивши тачно и потпуно од којих певачица потичу иначице које је објавио. Костић је, дакле, говорећи о хармонији начела „женства" и „мужества" одабрао песме

---

[36] *Треће јавно предавање у Новоме Саду*, Матица, 1867, II, бр. 33, 814—815.

[37] Захваљујем Душану Иванићу, асистенту Филолошког факултета у Београду, што ми је предусретљиво указао на непознати рукопис Лазе Костића *Косовка девојка*, који се чува у Народној библиотеци у Београду (сиг. Р 336).

спеване из тзв. „женске перспективе". Само жени ствараоцу, по правилу, приличи дубље сагледавање унутарњег света жене и целовитије развијање главне емоције, љубави. Јуначка песма, углавном, види жену само уколико је она у кругу деловања епског јунака. Костић је својим раним избором, свакако по склоности, погодио две баладе (без обзира на неједнаку жанровску чистоту), песме које по правилу стварају и казују жене и у којима је, на овај или онај начин, жена у средишту збивања или је равноправна другима. Слепа певачица опевала је косовски бој као љубавну елегију, али љубав се ту не јавља само као лично осећање већ и као обједињујуће родољубиво осећање. Певачица је предочила косовски бој посредно преневши га на лични доживљај у девојчином монологу, у одабраним, епски снажним и лирски истанчаним, појединостима. Негована песничка осећајност слепе певачице уткала је тему љубави у епску тему боја и пораза, али тако да тема љубави надраста саму себе у сложеном односу са другом темом. Оне се не развијају одвојено нити упоредо, већ су једна другом битно условљене; оне једна другу не атонирају нити потискују, већ се стапају у више и обухватније значење. Величина трагичне хероике и величина саме љубави постају на крају једно, универзално осећање губитка слободе и љубави. С друге стране, балада о Омеру и Мерими типично је „женска" песма, лишена историјског оквира и посве мотивска. Она је опевала само једно осећање, љубав, у трагичном сукобу са забраном, што је доведено до највишег степена трпљења и страдања, али и до најчистијег вида верности и вере. Жене ствараоци смело су изједначиле изгубљену слободу са изгубљеном љубављу, а то је исто што и сама смрт.

Друга Костићева беседа: О јунацима и женама

Непосредно после прве уследила је друга Костићева беседа *О јунацима и женама*[38], коју је новосадска *Матица* донела исте (1867) и наредне (1868) године у наставцима, што опет није прошло без одјека у периодици оног времена.

У кратком уводу Костић је одредио поступак и садржину: говориће упоредо о јунацима из националних књижевности других народа, али „српски јунаци и жене" биће језгра казивања „обложена мало дебљом љуском".[39] Пре него што је објављено, *Друго јавно предавање у Новоме Саду*[40] било је сажето описано у *Матици*.

---

[38] *О јунацима и женама. Јавно предавање дра Лазе Костића*, Матица, 1867, II, бр. 34, 821—826; бр. 35, 858—862; бр. 36, 885—887; 1868, III, бр. 1, 16—19; бр. 3, 61—63; бр. 6, 135—137; бр. 9, 204—207.

[39] *Матица*, 1867, II, бр. 34, 821.

[40] *Матица* је донела у парафрази или изводима „само главне мисли говорникове", тј. предавања, које је текло у наставцима, и најавила да ће га донети у целини кад га Костић коначно уобличи. Извештај казује да је Костић своју беседу говорио у два дела, на другом и трећем јавном предавању, што значи да је Костићева друга беседа истовремено и трећа јер се одвијала у два различита термина. Писани облик *Матица* је почела објављивати од бр. 34, 1867. године. Карактеристично је да се у новинским извештајима о новосадским беседама описује атмосфера, примедбе публике на поје-

Полазећи, као што је готово увек чинио, издалека, Костић је у неколико потеза скицирао своје схватање развитка природе и човека као њеног дела и као друштвеног бића, што ће учинити и касније у студији *Основа лепоте у свету*. Цео свет представио је предавач као ступњевит дијалектички процес условљен сталном негацијом мање савршених облика за рачун савршенијих, који из тог живог закона резултирају да би ускоро и сами били превазиђени. Јер „сваки настанак носи у себи клицу постанка бољег, лепшег, савршенијег облика". На примеру „живог камена" кристала, Костић у кристалисању препознаје општи закон „привлаке и одбоја", начело „што целом свету даје живота". Прешавши на „живу природу", чији сваки нови облик подразумева нестајање претходног, Костић у човеку види најобухватније огледање природних закона. Као духовно биће човек успоставља одређене односе према спољашњем, живом и неживом. Тумачећи јуначка дела што их чува народна традиција, песме и приповетке, пошто су прошла кроз душу колектива, пошто су „процеђена душом народа", Костић уочава да тек тада личност јунака добија своју пуну и трајну истинитост и вредност јер у себи носи исечке народне историје како је види и доживљава колективна свест. У тој *стопљеној* личности не живи више појединац, већ „цео народ и то на веки".[41] Појам јунака подразумева жртвовање личног и појединачног „у корист напретка целине". Свесна жртва и прегор живота дају појединцу обележја јунака и мученика, а у томе је „оличен напредак целине". У овим опажањима назначен је однос између колективног и индивидуалног у јунаку, процес амалгамирања историјског, митског и личног у „стопљеној" личности.

Нешто касније у расправи *Гете и његова народна свијест*, Костић је разлучио типове јунака, разложивши појам владара, првака по положају, од појма народног јунака, по својствима репрезентативног изданка свог племена. Тај однос Костић је размотрио на класичном примеру Агамемнон—Ахилеј, од којих је последњи, попут сабирног сочива, понео суштинске одлике рода, мане и врлине, потом значајан сегмент историјске судбине стопљене с његовом властитом јер се оне међу собом битно условљавају. Костић је утврдио да се колективна свест народа развија стварајући најпре јунаке обележене „снагом и срцем", а потом оне што су јунаци „умом и духом". Тај прелаз од једног до другог типа јунака био је, по Костићу, најкраћи у старих Грка, истовремено и паралелно тај прескок оличен је најпотпуније у храбром Ахилеју и мудром Одисеју. Костић примећује да је колективна свест, која је примала приче и песме о јунацима, уздигла *песника* изнад свега опеваног, налазећи себе, свој дух и своје тежње, своју славну прошлост као залогу будућности, у духу песника, што је, попут Хомера, био кадар спасти прошлост од заборава и пропасти. Ту идеју Костић је окрепио познатим узвиком

дине ставове и појмове у казивању предавача, потом одговори предавача, међу њима и Костићеви (*Друго јавно предавање у Новоме Саду*, Матица, 1867, II, бр. 28, 694—698; *Треће јавно предавање у Новоме Саду*, Матица, 1867, II, бр. 33, 814—815).

[41] *Матица*, 1867, II, бр. 34, 823.

Александра Великог, који је позавидео Ахилеју не због његових дела и божанског порекла, већ због среће што је имао песника који га је прославио и учинио стварно бесмртним.[42] Песма је споменик човеку и његовом делу. Она може да надживи не само појединце већ и читаве народе. Говорећи о два славна грчка епа, Костић готово увек говори о Хомеру, а не о колективу-ствараоцу, што значи да је он врло добро схватио прави удео „колективног аутора" и пресудну улогу индивидуалног ствараоца који наслеђеном даје нов облик.

Костић се често враћао типу јунака од којег се траже осетљивији поступци и духовније одлике него што је проста физичка премоћ. По остварености виших својстава, а њих је Костић пратио, вреднован је морални чин, жртва и срчана неустрашивост, али и домишљатост и спретност, што су далеко изнад сваког подвига који почива на стереотипној епској хиперболи телесне снаге и робустности. *Умну снагу* и *духовно јунаштво* имаће Костић у виду кад говори о јунацима наших народних песама тражећи у њима најпре људе, потом јунаке, условљавајући друго првим. „Сагласност моралног и физичког јунаштва, то је право јунаштво" — пише Костић, као што ће у спољашњој лепоти увек тражити огледало лепоте душе и само такав склад признаваће као хармоничну лепоту целине.

У расправи *Гете и његова народна свијест* доказивао је Костић, такође, да је однос песник—народ увек заснован на узајамном поштовању и љубави, да песници живе судбину народа до краја, ако су песници и ако су људи, и да народ у њиховим делима открива себе, свој живот, своју душу. Ту мора да постоји „жив укрштај душевни, својска узајмица".[43] Овде се показује додир са Гетеовом идејом да народ ствара јунаке који стоје на челу као неки полубогови да штите и да бране, да трају али и да их замене други. Костић је затворио круг свог размишљања пошавши од народа, преко владара и јунака до песника, и вративши се поново најширем, појму народа, његовом односу према песнику и обрнуто. Тај однос, ако није „жив укрштај душевни", ако није „својска узајмица", Костић је драматично продубио на страницама ове расправе показујући његов други пол, трагични раскол између народа и песника, песника и народа.

Вратимо се другој Костићевој беседи. После општег увода о појму јунака, он је изнијансирао разлике између типова јунака стављајући на једну страну јунаке какви су били грчки или наши епски јунаци, јунаци световног карактера, а на другу јунаке-мученике, духовне јунаке „мученике своје мисли". оличене у Христу. Овај типолошки поредак изражава одређен унутарњи морални закон: потпуно одрицање у име унапређења „свог рода", што се уздиже до спаситељства, и „прегор" „самог свог живота" за опште добро кад наступи тренутак и потреба. Невера љубе Грујичине у истоименој песми и Момчилове у *Женидби краља Вукашина,* по Костићу,

---

[42] Лаза Костић, *Гете и његова народна свијест,* Црногорка, 1885, II, бр. 14, 105—106; бр. 15, 117—119; бр. 16, 127—129; бр. 17, 134—136; бр. 18, 143—145; бр. 22, 177—179: бр. 23, 186—187. *Зета,* 1885, I, бр. 3, 19—20; бр. 4, 28—29; бр. 5, 34—36; бр. 7, 50—54; бр. 8, 62—65. Наведено место: Црногорка, 1885, II, бр. 14, 105—106.

[43] Црногорка, 1885, II, бр. 15, 117.

не могу се протумачити осим у духу деобе појма о мученику и јунаку. Костићеве склоности су на страни оног животног јунака који је у драматичном, одсудном тренутку спреман да се жртвује за опште добро, али док та „нужда не наступи", он се не лишава земаљских чари живота и *наслада*. Костић се опредељује за човека у јунаку, а то јединство даје јуначкој жртви праву вредност, људску потпуност и уметничку уверљивост. У духу „класично-гетеовског сензуализма" Костић се посебно бави људским слабостима тог типа јунака, везујући појам *наслада* за појмове жена, лепота, љубав. Једину путпуну разлику између мученика и јунака види Костић управо у томе што се мученик, у име „среће целине", одриче свега и „влада тим насладама", а у јунаку „насладе владају њиме".[44] У првом случају та два начела су у *армонији,* а у другом јунак се предаје наслади заборављајући на све друго, или се сучељава са опасношћу идентификујући се без остатка са својом мисијом. Старозаветни детаљ да Христ није изриком порекао тужбу фарисеја која о Христу казује да је „изелица и пијаница", Костић је тумачио у духу укрштаја људског и божанског: будући да је Христ „праоблик човека па и замисао слабости човечије", и у њему дејствује „васијонски закон противности, тај вечити одбој и привлак, то начело притеге у кружењу светова морални', то узвишено божаство оразумљено обичним човештвом, то обично човештво узвишено неразумљеним божаством, што се огледа у појави Исуса Христа."[45]

Духовито прескочивши незаобилазну слабост јунака према „добром вину", јер је о томе боље говорити „после вечере", Костић види највећу *наслађу* епског јунака и највећу његову слабост у лепоти жене. Овај општи закон обликовања епског јунака протумачио је Костић у духу идеје о привлачењу опрека што се разрешавају у складу, резултанти тог сусрета: „Нема појаве у којој би се мужество чистије огледало, него што је бој, и нема појаве, која би противнија била начелу женства [...] него што је ограшје смрти".[46] Између та два пола, по природној неминовности, влада закон привлачења, због чега сви јунаци после боја, то јест мржње, беже њеној супротности, то јест љубави. Љубав је помир и равнотежа природне и библијски древне супротности полова. Овим је Костић, као што се види, наговестио фројдовски концепт у корену сраслих двају нагона, ратног и еротског.

Да би предочио *женско предусретање мушке љубави,* Костић је, деликатно водећи рачуна о аудиторију у којем је супротност полова непосредно присутна, препустио библијској легенди о стварању човека, легенди о Адаму и Еви, да говори сама собом. Из те приче о првобитном женином кршењу божије забране извео је Костић узрок патње Адамовог колена, али и *начело дражи* жене. Костић је шеретски закључио да је „по битију жена праповод свој невољи човековој".[47] Тражећи одговарајућу причу у претхришћанској традицији, а верујући да је, уз Библију, „јелинска класичност"

---

[44] Матица, 1867, II, бр. 34, 823—824.
[45] Исто, 823.
[46] Исто, 824.
[47] Исто, бр. 35, 859.

основа „свеколике образованости" хришћанских народа, Костић је оживео олимпски мит о стварању света препознавши исту мисао да је „жена први повод невољама и слабостима мушким". Оба древна мита казивала су Костићу *слогу* основне замисли упркос великим разликама између „женске воље" и „више творачке силе" у обе приче. Али Ева и Пандора имају још једно битно и заједничко обележје, „начело дражи", оличено у „непослушности према заповести".[48]

Карактеристично је да у другом делу предавања Костић већ говори о замеркама које су му у међувремену упућене због слободног интерпретирања Библије. Смело отклонивши укорењену навику да се о Библији говори „богословски", Костић се заложио за „философско", „светско-историјско", „природно и човечанско", „право" виђење и тумачење Библије. Као што је укорен због именовања народне песме народном Библијом и народним јеванђељем, тако му је било замерено приповедање библијских прича без дужног „поданичког зазора" — како је сам казао.

Због тога је Костић, у правом тренутку тока друге беседе, поставио гласно питање о почетку свог предавања, о путу који је одабрао а који га је водио од бога до човека, до *јунака и жена.* Био је то прави одговор на прекоре који су му упућени. То питање повукло је за собом друго, оно које ће Костић решити у расправи *Основа лепоте у свету* и објаснити у *Поговору* том спису. Наиме, он је изрекао двоумицу око приступа изучавању једног предмета, узимајући на себе улогу научног истраживача који трага за методом који води према откривању истине: да ли је боље за науку и уметност ићи путем дедукције или индукције, „поставити прво мисао какву па тек онда прећи на опис појава у којима се она у природи огледа", или поћи у обрнутом смеру, од „појава" према „отпојаву". Своје мисли о томе, а то није било први пут да су га оне обузимале, своје опредељење за дедуктивни метод који ће, по потреби, укрштавати са индуктивним, развио је Костић у облику дијалога са А. Димом старијим. Костић је подсетио да је овај писац „лане или преклане покућарио по Јевропи са својим козеријама" и да је на једној таквој вечери и сам Костић био слушалац.

Измишљени дијалог са Димом незаобилазан је за Костићево схватање сваког духовног, сазнајног односа према свету. Он је то предочио на примеру односа уметности према природи. Сценски уобличен и жив, дијалог је начињен омиљеним Костићевим поступком кад се мисли постављају у однос теза—антитеза, у форми страсне измене доказа двају гласова, чему је Костић био вичан као мало ко.

Дијалог расправља о односу уметника и уметности према природи и стварности, о односу појаве према мисли и обрнуто, о методу људског сазнавања света. Костић се сетио да је Дима говорио о Гетеу, поименце о *Фаусту,* оспоравајући поредак ствари и појава који је резултирао из овог поступка ствараоца: свог славног јунака Гете је представио „прво као филозофа па тек после као страсника", а Дима је сматрао да то није „ред у природи". Прави, природни

[48] Исто, 861.

поредак обрнут је: уочавање појавног је први степен мишљења. Овоме је Костић супротставио пут у супротном правцу, гетеовски пут, од мисли према опису појава у којима се та мисао у природи огледа и потврђује. Овом методолошком поступку остао је Костић веран и доследно га је применио у расправи *Основа лепоте у свету,* објаснивши у *Поговору* предности дедуктивног метода као зрелости мишљења о одређеним општим законима природе. Тиме је имплицирано Костићево естетско опредељење, које га је одвело од уметничког дела, од народне песме, према царству појава, према празаконима, праизворима и праоблицима „јединцате лепоте" уметности, а у духу гетеовског схватања да уметност посредује између замисли и појаве, духа и природе, осећања и виђења, да је уметност, у ствари, друга природа, тајновита али разумљивија јер потиче из разума.

Један фрагмент из тог занимљивог и значајног дијалога биће довољан да покаже о чему иде реч и која се два основна става у њему бране, односно оспоравају, побеђују или губе, у острашћеном двогласном исказу:

— „Ја сам, рече [Дима], казао Гету да не разуме физијологије страсти, јер иначе не би представио јунака свог најзнатнијег песничког дела прво као филозофа, па тек после као страсника. Та за име божије, није то ред у природи! У природи нам се прво мора што појавити, па тек онда ћемо моћи размишљати о томе; прво поникне страст, па тек онда долази филозофија, рефлексија, размисао, која није ништа друго до огледало мирног разума, у коме се огледа развој и послед страсти у цртама страсноga јунака."

— „Мусје Дима! Не чудим се што се варате у филозофији. Тиме само показујете да сте Француз и да сте Дима; ал' ми је за дивно чудо, што се превариште у начину понашања, у пункту франшизе и комплимента, у коме је иначе и обичан Француз први момак у селу, а камоли Дима! Ви сте тели да нешто кажете Гету у брк, а овамо сте му рекли комплименат, и то незаслужен комплименат; јер, видите ли, мусје, ви сте га, не кажем успоредили, него, тако рећи, побркали с богом, а то нисте имали пута чинити. Закључујући од умотвора песниковог да је скројен по оним истим законима, по којима је бог створио оно што песник представља у замисли, морате допустити да узимате као да је песник бог; а он у истини није ништа друго, до намесник божијег величаства [...]"

— „Зар ви поричете свезу између природе и уметности? Зар вештак, зар песник, зар ма који умотворац не треба да се угледа у природу?"

— „То не кажем; треба да се угледа; ал' само да се *угледа,* ил' управо да се *огледа* у њојзи, никако пак да јој потрагује. Ја не одричем свезе између природе и уметности, ал' уметност није исто што и природа, није само наставак природин, она не стоји уз њу, него јој стоји, као што ви Французи кажете, *vis-à-vis;* уметност није снимак, није копија природе, она јој бива *pendant.*"[49]

Потом је Костић у дијалогу зорно представио везу између уметника и природе, режирајући неколико љупких сценских призора са Димом и огледалом. На простом оптичком закону лика у

[49] Матица, 1868, III, бр. 1, 16—17.

огледалу, на *огледању* а не угледању, Костић је показао да уметност може бити чак и противна свом природном узору.

Размишљање о једном од најпознатијих дела светске књижевности Костић је свео у фину развијену метафору која је уобличила његову основну замисао наговештену раније: „Догађај или појава, то вам је семе што га случај или судбина сеје по вашој души." *Цвет Фауст* није се развио „као што га је *потерало семе*, него га је премудри баштован бунио каламцима", из чега настаде *divina comedia* немачка, „раздешај самоникле класичности и калам-романтике".[50]

Из ове цветне фигуре сажете поетике извео је Костић даље своје схватање процеса стварања, које, као и у Гетеа, почива на јединственом природном и духовном закону, на укрштају, прожимању и размери духовног и чулног, на знању што оплемењује, препорађа, облагорођује свет виђеног и доживљеног. Цео тај дијалог може се свести у разговетан Костићев исказ који у једној реченици обухвата сву сложеност стваралачког процеса предоченог у распону од негативне до позитивне дефиниције. Збијена и чиста, те мисао једнако је удаљена од сваког празнословног ларпурлартизма, али и од упрошћеног схватања уметности као реалистичког одраза стварности:

„Умно стварање није просто озрцавање природе, него је поствараване, препорођај, палингенеза."[51]

Остављајући лежерно Диму, Костић се поново враћа најширем земаљском простору да би слушаоцима представио своју идеју. То је трећи, најшири круг његових мисли у овој беседи. „Основна мисао живота", „мир усред борбе, армонија у дисармонији", уобличени су у најопштијем, у првобитном; две крајње тачке земаљске кугле, север и југ, сударају се у вечитој борби: „Ал' онде, ди се најжешће сударају, ту се и помирују, на појасу земљином, на екватору стоји магнетова иглица равно, мирно, неврдимице".[52] Исто начело влада у свему што постоји и у свему се огледа. Кад је реч о земљи, то је „начело екваторијалне поларности", а кад је реч о живим „суштаствима", Костић тај принцип именује „начелом утројне двојности". Ову основну мисао препознаје Костић „у двема полама човековог рода, у мушкој и женској, у јунацима и женама".[53]

У детињству људског рода, кад су се човекова свест и мисао ломиле кроз постојеће видове живота, у доба када су људи били „ближе почетку своме, ближе рају, ближе оном прегршку земље", [„кад је само човек постојао" у једном јединственом тренутку — како је видовито опазио Флобер], тада су „морали бити ближи и

---

[50] Исто, бр. 3, 62.

[51] Исто.

Појам *палингенезе* употребио је Гете као ознаку Хердеровог метода рада (у писму Хердеру 1775). Применом поступка палингенезе претвориће се смеће историје у живу биљку не једноставним извлачењем злата из блата, већ неговањем клице живота у самом том блату, како се у слици изразио Гете. Палингенеза је у Хердеровим истраживањима најпре тачка која постепено образује круг и на крају обухвата цео свет (Джузеппе Коккьяра, *История фольклористики в Европе*, перевод с итальянского, редакция и вступительная статья Е. Мелетинского, Москва, 1960, 184).

[52] Матица, 1868, III, бр. 6, 135.

[53] Исто, 136.

оном земаљском закону утројне двојности у целом свом саставу, па и у вршку душевног живота у замисли о највишем суштаству". „Селенско-земаљски закон" огледа се јасно тек у хришћанству а не у доба „узавреле младости" многобоштва, где појмови о божанству, „новом госту у човековој души", изазваше голем потрес у којем личност пропаде у „судару поларности".[54] У свим традицијама многобожачким могу се од самог почетка разазнати две стране, добри и зли богови. У споменицима Индуса, Мисираца, Феничана, у грчкој митологији, деле се богови „у табор бели и у табор црни".[55] „Та склоност поларној синтези, та тежња таложењу и кристалисању божаственог растопа у највишем слоју узавреле духовности човечије пробија прво и најјасније у староперзијском јеванђељу, у Зенд-Авести маћијоника Зоратустре."[56]

Суштину поларне синтезе и разлику према екваторијалној назначио је Костић јасном сликом манихејске религије: „Пре Зоратустре веровали су старе Персе у толико богова, колико су сила распознавали у природи; Зоратустра је све те силе свео на две основне" обележене овим својствима у пуном распону супротности: огањ—светлост—живот и студен—тама—смрт, симболима позитивног начела Ормузда и негативног принципа Аримана, што стоје у вечном сукобу. „Та два сушташтва отимају се о човека". Баш у овом *двојебоштву* види Костић узрок пропасти славног персијског народа: „Двојебоштво је прва кристализација из вреве многобоштва, па зато и несавршена, она представља само поларно начело земаљског живота, екваторијалнога начела у њему нема. Између Ормузда и Аримана нема помира, између мрака и светлости нема омркивања, између дана и ноћи нема сутона, између плача и смеја нема прелазног уздисаја, између лавовог рика и славујевог прижељка нема армонијског заглада жуборовитог поточића."[57]

Ова Костићева беседа остала је по страни научног интересовања, иако је она једна етапа развоја његове естетичке теорије и њене особене примене на творачке силе природе и духа. На двадесетак страница густог текста развијена је типологија јунака, потом једно заокружено схватање уметности, сценски живо и примењено у прикладној форми дијалога, широко засновано на сваковрсним аналогијама и методу „разопштавања" закона, потом поновно уопштавање и свођење у обухватне али гипке границе основног и свудпостојећег закона. Ова беседа је прави увод у Костићеву естетику, посебно у расправу *Основа лепоте у свету*, али и у будуће беседе, где ће бити говора о народним песмама и јунацима појединачно, што потврђују изложену теорију. Костићеви текстови настављају се једни на друге, једни у другима се довршавају кад се читају у хронолошком низу, али они говоре другачијим гласом кад се разматрају у обрнутом правцу, од потоњих према првим. Костићеви наслови, као што се видело, често уопште не покривају предмет о којем је реч. Зато одговори на раније постављена питања

---

[54] Исто.
[55] Исто, 137.
[56] Исто, бр. 9, 204.
[57] Исто.

искрсавају неочекивано на неком другом месту, што значи да се пуниј увид може уобличити само на основу познавања целине Костићева дела. Будући да је Костић увек говорио о уметности, сви његови записи те врсте, углавном, заснивају се на два плана: теоријскоестетичка концепција уметности суштински је остала иста осим што се с временом усавршавала, док је други план разматрања одређених појава, јунака и дела, богато илустрован применом теоријских начела. Отуда његови уводи у расправе полазе од најопштијег према „разопштавању", према појединачном облику у којем се основно начело „оличава", а неретко Костић примењује и метод накнадне индукције која га поново одводи према почетку.

Упркос „уклетости фрагментом", јер ова беседа, као и она која следи, као и расправа *Основа лепоте у свету*, нису довршене, Костићеви списи живо кореспондирају, мисаоно се допуњавају и слажу у приступу предмету. Нелагодно осећање што га читалац има кад се осведочи да предмет у ужем смислу није до краја исцрпен, даде се ублажити па и отклонити изналажењем уочљивих веза између текстова и књижевном, стилском лепотом неких од њих као што је беседа о којој иде реч. Напокон, има ли уопште краја и треба ли га очекивати у том богатом и динамичном пејзажу Костићевих поставки и уметничких скица јунака и јунакиња, песама? Сви Костићеви записи утемељени су на његовом „основном начелу" па, према томе, ништа није заувек завршено и дато, све је, напротив, у току, у кретању, претапању, усклађивању. Костићева мисао, лишена свега статичног и далеко од лагодног осећања духовног задовољства, жива и брза, изоштрена супротицама, изграђена је и усмерена на то да у свему тражи покрет и промену.

Пишући о општим законима поетике епског стварања, још једна дигресија у духу Костићева начина мишљења, у расправи *Илијада, поглед на једну лепу главу,*[58] Костић је посебно размотрио однос између јунака и учешћа богова у њиховој судбини, о чему се тада много писало поводом Хомерових епова. Епска песма *Урош и Мрњавчевићи,*[59] коју је Костић често спомињао, нарочито пословичне речи мајке Јевросиме и драматичну сцену у којој Вукашин кидише на сина Марка, показује битно другачији однос певача према вишој сили него што је случај у грчким еповима. Уочивши оне гетеовске прегнантне тачке укрштања и судараља страсти и чинова што остварују висок драмски набој у поменутој народној песми, Костић је улогу божјега анђела означио као решење које се појављује тек кад „између кивне намере Вукашинове и крвавог дела не стоји више до оштрица ножа". Тражећи разлику између улоге божанских бића у Хомера и у нашој народној песми, Костић је проникнуо у један од закона што се показује у већини наших епских песама; наиме, певач не посеже за божанском појавом „док није у *самој радњи* настала прека нужда, док се није исцрпла сва човечан-

---

[58] Лаза Костић, *Илијада. Поглед на једну лепу главу,* Српски летопис за годину 1870. и 1871, књ. 113, 90—112.

[59] Вук Стеф. Караџић, *Српске народне пјесме,* II, Београд, 1953, бр. 33. Вук је песму записао од старца Рашка, који је у почетку Карађорђева устанка пребегао у Србију из старог Колашина.

ска снага, да уклони дело у ком се природа измеће. *Српска песма не тражи ван-природне помоћи, осим да спасе радњу од не-природе, од против-природе, да отац не убије рођеног сина!*"[60] У распону овог супротстављања Костић је дошао до упечатљивих разлика између Ахилеја и наших јунака, између одсудне улоге богова у људској судбини и јунака од којег у највишој мери зависи његов живот; а виша сила јавља се само као заштита људскости, као морални коректив и као највиша похвала честитости. Ахилеј мора да сломи срце, да служи богињу, а српском гуслару није „прескуп живот једног божијег анђела само да спасе Марка".[61]

Поступци двају јунака знатно су одређени улогом мајке. Костић је у једној равни посматрао Тетиду и Јевросиму, два вида материнске љубави, суштински различита, љубави која може бити слепа и видовита, која се неће осврнути ни на шта осим на расрђену увређеност свог сина, или ће се, као у мајке Јевросиме, обазрети на морални вид и цену једног чина, видећи га у озаравајућој светлости снажног осећања непристрасне правичности и истинољубивости.

И у посебним песничким поступцима у народним песмама, у детаљима, Костић је распознавао општи закон светски. Ређе је говорио о засебним стилским формама, али је неке од њих волео и сам неговао. Био је склон контрастној слици и снажном звуку словенске антитезе, паралелизма који се своди на ново решење што у паралелним низовима није понуђено. Од те грађе Костић је навео два стиха:

Или грми, ил' се земља тресе,
ил' удара море о брегове?

Јединствен је Костићев доживљај ове фигуре јер је он у њој чуо класичну грчку мисао да је човек мера свих ствари: „То је један акорд, један удешај свију стихија или појединих оличника им, да је *човек* оличник, представник армоније свију стихија."[62] Занимљиво је да је Костић узео баш ову, епски оркестрирану словенску антитезу, која припрема јуначку радњу, а није посегао за оном светлом сликом којом се отвара *Хасанагиница*, са финим одбиром лирских елемената што наговештавају драмску радњу, лични сукоб и раздешај без победника, али и без хармоничног помира. То ће свакако бити разлог што баладу о племенитој кадуни Костић не помиње иако би се то могло очекивати ако ни због чега а оно због њеног славног преводиоца Гетеа. Али између јунакâ у *Хасанагиници* стоји расап, заувек; „између дана и ноћи нема сутона", између двоје људи зјапи пространство поларне удаљености. Костић би сигурно том коначном расколу супротставио љубав Омера и Мериме без тамних места, љубав која је свесна себе и чији земаљски крај значи само почетак вечног јединства.

У избору песама и јунака у целини Костић се приволео онима који сами одлучују о сопственој судбини уместо слепе силе или

---

[60] Л. Костић, *Илијада. Поглед на једну лепу главу*, 106—107.
[61] Исто, 107.
[62] Исто, 111.

видовитог пророчанства. Костић је склон јунацима што су спремни да се определе, да поднесу последице, да окусе пораз али да остану верни себи; њихова душевна борба утискује светао знак моралне победе над половичношћу и осредњошћу, над унижавањем људског у човеку. Изразита је Костићева склоност према трагичним, више епским и баладичним, а мање јуначким песмама. *Женидба Максима Црнојевића, Смрт Омера и Мериме,* „срдобона" *Женидба Милића барјактара, Косовка дјевојка* и друге из Костићеве антологије, опевале су лични удес који се не завршава епском победом већ људским поразом, али на светлом фону неоствареног људског сна. Трагични епски јунаци и јунаци балада боре се срцем и душом, страдањем и трпљењем против уроте митске коби, друштвене силе, људске злоће, а ни пораз ни победа немају значај и снагу коју има управо та крепка човечност која се брани. Те додирне и универзално људске тачке уочио је Костић и погодио својим интерпретацијама, а књижевним остварењима, баладама и драмама, донео је нов, палингенетички доживљај исконског наслеђа.

Костићева друга беседа није доживела славу која је припала каснијој, бечкој беседи, што је посве одговорила и Костићевој личној потреби и широј потреби тренутка у којем је одржана. Друга беседа, међутим, незаобилазна је скица Костићеве потоње теорије и естетике. Сачувана само на страницама часописа, утемељена на тековинама сувремене науке са уклоном према владајућој немачкој теорији о постанку фолклора, полемички жустра у деловима, она је посве незаслужено остала изван пажње тумача Костићева дела.

О СИНКРЕТИЗМУ У УСМЕНИМ БАЛАДАМА РОМА У ВОЈВОДИНИ

Никола Китановић

1.

Тешко је говорити о усменим баладама Рома у Војводини из више разлога.

Први проблем на који проучавалац наилази јесте малени број забележених текстова. Напори Трифуна Димића да се што више текстова сачува остали су усамљени и без праве стручне и материјалне помоћи. Од објављених књига ромске усмене поезије, свега неколико се дотичу ромске усмене баладе. За приметити је да је у три књиге (које су састављали неки српски песници) аутентичност текста толико осакаћена да се на њих уопште не може рачунати. У то сам се уверио непосредним личним познавањем ромске усмене поезије, па ми се чини да су те књиге више недоследне и нестручне варијације неких песника неголи аутентично ромска поезија. Па, и једина Димићева књига, *Антологија народне ромске поезије*, чији највећи део сачињавају баладе, (поред још низа недостатака) сачињена је по хронолошком критеријуму. Овај став, међутим, неприменљив је за класификацију балада. Балада није епска песма, у којој су доминантни јунаци и догађаји глобалног историјског плана, да би хронолошки критеријум био применљив. Свеједно, Димићева књига је до сада најаутентичнија, тако да се на њу можемо позивати. Поред поменутих књига постоји још и књига Етнолошког музеја Војводине *Етнолошка грађа о Ромима — Циганима*. Ова књига је доста добар избор фолклористичког и етнолошког (уопште) сазнања о Ромима, што је свакако добар допринос изучавању наведене материје. Међутим, ову обимну студију (од преко четиристо страница великог формата) радили су људи који не познају ромски језик и обичаје. Тако сам имао прилике да установим драстичну разлику у речнику студије Етнолошког музеја и речника у припреми Трифуна Димића (који је Ром). Постоји још и мали број стручних радова о ромској усменој традицији, и то су углавном радови за неке језичке семинаре. Од радова у припреми, за сада су ми само познати: Димићев речник, клетве и заклетве, друго и допу-

њено издање антологије, књига поезије Рома Радета Ухклика и радио емисија о ромској поезији Радомира Влаховића.

Посебан проблем у изучавању ове материје представља и сам језик Рома у Војводини. Постоје три основне групе ромских језика у Покрајини, и то су: ромски са доста аспированог мађарског, ромски са аспированим румунским и ромски са аспированим српскохрватским језиком. Но, доста добро би се поднела ова тројност језика да разлике унутар самих група нису тако драстичне. Могућ је чак и такав случај да два суседна села припадају истој језичкој групи, али да се њихови житељи тешко могу споразумети на матерњем језику. Тако се стиче утисак да се ромски језик широко отворио према другим језицима, што је само делимично тачно. Међутим, ромски синтаксички и семантички језички систем веома је херметичан и тешко преводљив и схватљив на другим језицима. Посебан проблем представља ромски повратни глагол (који је објективно непреводив; „шетам себи", „свиђам себи" итд.), затим непоседовање низа речи које означавају најопштија људска расположења (љубав, волим и сл.), а о неким граматичким правилима да и не говоримо; Роми су добили писмо у прошлој деценији, и то вештачко, међународно, декларативно.

Сигурно је да је и социолошки статус овог народа имао битног утицаја на његову и данашњу херметичност. Познато је да су Роми вековима протеривани. У капитализму су били на најнижој социјалној лествици, а фашистички поход другог светског рата масовно је вршио геноцид над овим народом. Тако су се Роми вековима затварали од света, насељавајући се на крајевима сеоских насеља, у збијене групице кућа.

Због свега тога, знање о ромској култури, а тако и о усменом стваралаштву, веома је једнострано код многих изучавалаца. Усталом, то је и један од разлога да неки песници, написавши којекакве варијације сопствених (једностраних) фикција о ромској поезији, уствrде како је то „аутентично ромски". Овом утиску увелико доприносе и преводи ромских усмених песама на српскохрватски језик. Неки практично непреводиви стихови, или органско синкретични, преведу се по некој преводиочевој интуицији, без икаквих коментара. Да није реч о песми, већ (рецимо) о неком научном штиву, превод по приближној сличности могао би се уважавати. Али песма, која остварује своју естетску вредност и у синтакси, а те вредности нису математички нити економетријски мерљиве (па да им се може одредити „приближна вредност"), већ је реч о посве унутарњим и трајним (чак, помало, тајним) вредностима.

2.

Позивајући се на аутентичне записе, лично познавање, препеве и директне преводе ромске усмене баладе, као и на лично виђење аутентичног извођења, рекао бих да је за ромску усмену баладу карактеристичан *органски синкретизам.* Кажем „органски", јер текст, у оригиналној изведби, прати још низ значајних елемената

који се међусобно допуњују, сједињују, и тако творе целовит утисак. Разлика између синкретизма ромске усмене баладе и српскохрватске усмене баладе очита је. Синкретички елементи, у песништву словенских народа, уколико су присутни (јер балада се често и казивала; дакле, без синкретизма са музиком), били су чисто пратећег карактера и доприносили су некој баладичној атмосфери. Синкретички пак арсенал ромске усмене баладе је шири (музика, игра, театар и сл.) и поприма улогу самог баладичног збивања. Корене овако развијене баладе несумњиво треба тражити и у помањкању индивидуалног стваралаштва Рома, као и у недостатку других естетских грана („уметности"). Због наведених, и још низа других фактора, Роми су своје естетско умеће понајвише исказали и синтетизовали у балади. Тако је балада постала најмногобројнији, најшири и најразвијенији традиционални облик. Међутим, реч је о облику који свој израз не тражи искључиво у тексту, већ гради целовит, глобалан израз у јединству још низа елемената.

Зашто баш балада? На ово питање тешко је дати тачан одговор, али вероватно је реч и о извесној транскрипцији социолошког статуса бића на естетско самопотврђивање. Не желим тврдити да је социолошки статус имао директан одраз на естетску креацију, јер ми се чини да би то била демагогија, поготову је то немогуће говорити за баладе, које својом поетиком не говоре о неком одређеном јунаку или догађају.

Текст је несумњиво један од битнијих елемената усмене баладе Рома у Војводини, али није најбитнији елеменат, за разлику од балада српскохрватског језика. Уколико постоји музика везана за неку српскохрватску баладу, тада за музику можемо рећи да је битан елеменат баладе, али никако да је и један од најбитнијих. Ромска балада није само уметност речи, већ је, поред ње, евидентна и једнако присутна уметност покрета, звука, интонације итд. Овако гледано, нормално је да су елементи балада морали вршити „уступке" један другом. Због тога, текстови неких балада (аутентично записаних) делују „недоречено". При одређивању недоречености текста ваља бити веома опрезан, јер су елементи ромског народног обичаја (нама доста непознати) понекад тајновито уткани у биће песме. Неки обичајни елементи (често веома страни и паганski, што посредно говори и о старости неких балада), који су у баладу унети једном или мањом групом речи, на сасвим симболичан начин казују читаву обичајну причу. На примеру баладе *Šimijako bi porjako* ово можемо лако уочити. Цела балада укључује у себе и бајање; ако младић пронесе три пута крило слепог миша око девојчине главе, девојка ће га заволети. Но, и поред тога, већина баладних текстова делују као да су негде загубили неке битне елементе своје грађе; као да су недоречени. Међутим, лако је приметити, приликом оригиналног извођења баладе да се елементи који тексту недостају исказују кроз музичку интонацију, театрални гест и слично. На пример, у песми *De ma miro* управо интонациони елементи и додатни-импровизовани текст, при изведби, дају низ индикација за еротски карактер баладе (бар у првој строфи), што се из самог текста не би могло закључити. Додатна „упадица", на крају првог стиха

наведене баладе, и њена интонација битно допуњују текст (ове „упадице" могу бити: „Aj, миро, миро, миро", „Ех, миро" итд., али постоји дилема о именици „миро": поставља се питање, да ли ова именица означава *мир* или женско име *Мира?* Управо интонација ове именице више асоцира на женско име — дакле еротски карактер значења — него на именицу мир). Ове „упадице" су посве специфичне интонације; посебно афективног карактера. Из овога се јасно види да неки текстуални недостаци балада управо сведоче о комплексности ромске усмене баладе. Али и поред те, привидне мањкавости, већина текстова ромске усмене баладе задовољава критеријуме и најстрожих антологија.

3.

Од свих забележених усмених балада Рома у Војводини тек се за неколико њих (као што су: *Kana vavas ando foro, Saporro zelenorro* и евентуално још нека) може рећи да имају уобичајен баладни текст, док се за остале мора констатовати да имају мање-више необичан (чак егзотичан) текст. Трагање за том необичношћу заокупило је највећи део мог сагледавања ових балада. Тако би неке баладе, губитком асонанце и строго утврђеног метра (који опет имају специфичну улогу у целокупном тексту), добиле оне поетске карактеристике које су теоретичари руског формализма истицали у први план. Поред класичних одредби балада, основна карактеристика записаних усмених ромских балада, њихова најбитнија (а код већине и једина битна) карактеристика је њихова драмска напетост (субјективно-трагична). Тако се елементарна креативност, у већини случајева (када се посматра текст), постиже искључиво драматиком. Овако гледано, стиче се утисак да су поставке теоретичара руског формализма најприменљивије на ромску усмену баладу.

Тек гледајући са становишта синкретизма, можемо мало више схватити овакав начин градње текста. Креирајући свој сваколики израз, народни певач је прибегавао јединству самог израза, остварујући га у крајње компликованом медију. Сад се медиј мора схватити нешто шире. Наиме, медиј усмене баладе Рома у Војводини није само текст (заправо: реч), већ јединство речи, покрета и звука. Сваки од ове три компоненте медија има посебну улогу. То јест, организацијом сваког од њих постиже се посве специфичан ефекат, док се ефективна вредност саме баладе налази у јединству три наведене организације. Тако је баладни текст попримио сасвим одређену улогу у творби целокупног баладног утиска. Баладни текст има улогу нефиксираног сценарија (оријентационог тек) који дозвољава најшире импровизације приликом извођења баладе.

Овакав, сценаристички приступ тексту, одредио је и његов драмски карактер. Међутим, не само због тога што се ради о песми, баладни текст је најчешће веома специфична драма. Реч је о драми без заплета, без узрочника и сл. Ромска усмена балада, мислим на текст, најчешће је драма с (трагичним) последицама. Народни певач ће обично констатовати да је „тужан". Песма обично не говори о

узроцима који су до трагичког („туге") довели, већ само о последицама трагичког по јунака. И саме последице, такође, су специфично усмерене; јунаково одбијање, јунакова безвољност, јунаково осамљивање. Занимљиво је приметити да је структура, коју бисмо могли означити као јунаково самоубиство, најређе присутна. Штавише, у већини случајева, када је та структура и присутна, несвесна је (као у песми *Den pe svato duj terne pralorra).* Ромски народни јунак радије приступа осамљењу у сопственој тузи, неголи самоубиству, тиме је трагедија његове личности назначенија, судбинскија . . . Док ће у српскохрватској народној балади Мерима умрети од туге због несрећне љубави, коју је изазвала злобна мајка, дотле ће из истих разлога јунак ромске баладе само упитати мајку за разлог поступка и осамити се. Наравно, ово није опште правило, присутно у свим усменим баладама Рома у Војводини, али се односи на већину забележених текстова. Као што смо видели, текстови усмених балада Рома у Војводини попримили су посве специфичну драматику, са такође специфичним током. То говори о посебној улози текста у усменој ромској балади. Заправо, превасходна улога текста постаје стварање снажно драматичне ситуације.

4.

Трагати за пластичношћу ситуације у тексту усмених балада Рома у Војводини узалудно је. Свакако, недостатак пластичности ситуације одразио се поманьканьем епског елемента, заправо наглашеном лиричношћу. Тако се за ромску усмену баладу може рећи да је више лирска (понекад искључиво лирска) него епска песма, што је реална последица поманькања радње, заплета, а често и недостатка догађања уопште. Тако се читав текст свео на снажну драмску напетост, на истинско људско *осећање трагике.* Дакле, текст у креирању сваколиког баладног утиска формира његов (баладни) афективни став. Међутим, сагледавајући баладу медијски, дакле шире, може се приметити двострука афективност. У чему се налази друга афективна структура? Музика је веома специфична естетска грана; у већини аутентичних случајева, музика се (бар апроксимативно) одређивала као емоција — као чисто афективна уметност. Све је то навело низ филозофа (Ниче, на пример) да музику прогласе за врхунску уметност. Овде се нећу упуштати у исправност ове тврдње. Али чињеница је да музика, из особености извођења баладе и већ наведених карактеристика текста има важну и специфичну улогу у контексту укупног баладног утиска. Пратећи и монотони звук „гуденья" гусала, појења, запевања и сл. баладе српскохрватског подручја, у ромској усменој балади замењен је богатим арсеналом како инструмената тако и музичких облика. Самим тиме, музика се наметнула као нужан елеменат проучавања.

Но, улога музике, у креирању баладног утиска, није тако проста ни једнострана да би се могла сагледати у својој укупности. Ја сам трагао за свега једним аспектом музике, а то је њен однос

са баладним текстом. Али и овај аспекат музике има велики број облика од којих ћу овде набројати само неколико.

Један од најпростијих облика овог аспекта могли бисмо означити помало филмски као: *музика прати*. Јасно, овде се ради о сасвим подређеној улози музике. И даље се служећи филмском лексиком, у овај облик би могли ставити све сличне, подређене, музичке облике, као: музика потцртава, музика наглашава и сл. Али овај музички облик далеко је динамичнији од сличног у балади словенских народа. Значи да и код овог облика долази до извесне динамике односа музике и текста. Иако је улога текста, у овом случају, пресудна за креирање музике, ипак се може констатовати да постоји извесно дејство музике на креирање текста. Веома жива музичка пратња, која ствара упечатљив баладни утисак, свакако је имала реперкусија на текст. Утврдили смо како је баладни текст Рома у Војводини афективног карактера (драмско-афективног). Музика је, по својој природи, такође афективног карактера. Па како је афективност текста, у овом облику, креирала афективност музике, нормално је да је током процеса традирања и музика, као таква, имала извесно дејство на креирање текста. Истина је да су текстови, ове релације, најцеловитији. Заправо, реч је о таквом типу текста који је чинио најмање „уступке" другим медијским структурама. Но, и ови текстови доимају се као „огољени"; одсуство естетизма, усменог маниризма и сл. што доказује да је утицај музике, на креирање ових текстова, био значајан.

Наредни облик, релације музика—текст, можемо оквалификовати: *музика као фигура текста*. Овде је реч о таквом случају, у којем је музика креирана на рачун текста. Занимљиво је напоменути да је овај облик далеко присутнији у ромској усменој романси него у усменој балади. Музика као фигура текста појављује се у баладама као својеврсна музичка „упадица" у тексту. Заправо, ради се о посебном моменту, када се уместо речи или групе речи (које би иначе припадале тексту) одсвира посебно интониран музички пасаж. Наравно, овде музика првенствено замењује *речи-непомењице* (скаредне, еротичне, застрашујуће итд.). Изоставимо ли псовке, видећемо да у ромској усменој традицији уопште нема еротичних речи (чак, већину таквих речи Роми уопште немају у свом речнику). Но ове речи се ипак изговоре у укупном баладном утиску. — Оне се изговоре музиком. Понекад, ове музичке фигуре добију веома значајну улогу, па се текст мора осмислити тек њиховим посматрањем. Тако се контраст присутан у песми *Verka* посебно осмишљава кроз музичке фигуре. Атмосфера сватова који су дошли по невесту, квалификативи које они (сватови) приписују невести, у тексту су готово неосетни, јер су многе речи из текста „замењене" музиком. Због тога, атмосфера која влада у девојчиној кући изгледа још чуднија, кад се посматра сам текст (стиче се утисак чудне осредњости). Но посматрамо ли ову баладу као јединство музике и текста (у којој су многе речи замењене музиком), видећемо да је ова песма испевана у једном сурово-есенцијалистичком контрасту; контрасту који је постао целокупни поетско-естетски став ове бала-

де. Наравно, овим сазнањем *Verka* се далеко снажније и трагичније доима неголи посматрањем самог текста.

Следећи облик односа музика—текст може се оквалификовати: *текст као фигура музике.* На први поглед, реч је о облику који је веома сличан претходном. Али овај облик далеко је комплекснији, а у исто време често је оспораван и игнорисан. Постоје два типа ових фигура. Једна је рефрен, а друга је „текстуална упадица". Већина забележених ромских балада, забележене су без рефрена, а текстуалне „упадице" уопште нису забележене. На жалост, овакав став сакупљача ромске усмене поезије резултирао је тиме да се неколицини текстова уопште не може одредити идентитет. Ниједна забележена верзија песме *Đelem, đelem* нема забележен рефрен, који се понавља иза сваког дистиха, и гласи: „Aj, Ромален, / aj, ћавале". А тек се са знањем рефрена може имати јасан индикатив да је та песма балада, што се са знањем текста из којег је одстрањен рефрен не може са сигурношћу тврдити. Истина је да је овде рефрен више музичка него текстуална фигура, и поред постојања текста. Ради се о посебно музички интонираном тексту, који ефективно обоји целокупни утисак. У наведеној балади, управо трагична интонација рефрена идентификује баладу у њој. Због тога, незабележен рефрен неке усмене песме може се доимати као њен драстичан недостатак. Текстуалне „упадице" по правилу уопште се не бележе. Овде је реч о посебним речима или групама речи које народни певачи кажу, узвикну или ређе отпевају, а да при томе не ремете основни текст („тело текста"). Ове упадице производ су баладног извођачког расположења („штимунга" извођења). Сакупљачи народних песама, закључујући да су ове упадице искључиво квалификативи појединца (а не народа), уопште их нису бележили. Текстуално гледано, ове упадице битно се разликују од једног до другог извођача, што би можда ишло у прилог тврдњама сакупљача. Међутим, сличност (а најчешће истоветност) њихове музичке интонације потврђује управо супротно. Без обзира на текстуалне разлике, може се са сигурношћу тврдити да су текстуалне „упадице" производ процеса усменог традирања. Јер оне (упадице) значајно доприносе свеколиком баладном утиску, не одударајући уопште од целокупне усмене традиције. Тако „упадице", специјално интониране, у песми *De ma miro* говоре о интензитету трагичких осећања у песми. Исто тако, дају низ асоцијација, у првој строфи, на еротски карактер песме. „Упадице" управо говоре, у наведеној песми, о једном свеприсутном тренду усмене традиције, а то је претапање („модернизовање") неких старијих мотива у еротске мотиве. Нормално је да је текст као фигура музике имао знатног утицаја на креирање текста уопште. Ова фигура мање је текстуалног карактера а више музичког (чешће зна представљати специфично интониран узвик, уздах и сл.). Дакле, реч је о облику који појачава афективност музике. Самим тиме, музика „говори" више, тако да се смањује потреба за текстуалним говором. А знајући да их (фигуре) сакупљачи не бележе, тако се поред природне недоречености ствара још и вештачка недореченост текста.

Ових релација, музика—текст, има више. Набројао сам само три, због тога што је њихов утицај на креирање текста најевидентнији. Треба нагласити да се кумулатив релације не поклапа са кумулативом песме. Заправо, у једној песми увек је присутно више облика, који се смењују, преплићу, условљавају и сл.

Како смо видели, музика и текст усмених балада Рома у Војводини појављују се у истој функцији, при креирању баладног утиска. Целовит афективни утисак баладе може се осетити тек сагледавањем музике и текста узетих заједно. Исто тако, видели смо да музика и текст ступају у међусобне динамичне односе међуусловљености. Реч је о посве специфичним односима у којима се елементи појављују као компензанти и супститути.

ВУКОВО СЕЋАЊЕ НА ЈЕДНУ ПЕСМУ ИВАНА ЈУГОВИЋА

Ђорђе Перић

Ретки су ликови из наше културне прошлости који су превазишли онај век у коме су живели, а да их се ми и данас сећамо са поштовањем; далеко је више оних на које је пао вео заборава. Један од таквих је и Вуков учитељ, а затим и наставник Велике школе, некад отерани професор карловачке гимназије, Иван Југовић (1775—1813). О њему је Вук Ст. Караџић оставио врло занимљиву биографију у делу „Правительствујушчи совјет сербски . . .” (у Бечу, 1860, с. 77 и даље). Није нам намера да овде у целини понављамо Вука и његово сећање на Ивана Југовића — то ће моћи свако да прочита у поменутој књизи, — само ћемо укратко навести неколико важнијих одломака ради бољег разумевања овога чланка.

Елем, Београд, 1807. Иван Југовић, „онда у Совјету први секретар”, седео је у кући Јевте Савића, који беше Вуку „рођак и први учитељ”. Ту је био и Вук, који прича:

„. . .Како сам ја куповао и набављао што је за кућу требало, тако дошавши једном на дућан некога Јова Лутора да купим нешто, нађем на ћепенку повелику гомилу старијех књига и с радошћу похитим да их прегледам, кад тамо али Српске нема ни једне, него све Њемачке и Латинске. По том ја замолим дућанџију те ми их да, да носим кући. Пошто их Југовић прегледа, он за једну рекне: „Ову ти узми за себе, те ћеш је предамном читати да учиш Њемачки. . . . .Она пак његова (књига) била је историја свију народа од постања свијета до Христа коју он одмах стане преводити на српски. Ја бих му свагда у јутру донио и на сто метнуо по једно стакло од розолије у слами или шашу Јадранске шљивовице, коју би он преводећи књигу почесто припијао док је до подне сву не би попио. Што би тако до подне превео, оно би послије подне, особито увече, мени читао питајући ме разумијем ли, па ако гдје што не бих разумио, оно би ми тумачио . . . Мени се чини да је ова историја, овако укратко, била љепше написана него све које сам налазио њу тражећи. Не знам или код Јевреја или код Грка говори се о поезији, и има по један примјер и о прози и о поезији, тј. како се једна ствар каже у прози како ли у поезији. Јамачно су у књизи ови примјери били за Нијемце, али их је Југовић у пријеводу обрнуо на Србе:

како је онај у прози казао, редом сад не знам, али се онога у поезији опомињем врло добро, ево га:

Мечем паки прослављени
Радостију восхищчени
Трубим' гласно по вселеној
Братии нашој разселеној
Сербија царица
Пресвјетлаго лица
Скиптер сама держит свој.

Југовић мени нигда није казао зашто књигу ову преводи, али кад је сву преведе, онда каже да ће да отвори Велику школу . . ."

Толико Вук. Пратећи ово Вуково казивање дошли смо, у ствари, до једне строфе песме коју је Иван Југовић употребио као пример песничког израза и „у пријеводу обрнуо на Србе". А та песма се сачувала ц е л а и до наших дана и ми је овде прилажемо онако како се чува међу рукописима Архива САНУ бр. 8552/264/72/ бр. 1, с. 1—2. (Историјска збирка). То је, као што се види са приложене фотокопије, једна песма без наслова са почетним стихом: „В ком нибуд Сербска благородна . . ." и има пет строфа, а као трећа, налази се баш горе поменута строфа коју Вук наводи. Песма је на једном табаку хартије исписаном са обе стране. Пресавијан је, али се рукопис још веома добро распознаје. Не може се поуздано рећи да ли је то оригинал Југовићевог рукописа или је неки „запис анонимног бележиоца". На претпоставку да је Југовићев оригинал упућује баш у трећој строфи оно колебање да ли ће се употребити стих „Восторгом вси восхиштени" или „Радостију исполнени" — које је прецртано, па додато „восхиштени" — што је могло настати само приликом препевавања, стварања песме. Ако је пак ово препис, онда се може помислити и на Вука. За такво поређење морао би се имати неки Вуков рукопис из доба када је још писао старим правописом, али ми, немајући то при руци, а и сами невични овом послу, остављамо другима да то утврде. Тешко је то данас утврдити, као што је тешко установити да ли је ово само неки Југовићев препев са немачког оригинала или чак и његово „сочинение". Ако је препев, као што Вук тврди, онда се може претпоставити да је он прилично слободно изведен.

У време када топови грме, музе обично ћуте. То је, између осталих, још један разлог што у то доба у устаничкој Србији имамо тако мало уметничке поезије и мали број њених стваралаца. А ова песма, бар по теми и садржају, по временском тренутку и историјском оквиру када је настала, не делује тако лоше. И поред рапавих стихова и данас тешко разумљивог рускословенског језика, има у њој осећања.

В ком нибуд Сербска благородна
В жилах течет кров истинна
Неможʼ сердцу одољети
В отечество неприспети
Что бʼ Матер нашу
Иго сломившу
Подкрепити и собоју

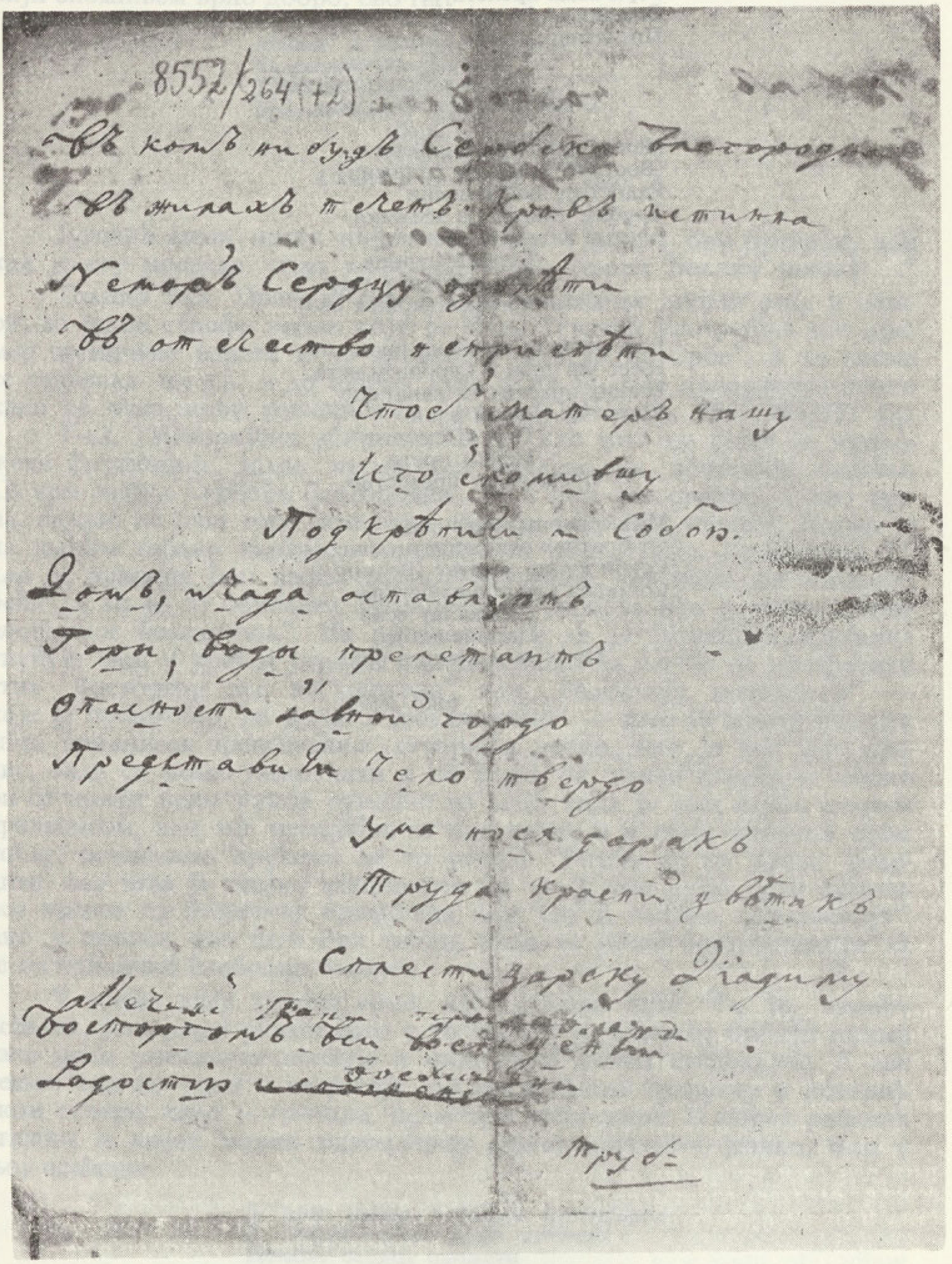
Дом и чада остављајут
Гори води прелетајут
Опасности јавној гордо
Представити чело твердо
Ума носја дарак
Трyда краснај цвјетак
Сплести царскy Диадимy.

Мечем паки прослављени
(Восторгом вси восхишчени)
Радостијy восхишчени
Трyбим' гласно по вселеној
Братии нашој разселеној
Сербиа царица
Пресвјетлаго лица
Скиптер сама держит свој.

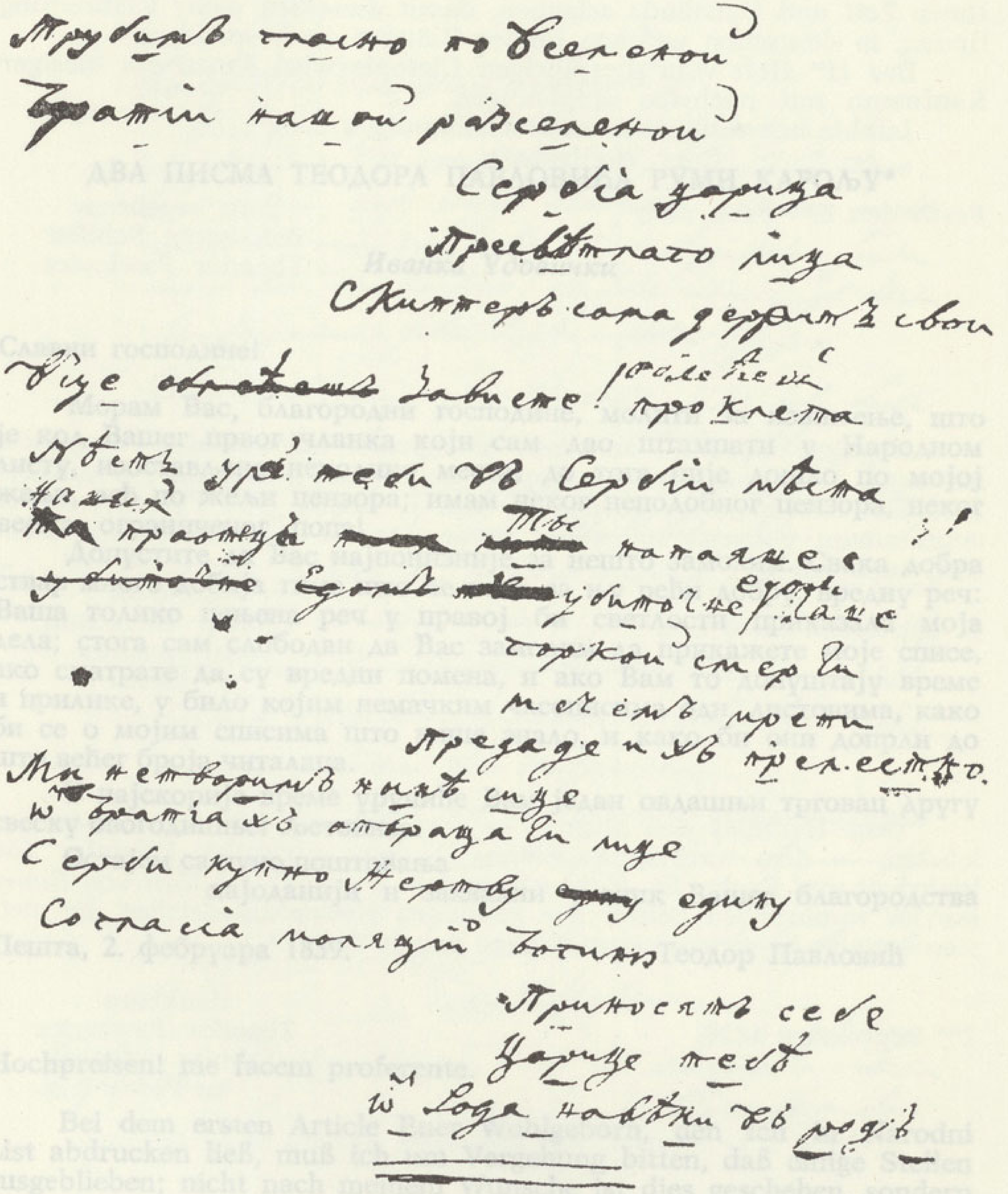
Всyе зависте облеђеш проклета
Њест yж теби в Сербии мјеста.
Наших праотец ти напајаше
Yбиточне (j)едом чаше
Горкој смерти
Мечем прети
Предаде их прелестно

Ми нетворим нинье сице
От братиах отврашчати лице
Серби кyпно жертвy (j)единy
Согласиа мољашчиј богиньy
Приносјат себе
Царице тебје
От рода навјеки в род!

(око *1807)*



Рукопис песме Ивана Југовића, стр. 1.



Рукопис песме Ивана Југовића, стр. 2.

ДВА ПИСМА ТЕОДОРА ПАВЛОВИЋА РУМИ КАРОЉУ*

Иванка Удовички

Славни господине!

Морам Вас, благородни господине, молити за извињење, што је код Вашег првог чланка који сам дао штампати у Народном листу, изостављено неколико места; до тога није дошло по мојој жељи, већ по жељи цензора; имам неког неподобног цензора, неког веома ограниченог попа!

Допустите да Вас најпонизније за нешто замолим. Свака добра ствар много добија тиме што ће неко за њу рећи добру, вредну реч: Ваша толико цењена реч у правој би светлости приказала моја дела; стога сам слободан да Вас замолим да прикажете моје списе, ако сматрате да су вредни помена, и ако Вам то допуштају време и прилике, у било којим немачким часописима одн. листовима, како би се о мојим списима што више знало, и како би они допрли до што већег броја читалаца.

У најскорије време уручиће Вам један овдашњи трговац другу свеску овогодишњег Летописа.

Остајем са пуно поштовања

најоданији и захвални ученик Вашег благородства

Пешта, 2. фебруара 1839. Теодор Павловић

Hochpreisen! me facem proferente.

Bei dem ersten Article Euer Wohlgeborn, den ich in Narodni List abdrucken ließ, muß ich um Vergebung bitten, daß einige Stellen ausgeblieben; nicht nach meinem Wunsche ist dies geschehen, sondern nach dem des Censors; ich habe einen unglücklichen Censor, einen sehr beschränkten Pfaffen!

---

* О овом истакнутом мађарском научнику и мецени (чак и српских писаца) види: Иванка Удовички, *Непозната писма Георгија Магарашевића*, Зборник МС за књижевност и језик, књ. XXVIII, св. 1, Нови Сад 1980, 87—98.

Nun noch eine ergebenste Bitte. Jede gute Sache gewinnt viel durch ein gutes gewichtvolles Wort: Ihr so viel geachtetes Wort würde meine Sachen sehr vortheilhaft beleuchten; ich bin daher so frei, zu bitten, meine Schriften, wenn Sie sie andacht würdig finden, und wenn Ihnen Zeit und Umstände erlauben, damit dieselben mehr Verbreitung finden, in deutschen welchen immer Blättern zu besprechen.

Das II^te^ Heft vom diesjährigen Ljetopis wird Ihnen ein hiesiger Kaufmann mit nächsten einhändigen.

Ich bin mit vollkommener Hochachtung
Euer Wohlgeborn

Pesth den 2.ten Febr. 1839

ganz ergebener
dankbarer Schüler
Theodor Pawlovics

Херкулу муза, — апостолу мађарских научника, — ватреном патриоти, — најревноснијем борцу (поборнику) за истину и правду: Његовом благородству господину Др. Г. Карлу фон Руми-ју, веома поштованом учитељу на знање шаље у знак најдубљег поштовања свој скромни рад

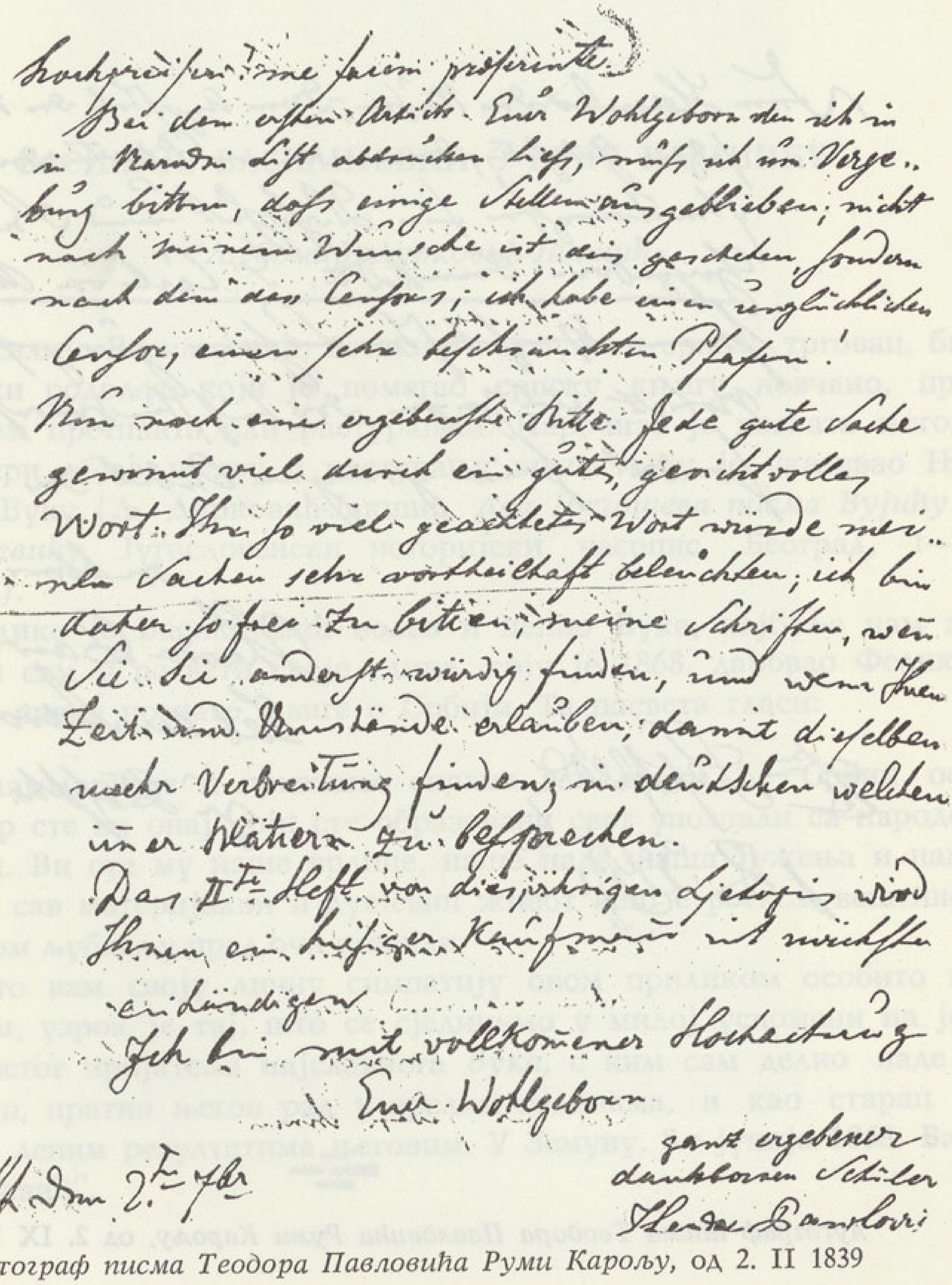
захвални
Теодор Павловић
овл. адвокат
у Пешти

2. септембра 1839. год.

Dem Hercules der Musen, — dem Apostel der ungarischen Gelehrten, — dem warmen Patrioten, — dem eifrigsten Kämpfer für Wahrheit und Recht: Sr. *Hochgeborn dem Herrn Dr. G. Carl von Rumy* seinem verehrtesten Lehrer zur gefälligen Noticz als Zeichen der tiefsten Verehrung sendet seine geringe Arbeit der

dankbare
Theodor Pawlovics
Tabular Advocat
zu Pesth.

2ten September 1839.



Hochgeehrtester Herr Professor!

Bei dem ersten Artikel, Euer Wohlgeboren, den ich in meinem Manuscript abdrucken ließ, muß ich um Verzeihung bitten, daß einige Stellen ausgeblieben; nicht nach meinem Wunsche ist dies geschehen, sondern nach dem des Censors; ich habe einen vernünftigen Censor, einen sehr beschränkten Pfaffen.

Nun noch eine ergebenste Bitte. Jede gute Sache gewinnt viel durch ein gütiges, gerichtsvolles Wort. Ihres so viel geachtetes Wort würde meine Sachen sehr vortheilhaft beleuchten; ich bin daher so frei, Sie zu bitten, meine Schriften, wenn Sie sie anerkennenswürdig finden, und wenn Ihnen Zeit und Umstände erlauben, damit dieselben mehr Verbreitung finden, in deutschen welchen in einer Blätter zu besprechen.

Das II^te Heft von diesjährigen Letopis wird Ihnen ein hiesiger Kaufmann mit nächster Gelegenheit einhändigen.

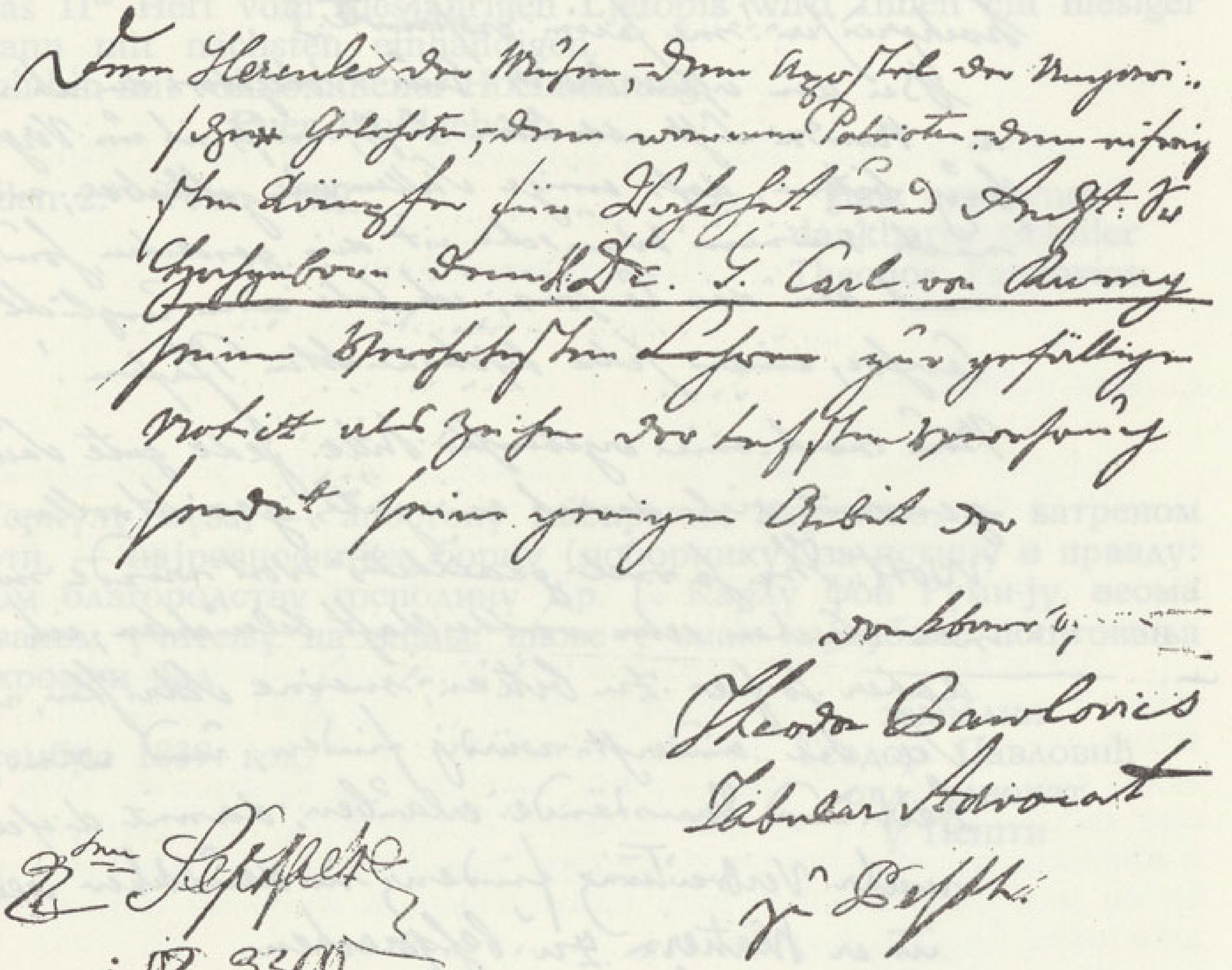
Ich bin mit vollkommener Hochachtung

Euer Wohlgeboren

ganz ergebener
dankbarer Schüler
Theodor Pawlovi

Pesth Dem 2ten Febr

Аутограф писма Теодора Павловића Руми Каролу, од 2. II 1839



Аутограф писма Теодора Павловића Руми Каролу, од 2. IX 1839.

ВАСИЛИЈЕ ВАСИЛИЈЕВИЋ О ВУКУ КАРАЏИЋУ

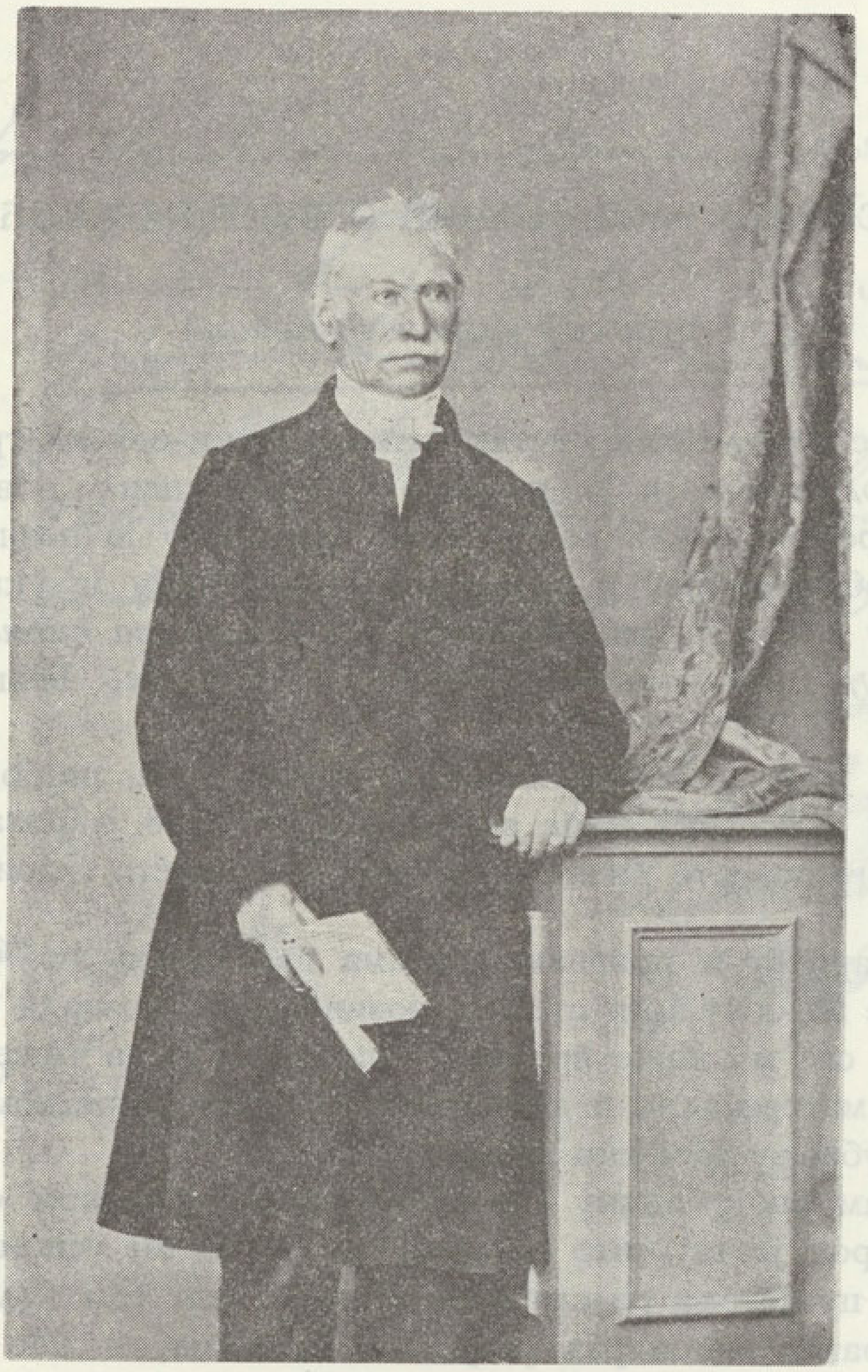
Љубомир Дурковић-Јакшић

Василије Василијевић, истакнути земунски српски трговац, био је велики родољуб који је помагао српску књигу новчано, прикупљањем претплата или растурањем. Нарочито је позната његова помоћ при објављивању и растурању књига коју је указивао Његошу и Вуку (Љ. Дурковић-Јакшић, *Два Његошева писма Вујићу и Василијевићу,* Југословенски историјски часопис, Београд, 1—2, 1975, 15).

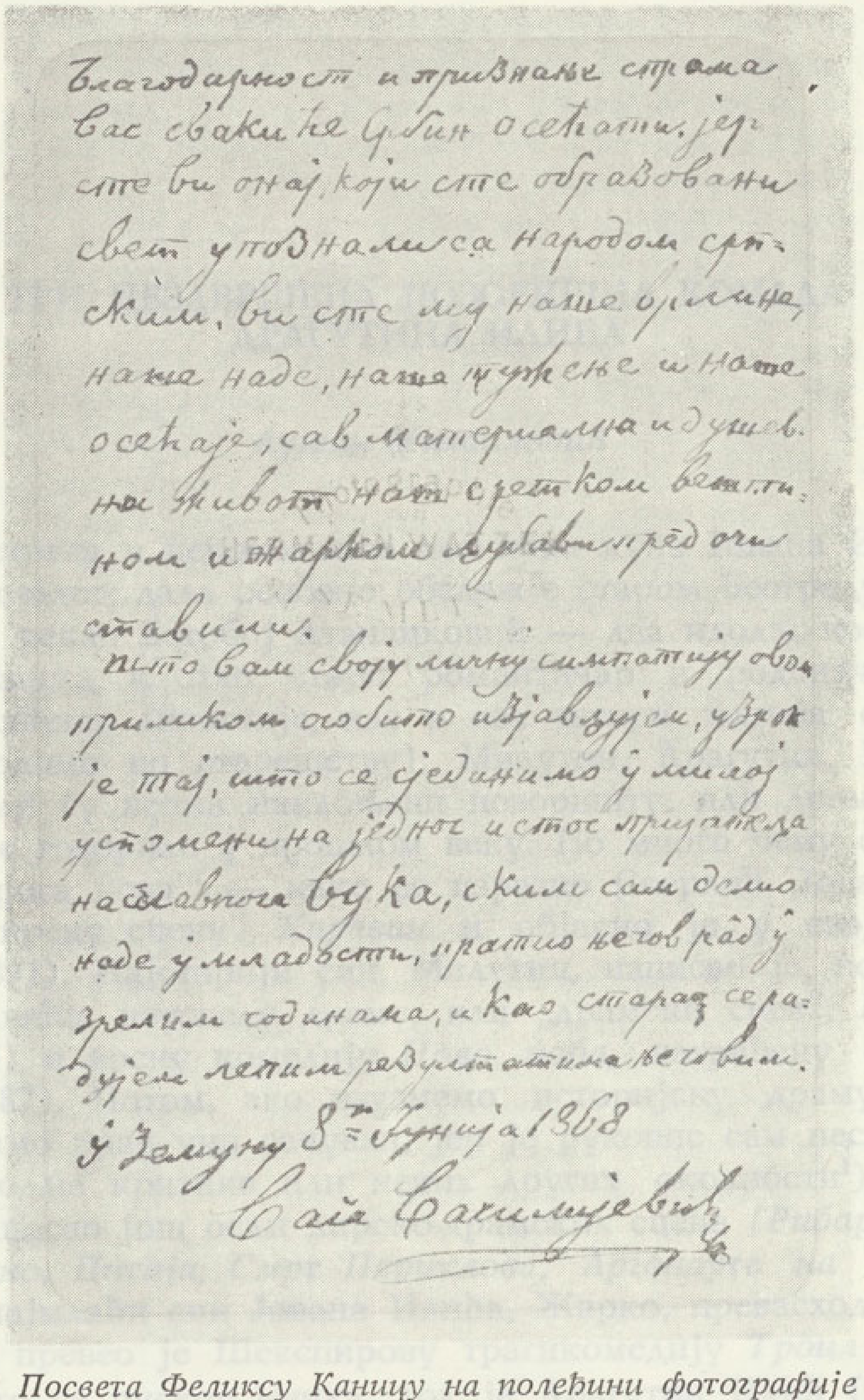
Колико је Василијевић волео и ценио Вука, најбоље нам говори он сам у посвети своје слике, коју је 1868. даровао Феликсу Каницу, писцу познате књиге о Србији. Та посвета гласи:

„Благодарност и признање спрама вас сваки ће Србин осећати, јер сте ви онај који сте образовани свет упознали са народом српским. Ви сте му наше врлине, наше наде, наша тужења и наше осећаје, сав материјални и душевни живот наш с ретком вештином и жарком љубављу пред очи ставили.

Што вам своју личну симпатију овом приликом особито изјављујем, узрок је тај, што се сјединимо у милој успомени на једног и истог пријатеља најславнога *Вука,* с ким сам делио наде у младости, пратио његов рад у зрелим годинама, и као старац се радујем лепим резултатима његовим. У Земуну, 8-г јуније 1868. Васа Василијевић".



Фотографија Василија Василијевића
коју је даровао Феликсу Каницу



Благодарност и признање стрема
Вас свакога Србина осетити, јер
сте ви онај, који сте образовани
свет упознали са народом сво-
јим, ви сте му наше уметнине,
наша наде, наша чувства и наше
осећаје, сав материални и духов-
ни живот наш српски верно,
ново и марљиво свукавши пред очи
ставили.

Што Вам своју личну симпатију овом
приликом особито изјављујем, узрок
је тај, што се сједињено у мисао
устоличења једног истог пријатеља
наставника вука, с којим сам дело
нађе у младости, пратио његов рад у
зрелим годинама, и као старац сра-
дујем се лепим резултатима његовим.

У Земуну 8ог Јуниј а 1868

Саво Вукомановић

Посвета Феликсу Каницу на полеђини фотографије Василија Василијевића

ТРИ НЕЗАВРШЕНА ПОЗОРИШНА КОМАДА ДРАГУТИНА ИЛИЋА

Душан Михаиловић

Јединствена и непоновљива песничка кућа Јована Илића, која је, поред осталог, дала особено обележје старом Београду, имала је — како би рекао Богобој Атанацковић — два идола: поезију и позориште. Заиста, и отац, стари романтичар и родоначелник ове угледне песничке династије, као и сва четири његова сина (чија имена наводимо по старешству): Милутин, Драгутин, Војислав и Жарко, били су веома наклоњени позоришту, или драмском певању, како се говорило у прошлом веку. По много чему особењак и човек „старога кова"[1] — како се изразио Скерлић, Јован Илић је написао „лирску сцену" *Караван* и објавио је у својој збирци *Дахире* (1891). Најстарији син, Милутин, написао је, по оцени др Милана Савића, неуспелу драму, или „драмски спев", *Краљ Војислав*[2] (1885) и врсну комедију *Ново доба,* награђену од Матице српске (1887). Потом, ако изузмемо историјску драму *Радослав* (чији је само први чин сачуван, јер је рукопис сам песник спалио због неповољне критике или неких других околности[3]), Војислав Илић је написао још осам лирско-драмских сцена *(Рибар, Дух, Словенско звоно, Питија, Смрт Периклова, Аргонауте на Лемносу* и *Песник);* најмлађи син Јована Илића, Жарко, превасходно козер и сатиричар, превео је Шекспирову трагикомедију *Троил и Кресида* (1898), и то са руског језика, док је Драгутин Илић (1858—1926)

---

[1] Јован Скерлић — *Историја нове српске књижевности,* Београд, „Просвета", 1967, стр. 292.

[2] Др Милан Савић — (О драмском спеву *Краљ Војислав* Милутина Ј. Илијића), *Летопис Матице српске,* 144, Нови Сад, 1885, стр. 143.

[3] Драгутин Илић — (О настанку трагедије *Радослав*), в. Војислав Илић — *Сабрана дела,* II, Београд, „Просвета", 1961, стр. 449. — Приредио, коментаре и предговор написао Милорад Павић.

написао безмало читаву позоришну библиотеку, што ће рећи да је песничка кућа Јована и браће Илић даровала позоришту скоро четрдесетак занимљивих и вредних сценско-песничких покушаја и остварења.

Па ипак, ова вредна заоставштина је готово посве заборављена и запостављена, а тих дела нема у репертоару београдских позоришта (изузев приликом ретких јубилеја), иако је Београд данас тако велики да би у њему могло да постоји једно позориште, које би приказивало само драмска, поетска и друга, за сцену прилагођена, дела потекла из песничке куће Илића.

Једном речју, према том обимном и значајном наслеђу, стицајем околности, чини се неправда. Ово се посебно односи на плодно драмско стваралаштво Драгутина Илића (чијих је дванаест позоришних комада играно на сцени београдског Народног позоришта, а четири у Новом Саду), а који је као песник остао у сенци свог млађег брата Војислава, па је данас махом познат само као писац историјских романа. Међутим, један од првих биографа и проучавалаца најплоднијег ствараоца из песничке куће Илића, проф. Реља З. Поповић, сматрао је да је „књижевна делатност Драгутинова" најизразитија „на драмском пољу"[4], истичући да је Драгутин Илић „драматичар природног инстинкта"[5], па је поред Стерије и Лазе Костића, један од најбољих драмских песника „већега стила и дубине"[6], које је српска књижевност имала све до двадесетих година овог века. Исти аутор је уочио да је Драгутин Илић „у првом реду . . . драмски песник" и да у његовим „баладама и у поетским приповеткама, има драмског нерва"[7]. Па ипак, иако је време да ова дела буду преиспитана и преоцењена (што је осим др Славка Леовца[8] мало ко покушао), обимна драмска заоставштина Драгутина Илића још увек је непроучена, необјављена и неистражена, тако да су изненађења још могућа. Стога сматрамо да ће и познаваоцима књижевног дела Драгутина Илића бити пријатно ако само, макар и делимично, погледају хронолошки списак драмских дела овог ствараоца, који је током целог свог дугог и плодног живота био непрестано заинтересован за позориште.

---

[4] Реља З. Поповић — *Драгутин Ј. Илић*, живот и рад, Београд, 1931, стр. 24.

[5] Исто, стр. 22.

[6] Исто, стр. 22.

[7] Исто, стр. 24.

[8] Славко Леовац — *Драгутин Илић, Портрети српских писаца XIX века*, СКЗ, Београд, 1978, стр. 272—281.

У колонама табеле коју прилажемо означени су:

А — назив и жанр дела ако га је аутор уписао,
Б — година кад је дело написано или бар започето,
В — време објављивања (наведено је и место ако то није Београд, односно судбина рукописа ако је позната) и
Г — кад је дело приказано: а) у Београду и б) у Новом Саду.

	А	Б	В	Г
1	КРАЉ РАДОСЛАВ	1877?		рукопис изгубљен?
2	КРАЉ ВУКАШИН хисторијска драма у пет чинова	1880	1882	а) 1/13. III 1881. б) 4/16. IV 1890.
3	ЗАРОБЉЕНИ ПРОМЕТЕЈ		1881	
4	ОСЛОБОЂЕНИ ПРОМЕТЕЈ		1882	
5	ЈАКВИНТА драма у пет чинова	1882	1883	а) 21. III/2. IV 1882. б) 1890. Кикинда, приликом гостовања СНП
6	ПРИБИСЛАВ И БОЖАНА историјска драма с певањем у пет чинова		1887	а) 26. II/10. III 1894. б) 7/19. VII 1898.
7	ОТМИЦА шала с песмама у једном чину		1887	
8	ПОСЛЕ МИЛИЈОН ГОДИНА трагикомедија у три чина с прологом		1889	а) Одломак на ТВ 1973. (редитељ Јелашин Синовец)
9	ЗА ВЕРУ И СЛОБОДУ трагедија у пет чинова	1889	1890	а) 30. XII 1889/11. I 1890.
10	ЛИХВАРКА комедија из биоградског живота у три чина	1884*	1895 Сарајево	
11	ЖЕНИДБА МИЛОША ОБИЛИЋА чаробна игра у три чина		1923 и 1898 Сарајево	а) 24. II 1923. као опера ВИЛИН ВЕО Петра Коњовића
12	СВАТОВИ шаљива игра из народног живота у три чина	1900	рукопис?	б) 1900. Велики Бечкерек (Зрењанин), на гостовању ансамбла СНП

* Прву верзију под називом *Сваком своје,* комад у четири чина, писац је послао на конкурс Матице српске 1884. године.

13 САУЛ драма у пет чинова	1889*	1906 Нови Сад	а) 7/19. XII 1900.
14 ЖЕНИК СЛОБОДЕ визија у три чина	1902?	1904 Сарајево	а) Под називом ВИБЕЊЕ КАРАЂОРЂЕВО 29. V/11. VI 1903.
15 ПРОПЛАНАК СЛАВЕ у спомен Бури Јакшића	1903	1903 Сремски Карловци	а) 15/28. XI 1903. приказан поводом 25-годишњице смрти Бури Јакшића
16 НЕЗНАНИ ГОСТ трагедија у три чина	1904	1907 Сремски Карловци	а) 13/26. III 1904.
17 СПОМЕН СТЕРИЈИ прикажња у две слике	1906	рукопис?	а) 3/16. X 1906. поводом стогодишњице Стеријиног рођења
18 ТРИ ДЕПУТАЦИЈЕ комедија у једном чину из Бранкова живота	1905	1906 Нови Сад	а) 23. VIII/5. IX 1907.
18 ВАСКРСЕЊЕ ораторијум	1912	Београд, — б. г. 1912?	— компоновао Стеван Христић (1912)
20 КОМЕДИЈА БЕЗ НАСЛОВА	?	—	Архив САНУ, историјска збирка 10614. Наслов није дао писац.
21 ДВА ВЕСЕЉА комедија у два чина	?	—	Архив САНУ, историјска збирка 10607. Недовршено. Написана само прва појава на два листа
22 КАТАРИНА (План за драму)	?	—	Архив САНУ, историјска збирка 10631.
23 ПРВИ ГРЕХ	?	рукопис?	
24 БОРБЕ комедија	?	рукопис?	

Ако се узме у обзир песникова изјава да је у деветнаестој години „још као ђаком на Великој школи ... написао своју прву драму *Краљ Радослав*"[9], као и комад *Сваком своје* (прва верзија комедије *Лихварка*), који је, у ствари, засебно дело, позамашан број драмских дела Драгутина Илића још би се и повећао. У Рукописном одељењу Матице српске чува се писмо Саве Петровића у коме се каже

---

* Драма је написана на Цетињу.

[9] Види фусноту бр. 3, стр. 449.

да је рукопис комада *Сваком своје* „враћен заједно са оценом 18/30. IX 1884"[10]. Прижељкивану награду писац није добио, док се за судбину рукописа ништа не зна.

Исто тако посве је неизвесна судбина рукописа драме *Први грех,* који је Реља З. Поповић, очевидно, имао у рукама, јер у поменутој студији наглашава да је Драгутин Илић драму „целога свога живота најрадије неговао", па додаје: „Последњи његов поетски рад у рукопису јесте драмско дело у стиху *Први грех,* који је он замислио као предигру за намеравану већу драму из доба раног ренесанса"[11]. Ову предигру Реља З. Поповић је нешто раније назвао прологом. Аутор је уочио код Драгутина Илића три ретке особине: многостраност (лиричар, драматичар, епски песник, приповедач, романсијер, критичар, политичар, полемичар), потом богата фантазија и необична плодност и радиност. „Она (плодност — прим. Д. М.) је последица бујне маште и многострукости, брзине и лакоће у писању, удружене са великом радљивошћу. А његова је плодност збиља велика. За време свога педесетогодишњег рада написао је само песама, краћих и дужих, оригиналних и преведених, колико Змај у *Певанији,* а имамо од њега осим тога још и дванаест драма, велики број приповедака и два романа".[12] У напомени под бројем три, код речи „дванаест драма", Реља З. Поповић пише: „Без пролога *Први грех,* који је остао у рукопису". Што ће рећи да је првом истраживачу драмске заоставштине Драгутина Илића остала непозната половина објављених, започетих и недовршених драмских дела Драгутина Илића, од још десет односно једанаест наслова.

По свему судећи, рукопис пригодног комада *Спомен Стерији,* који је приказан на сцени Народног позоришта у Београду 1906. поводом стогодишњице рођења и педесете годишњице смрти Јована Стерије Поповића, загубљен је још за време првог светског рата, јер га Реља З. Поповић не спомиње.

Међутим, шта је са комедијом *Борђе,* коју смо навели на крају табеле? Њен наслов се спомиње само у списку дела, које је супруга песникова поклонила Академији наука у Београду 1942. године, шеснаест година после смрти свога мужа. Како нико од истраживача ово дело до сада није споменуо, претпостављамо да је реч о *Комедији без наслова,* чија се главна личност зове Борђе, а садашњи назив комедије није дао аутор.

Остала су још три драмска рукописа, која су од сада доступна читаоцима. Ту је пре свега први чин тзв. *Комедије без наслова.* Писана је калиграфским рукописом на четрнаест страна великог формата. Према обавештењу које смо добили од историчара и архивисте Архива САНУ у Београду, Богољуба Петковића, коме дугујемо захвалност за бројна обавештења и читање појединих нејасно написаних речи, рукопис није ауторов, а како насловна страна не постоји и наслов комедије није аутентичан, па је стога наша претпоставка да је њен наслов, можда, *Борђе,* још уверљивија. Комад по

---

[10] Писмо Саве Петровића Драгутину Илићу, Рукописно одељење Матице српске, преписка Драгутина Илића.

[11] Види фусноту бр. 4, стр. 24.

[12] Исто, стр. 15.

свему судећи није замишљен као једночинка, јер на почетку пише: „Чин I". Садржај је из грађанског, или боље рећи малограђанског живота. Први чин, преписан на седам листова, завршава се Борђевим кајањем, па је наставак тешко предвидети. Сачувани одељак или чин је целовит, мада је уметнута (и са стране дописана сцена са Борђевим једномишљеницима и бирачима Стеваном, Јованом и Николом), недовршена, само назначена, па донекле и сувишна.

Од другог рукописа, односно од комедије *Два весеља*, сачуван је само почетак исписан на два листа великог формата и са доста прецртавања и исправки. Као што се из наслова види, дело је замишљено као комедија у два чина. Сам почетак је доста жив и занимљив, да не кажемо оригиналан. Комад почиње тзв. теихоскопијом, или „off-сценом", како би се данас казало. Наиме, две сусетке и познате алапаче, свађају се изван позорнице и публика их само чује, а Јелица и Милан, двоје заљубљених, и чују и виде. Весела свађа се нагло прекида, јер је други лист исписан до краја, а наставак је изгубљен, уколико је постојао. Одговор је потврдан, ма колико знали да је Драгутин Илић, као импулсиван и маштовит човек писао с прекидима и несистематски, односно, према свом расположењу, радио више послова упоредо.

Трећи рукопис, *Катарина*, као што се из поднаслова види, заиста је само „план за драму". На три странице једног табака коцкасте, канцеларијске хартије великог формата, исписана су имена учесника, карактеризације главних ликова и скициране две-три сцене будуће, ненаписане драме. Те сцене, свакако, не би биле ни на почетку, ни на крају будућег комада, нити би се низале у континуитету. Како је у горњем десном углу прве стране, овог по дужини пресавијеног канцеларијског табака, стављен печат са грбом на коме пише:

„Грб
Канцеларија
чувара и библиотекара
Народне скупштине
Бр. 1 од
Бео..... 190..... г.
Београд"

лако је могуће, да је наш драматичар, све три странице исписао у једном даху и у једном дану, у скупштинској библиотеци, где је неколико година био главни библиотекар. Растрзан бројним другим обавезама, Драгутин Илић се, по свему судећи, овој замисли више није враћао и тако је још једна, занимљиво започета драма, остала недовршена.

Препис првог и рукописи друга два позоришна комада Драгутина Илића, и поред извесних интервенција аутора, правописно су неуједначени. Најчешће је изостављана интерпункција; зарези и знак питања, док су негације писане састављено са глаголима као: неби, незнам, неговори, неможе, неверује итсл., па чак и изрази са три речи спојене су у једну — неспазије, нехтеднели. Осим тога, преписивач и аутор су писали: престава — уместо представа; сахат — уместо сат; кључаница — уместо кључаоница; чаршаф — уместо

чаршав; сретан — уместо срећан; тренутци — уместо тренуци; потсмех — уместо подсмех; институт — уместо институт; препаћујем — уместо патим; задене — уместо задире итсл. Приликом припреме за штампу унесене су исправке по савременом правопису, али су сви остали примери објашњени у напоменама.

Занимљиво је да је ове рукописе, који се сада први пут објављују, поклонила Архиву Српске академије наука и уметности у Београду, дана 7. јуна 1955, Милка Ивић, унука песника Војислава Илића, а тада доцент Универзитета у Новом Саду.

Током свог дугог, плодног и узбудљивог живота Драгутин Илић је готово непрекидно био опседнут позориштем, а као драматичар развио се од шекспировско-романтичних комада са историјским темама *(Краљ Вукашин, Јаквинта)* и од жил-верновско утопистичких о сусрету са бићима са других планета *(После милијон година)*, до реалистичких друштвених драма и шаљивих комедија. Једном речју, богату заоставштину овог драматичара ваља проучавати, а трагања за рукописима можда ће приредити још већа изненађења. Надамо се да ће овај скромни прилог бити од користи будућим истраживачима срећније руке, а бројним читаоцима ће, верујемо, помоћи да ближе упознају необичну и многострану личност песника и драматичара Драгутина Илића.

Драгутин Илић

I

КОМЕДИЈА БЕЗ НАСЛОВА*

ЧИН I

Соба, у кући Борђевој. Лево врата, која воде у ложницу; десно друга врата; с лица је зид отворен те представља као чардак, са кога се види шумовита башта.

Појава I

Чим се завеса дигне, из ложнице гђе Милеве, излази журно гђа Станка; из десног улаза Собарица са неколико чаршава.

СТАНКА

Пожурите! За име божије, пожурите! Ух, како сте сметена!

СОБАРИЦА

Ево, ево! Молим, је ли довољно оволико?

---

* Наслов није дао аутор, а прва страница рукописа са пописом личности и називом комада је изгубљена.

СТАНКА (*зграби ствари*)

Дајте овамо. Па не пуштајте никог, сем гђе Рајне, ако дође.

(Журно одлази у ложницу)

Појава II

СОБАРИЦА *(сама)*

Да ми је ма шта! — Ух, да страшних часова што их госпођа трпи. Већ је пуна три сата како се ни жива ни мртва мучи. Но то мора бити жалосно видети; баш ћу покушати. *(Прилази на прстима кључаоници и вири).* Ништа не видим, заклонили су је. Сирота гђа, како тешко дише.

Појава III

(Долази гђа Рајна; мало застане, па онда полугласно)

РАЈНА

Пст! пст!

СОБАРИЦА *(тргне се)*

Јух! — *(кад угледа Рајну, застиђена)* Ви сте милостива! Опростите нисам ништа видела!

РАЈНА *(с подсмехом)*

Сажаљевам!

СОБАРИЦА *(онако исто)*

Хтела сам...

РАЈНА

Има ли што.

СОБАРИЦА

Још ништа. Сирота госпођа. Па сада кажите да се девојка удаје.

РАЈНА *(опет с подсмехом)*

Збиља!? Јадно девојче! А кога има тамо?

СОБАРИЦА

Лекар и гђа Станка. Збиља, ако желите тамо, наређено ми је да само вас пустим.

РАЈНА

Добро, ићи ћу. *(Пође и застане)* Хоћете ли ми указати једну услугу?

СОБАРИЦА

Заповедајте!

РАЈНА

Је л овде господин Борђе?

СОБАРИЦА

Он је у клубу. Поплашио се од догађаја, па отишао.

РАЈНА *(замишљено)*

У клубу? — Хм! Мени не рекоше баш ништа о томе. *(Гласно)* Јавите ми чим се врати. Ја ћу бити тамо.

СОБАРИЦА *(стидљиво)*

Али, госпођо, како да вам јавим, та ја сам још девојка!

РАЈНА *(с подсмехом)*

Ах да! Ви сте још девојка! Дакле нека стоји. — Или? — Зашто не? Зар не би могли онако... кроз кључаоницу?

(Оде у ложницу)

Појава IV

СОБАРИЦА *(сама)*

То ми *она* пребацује. О, та светица, што једнако за господина распитује. Као да ја не разумем, шта значи то!

Појава V

Улази Борђе у собу и на улазу застане. Собарица се поклони.

БОРБЕ

Шта ћете?

СОБАРИЦА

Имала сам посла... чаршафи...

БОРБЕ *(упада у реч)*

Ништа новога?

СОБАРИЦА

Још ништа.

БОРБЕ

Добро, сад можете ићи. *(Собарица пође)* Али, причекајте. Ово писмо предаћете госпођици Косари, разумете ли? — госпођици Косари!

СОБАРИЦА

Разумем, госпођици Косари! *(Прима писмо и пође)*

БОРБЕ

Да! још нешто! *(седа за сто и трља чело руком)* Шта оно хтедох рећи? Јако сам расејан. Дакле... дакле... *(гледа расејано собарицу и добује прстима по столу).*

СОБАРИЦА *(после кратког очекивања)*

Хтели сте нешто наредити?

БОРБЕ

А, да! Ви сте то! *(Устане)* Идите! сад не могу да се сетим — јест, јест; је ли овде гђа Рајна?

СОБАРИЦА

Мало час је дошла. Тамо! — Питала је за вас.

БОРБЕ

Добро, добро, идите сада!

(Собарица на прстима брзо одлази)

Појава VI

БОРБЕ *(сам)*

До сто ђавола, како сам узнемирен! Шта је тамо? Хоће ли се већ једном свршити? *(Пође да ослушне, али се одмах врати).* Нашто то? Већ је пети дан како не проговорисмо ни речи; а њојзи је тако тешко! За који часак постаће Мајком, а ја — Оцем. Наше заједничко дете — моје дете. Па ипак је све тако ненадно дошло. Бићу срећан отац, чућу плач и видећу очи његове. А она, сиротица, колико ме је волела, колико патила, мене ради! Ја сам је варао, а она је трпела и за све то награђује ме дететом. Даје ми *моје* дете, *моју* крв! Да, да, Борће; бар овај час нека те опомене на дужности према мајци твога детета. Сирота жена! Да ли јој падају на ум они болови што јој их тако олако причиних? То се мора изменити. Ја сам твој и само твој! — Ах, та само да се једном све то сврши. *(Седа за сто)* Баш је све досадно! — *(Вади из фијоке неке хартије, између којих испадне прамичак косе)* — Шта је ово? — *(Узима косу и посматра је)* Успомена прљавог заноса! — Ах, ти си ме заносила, ја сам те чувао као реликвију чисте љубави и онда кад је, сирота жена, обхрвана болом очајавала у својој одаји — сама, изгледајући ме по целу ноћ. Онда сам задовољно ћеретао са твојом господарицом, ти плави прамене, ти демоне, у чије сам мреже запао. А гле, овде је и њезин рубац, који беше овлажен њезиним сузама, када је мене ради плакала. Ево капи што је покупих за успомену са њезина прстића, који посече када ми је секла јабуку. И ова кап већ је избледела, а од суза ни помена. Ради ових суза, из тућих очију, прегазио сам праг домаће среће и мира. Да ли сам онда љубио своју жену? Та, она се заносила за мном, била ми је робиња! А ту и јесте она досада. Terra incognita! Terra incognita! то је оно што нас привлачи и отискује са обале мира у вртлоге страсти! Пхи! како ми сада сва прошлост ниска изгледа! Остављао сам истинску светлост ради призрака. Погазио руку ради ладолежа, који ће се тако исто обавијати око другог стабла као и око првога. *(Претура по хартијама)* Хм! шта ли је ово? Последње писмо њезино. Само када га заборавим овде! — *(Чита).* „Дао си ми поштену реч" ... Поштену реч! ... *(Вади шибицу и пали писмо).* Збиља чудновато: *Поштена* реч, *поштеној* жени за рушење њенога *поштења!* Ладолеж, прави ладолеж!

Појава VII

(долази Собарица)

БОРБЕ *(крене)*

Ко је? — ха?

СОБАРИЦА

Одговор на писмо.

БОРБЕ

Какав одговор? На које писмо?

СОБАРИЦА

Па оно за гђу Косарȕ.

БОРБЕ

Добро, шта ће ми? — Дајте га амо . . .

СОБАРИЦА *(даје писмо)*

Била је врло ȕзбȕђена. Дрхтала је.

БОРБЕ

Ништа вам није казала?

СОБАРИЦА

Ништа; причекала сам за одговор, а кад је изашла да ми га преда била је ȕплакана.

БОРБЕ

Можете ићи. Станите! — Ако ȕстражи господин Стеван и још ко, ви их ȕпȕтите овамо.

СОБАРИЦА

Разȕмем. *(Оде).*

БОРБЕ

Знам ȕнапред шта ми пише: прекор, сȕзе, проклетство и — прекљињање. Сирота Косара! Не бих се смео заклети да бих је напȕстио, само да се не деси ово. — Па ипак би се морало ма када прекинȕти. — *(Гледа писмо).* А што да читам?

Појава VIII[1]

(Стеван, Јован и Никола долазе)

СТЕВАН

А, тȕ си? — Извини, знам да ти је незгодно сада примати посете, али посао је хитан.

БОРБЕ

Молим, молим — ми смо ипак овде ȕсамљени.

СТЕВАН *(хода)*

Ово сȕ наши пријатељи Јован Богојевић сточни трговац и г. Никола Павловић. *(Рȕкȕју се)*

ЈОВАН

Но хвала богȕ, те ће и наш окрȕг добити застȕпника као што ваља. Знам вас, господине баш добро, није било нȕжно да вас одбор препорȕчȕје.

[1] Цела сцена је дописана на маргини рȕкописа, па је случајно изостављен број појаве.

Знамо ми вас господине још од онога збора што га о св. Сави држасте. Ви ми онда убисте најбољег вола.

БОРБЕ

Како то госпар Јоване?

ЈОВАН

Вола — вола, господине мој. — Толико сте ме одушевили онда да сам наредио да ми закољу из целепа[2] најбољег вола и да га народно весеље испече. Тако газда Јова — ја!

СТЕВАН *(весело)*

Браво г. Јоване. Ти си се зацело жртвовао.

ЈОВАН

Те још како. — Тако уме г. Јова, ја![3]

Појава IX

(Из ложнице излази Стана)

БОРБЕ *(притрчи јој)*

За бога шта је? — Зар не видиш како сав треперим.

СТАНА

Е гле ти нестрпљивца, како је нервозан.

БОРБЕ

Али...

СТАНА *(гледа га несташно)*

Дакле? —

БОРБЕ

Је л' она здрава?

СТАНА

Потпуно.

БОРБЕ *(весело је дохвати, силно загрли и пољуби)*

Иво може гласнику.

СТАНА

Пуштај, зете! Ајаој! та ти ћеш ме још угушити.

БОРБЕ

Опрости, свајо, али сада бих загрлио цео свет. Хајдемо, хајдемо, њојзи.

---

[2] Целеп — тур. стадо или крдо.

[3] Пошто је сцена дописана на малом простору, писац је, изгледа, заборавио да упише када посетиоци одлазе.

СТАНА

Не још! Лекар ће већ послати кад буде време.

БОРБЕ

Баш сам нестрпељив! Чини ми се да нам је то дете срећу донело. Јадна моја Милева. Ово је пети дан како не говори са мном. Али сад, сад ћу умети да ценим ту срећу. — Ходи, Станчице, ходи, да се разговарамо. Тако ћемо убрзати бар ове дуге часове. Та сваки минут сад је година. — Је ли, ти познајеш нарав своје сестре. Ја сам је увредио...

СТАНА

И још како. Срећа само што жена уме и да опрости по који пут... Али — по који пут. На пример...

БОРБЕ

На пример?

СТАНА

У оваком случају.

БОРБЕ

Па ипак жене су добре.

СТАНА

О, неваљалче један, зар си сумњао?

БОРБЕ

Не увек. — И ти мислиш да ми је опростила?

СТАНА

Не само опростила, него је чак и питала за тебе. Да је моје нарави она ти не би зацело опростила — овако, на жалост, чак и, незаслужниче један, жели да те види.

БОРБЕ

Анђеле! Ти си права чудотворка.

СТАНА

Лакше, лакше, зете! то је тек половина пута. Сад оно друго од тебе зависи.

БОРБЕ

Које друго?

СТАНА

Како се претвара? Збиља, реци ми истину, шта је у ствари? Да ли у истину има чега више између тебе и Косаре Мирковићеве, осим обичнога познанства?

БОРБЕ

О, ти инквизитору! Бар сада, у овај час...

СТАНА

Не, не; ово је баш како ваља. Милева хоће да се мири с тобом. Она пребацује самој себи што је сумњала и не верује да има ичега дубоког

између вас, осим неке можда и јаче интимности, коју ваља осудити, али која ипак није прешла границе обичне интимности.

БОРБЕ

А зар ти мислиш да има и другог чега.

СТАНА *(играјући се с моралом)*

Тхи... како се узме...

БОРБЕ

На пример?

СТАНА

На пример... Ђаво и ако није црн како га моле они је ипак доста црн.

БОРБЕ *(шаљиво)*

Или бар црномањаст, као ти. — Збиља, колико си ме обрадовала срећним гласом, заборавих да те упитам: шта је?

СТАНА

Погоди.

БОРБЕ

Све једно... на пример... кћи?

(Стана клима главом)

БОРБЕ

Пакосница мала, колико је само намучила мајку!

СТАНА

Кажу да се у томе уметнула на оца.

БОРБЕ *(весело)*

Хоћеш ли ћутати?

СТАНА

Збиља, збиља, а што забашурујеш оно о чему говорасмо. Сам си видео, колико сам муке имала само да је умирим, када јој казаше, шта се десило између тебе и Косариног просиоца. Он ти је отворено казао, да само зато одустаје од прошевине, јер је чуо...

БОРБЕ *(поклопи јој шаком уста)*

Да ти врло радо брбљаш. Он је зато кажњен довољно. Дужност ми је била, да заштитим част ове девојке, која заиста има срца...

СТАНА *(с подсмехом)*

О, и сувише...

БОРБЕ

Да, да, доброга срца.[4] Без шале има добро срце, а њезин грех је последица само безазлене невиности. Ја је у истини жалим!

---

[4] Ова реченица је дописана изнад имена Борбе, па, вероватно треба да замени реченицу: „Без шале има добро срце..."

СТАНА

Охо?!

БОРБЕ

Јер је заслужила бољи удес. Али, најзад, било па прошло! Теби смем признати и оно што жени не бих смео: јесте, било је некога пријатељства, али ја сам га већ растеретио са својом погрешком. Милева неће имати више прилике, да ми ма шта пребаци.

СТАНА

Да бог да! — И време је. За ради једне сумњиве личности...

БОРБЕ *(нестрпљиво устане)*

Ах, како си немилостива, према девојци, која није без карактера!

СТАНА

И с таковим уверењем ступаш ти у женину ложницу — своме детету?

БОРБЕ *(одрешито пред њу)*

Но, па нека буде и тако, као што хоће и моја свраја, и ако сам уверен да то из ње не говори њезино срце. — Ако је та девојка уистину толико грешила, као што ти мислиш она је већ и кажњена — можда много немилосрдније него ли што ти мислиш. — *(С осмехом)* Но? — Јели ли задовољна сада?

СТАНА

Ако је морал победио, јесам.

БОРБЕ

Морал? — Хм!

СТАНА

Да се нисам рђаво изразила?

БОРБЕ

Ко зна? — И питање је, шта је увек морал?

СТАНА

Да ли да ти објасним?

БОРБЕ *(с осмехом)*

Зашто не? Баш бих се радовао да чујем дефиницију морала из уста једне пакосне удовичице?

СТАНА

Па да ви'ш и није згорега, „пакосна удовичица", на пример, вели: морал је оно — *(показује на Милевину собу)*.

БОРБЕ *(весело)*

Аха, разумем.

СТАНА

Ложница жене; а све мимо њ, то није морал.

БОРБЕ *(дигне очи небу)*

О, боже, хвала ти!

СТАНА

Што те ȕразȕмих, је ли?

БОРБЕ

А не — већ што ти није ȕсȕдио да ти љȕбиш (до)[5] лȕдила. Зацело ни један мȕж не би избегао тамницȕ!

Појава X

(Рајна одшкрине врата и само главȕ промоли)

РАЈНА *(с осмехом)*

Г. Борђе, извол'те, зове вас Милева.

БОРБЕ *(скочи)*

А гђо Рајна! Ȕ добри час! Ваш ми позив трострукȕ срећȕ доноси: прво, да пољȕбим мојȕ добрȕ женицȕ, другο, да видим тȕ малȕ гошћȕ и најзад да се спасем[6] овог пакосног инквизитора, што ме...

СТАНА *(вуче га и трчи с њим вратима)*

Што те вȕче срећи ȕ наручја.

Појава XI

(Улази Собарица а за њом Косара)

СОБАРИЦА

Изволите, госпођице! Господин ми није ништа казао, али без сȕмње...

КОСАРА *(на самом улазу, тихо)*

Је ли овде?

СОБАРИЦА

Тамо, код госпође. *(Оде)*

Појава XII

(Кад остане сама Косара уздахне силно и готово се сруши на једну столицу. После мале паузе јавља се Борђе на вратима).

БОРБЕ *(за себе)*

До сто ђавола, она је! — *(Гласно)* Косара? *(Косара устаје са столице и обореним очима гледа ȕ земљȕ)* Косара — шта тражиш овде?

КОСАРА *(очајним али загушеним гласом)*

Борђе!...

---

[5] Ȕ рȕкописȕ реч *до* је изостављена.

[6] Првобитно је написана реч *отарасим*, па је прецртана и замењена овом.

БОРБЕ

Само никакве сцене, никакве сцене, госпођице. Тамо је... *(показује на ложницу).*

КОСАРА

За име света, ја ћу полудети!

БОРБЕ *(прилази јој, угушујући љутину)*

Разуми једном, тамо је једна жена којој смо обоје скривили.

КОСАРА

И због које ме баш *својом* руком казнила.

БОРБЕ

Молим те, окани се таквога разговора. Ти знаш колико те ценим — али ћеш разумети тек да се више не може тако. Веруј ми, да ни мени није баш тако лако, одрећи се твоје љубави, али то мора бити и у моме и у твоме интересу. — Ја морам у интересу породице — јер ја сам отац...

КОСАРА *(горко)*

Отац?

БОРБЕ

Па зар и даље да имам дволичну улогу, према жени и теби. А свако даље одржавање досадашњег стања било би дволичност према мојој жени и теби.

КОСАРА

И то је све?

БОРБЕ *(нервозно)*

Да — све!

КОСАРА *(бојажљиво)*

Ти ниси прочитао моје писмо?

БОРБЕ

Нашто да га читам? Ја већ унапред могу знати шта има тамо.

КОСАРА *(збуњено)*

А то је тако потребно?

БОРБЕ

Зар ти је баш до тога стало?... Но, добро, ево, прочитаћу га сад. *(Вади из џепа писмо (и) прелети га. Лака дрхтавица га ухвати, он згужва писмо и забленуто се загледа у Косару. Косара је збуњено оборила главу).*

БОРБЕ *(још онако)*

Није могуће, ти се можда вараш!

КОСАРА

О, кад би се варала.

БОРБЕ *(запрепашћено)*

Па сад?

КОСАРА *(која се дотле уздржавала од суза сруши се на столицу и бризне у загушено јецање)*

Па сад? Па сад?

БОРБЕ *(прилази јој нежно)*

Јадна девојко, како те жалим. Али, ето, размисли сама, шта да се ради? Како да уђесимо ствари? Могу ли ја признати оно што се мора тајити. Ако учиним то, онда сам проиграо своју срећу, име и глас. Моје домаће спокојство биће за увек порушено; моја жена и ја и моје дете, бићемо за навек жигосани... а ти...

КОСАРА *(која се повратила од плача)*

А ја?...

БОРБЕ

А ти нећеш бити ипак опрана. Тебе ће огласити јавно мнење да си упропастила срећу једне породице. — Зар не? — Размисли и сама!

КОСАРА

А овако?

БОРБЕ *(збуњено)*

Овако? Хм?... Овако?!...

КОСАРА

Овако ја сама да понесем прљаво име, да се бацим у вртлог куда си ме ти, неискусну и луду, завео, да понесем вечити жиг, којим ћу жигосати и себе и своју породицу... и... и... ти већ знаш. Да сама сносим несрећу и да никада не дигнем главе. И све то тражиш ти? ти, који си толико исто крив, колико сам и сама крива! — Иако ме љубиш. А ја сам тада схватала све, ја сам се борила против тога, ја сам те одбијала — одбила. Па зашто ме онда не остави? Зашто ми написа ово.

БОРБЕ

Чудновато! Ти си знала да сам ожењен.

КОСАРА

Ах, шта је до тога! Зар ти ниси знао то исто? Зар ти хоћеш да се ја заустављам пред твојом женом сада, када сам доведена на ивицу провалије, у коју ме ти отискујеш? Зар та жена не беше пред твојим очима онда, када си ми се клео, када си одбијен[7] написао ово писмо, *(страшљиво му даје писмо)*. На, читај га! Онда ти је рука дрхтала од очајања, (кад си)[8] у њему написао, да ћеш се убити; тамо си сузама покапао моје име. Јесте! то је писмо било последњи мамац лаковерној девојци. Залудио[9] си ме. Рекох: ако га заустављам од самоубиства спашћу се сама од сумње, да сам га ја убила. У оној забуни нисам ни помишљала, шта ћу све изгубити ако сачувам једнога човека од самоубијства. Нисам ни помислити могла шта се све може догодити са тим. Наишао си на један тренутак слабости, користио си се њиме — и сад?... Сад

---

[7] Последње три речи су у рукопису прецртане.

[8] Због преправљања текста смисао је изгубљен ако се не допишу ове две речи дописане у загради.

[9] Можда *зачудио* — реч није посве читљива.

када се јавише последице, ти ме својом руком тискаш[10] у провалију. Грозни човече!

БОРБЕ

Али ту нема излаза. Зашто ниси о томе раније мислила?

КОСАРА

А ти? — Зашто ниси *ти* мислио?

БОРБЕ

У таквим тренуцима право је човека да заборави.

КОСАРА

Ниткове!

БОРБЕ *(хладно)*

Тхи! како се узме.

КОСАРА

Ниткове!

БОРБЕ *(нервозно)*

Но, рекла си већ једном то!

КОСАРА *(очајно)*

Али, чуј ме, Борђе! ја имам оца и мајку — они су поштени људи. Они не знају још ништа — они ће од срамоте свиснути. А тако су те поштовали и волели. Отворили су ти као најбољем пријатељу врата своје куће. Борђе! тако ти свега на свету — њих пожали![11] Смилуј се! спасавај!

БОРБЕ *(нервозно, хоће да је подигне)*

Забога, устани! — Како да те спасем?

КОСАРА

Ах, боже мој, како! — Спаси ме, нађи начина!... јест, јест... Ти си човек! за име божје, ти знаш све!

БОРБЕ *(диже је)*

Устани, чуће нас. Има један начин само. Видиш, Косара, седи, да се паметно разговарамо. *(Седа је)* Ви'ш ти си девојка, а ја жењен човек. Лепо! Ја ћу[12] пристати чак и на то, да није било баш тако умесно завести невино девојче; али, да ли сам те ја заводио намерно? и да ли је све од мене зависило! Зар ти не појимаш, да сам и ја био у оном положају, који доводи у очајање и који од најбезбрижнијег човека прави самоубицу. — Мислиш ли да сам те обмањивао онда, када ти онако писах. Косара! Ево ти се кунем животом онога детета да нисам. Ја сам у истини онако осећао, ја сам био ван себе, па најзад ја би се у ономе часу расположења и убио. Јесте, убио бих се јер бејах занешен, јер не знавах ништа више за себе. Па јесам ли ја крив зато? Јесам ли те заводио када сам ти истину казао?... Зашто си ме онда одгурнула? Зашто ме не остави мојој судбини?! Можда бих преболео, можда бих и учинио што бејах намислио, али онда зацело не би се десило то што се сада дешава. Мене би нестало можда, али ту не би било твоје кри-

---

[10] Првобитно је написана реч *бацаш*, али је прецртана и замењена речју *тискаш*.
[11] Прецртана напомена *„(пада на колена пред њим)"*.
[12] Речца *ћу* је прецртана.

вице — ти би остала потпуно невина у мојој смрти. — Видиш, Косара, да си ме оставила мојој судбини онда ти не би била крива нити (би)[13] се сада овако налазили. — А сад? Сад ти не остаје друго, него да бар сачуваш пред светом име.

КОСАРА

Али како?

БОРБЕ

Размислимо.

КОСАРА

Памет ме је издала. Ух, Борђе, полудећу.

БОРБЕ

Да се не би удала.

КОСАРА

Па да и пред њим црвеним.

БОРБЕ

И то је боље него пред целим светом.

КОСАРА

Ах, доцкан је!

БОРБЕ *(је гледа)*

Не знам. Мал да ...

КОСАРА *(гледа га)*

Да?...

(Борђе значајно ћути)

КОСАРА *(убезекнуто)*

Борђе?! — да ...

БОРБЕ *(скочи)*

Не! Само то не!

КОСАРА *(очајно)*[14]

Или да чекам? — Да поцрвеним пред светом као што црвеним сада, пред савешћу? — А после?

БОРБЕ

Ја га нећу напустити, бринућу се колико могу и за њега.

КОСАРА

Кришом, да се не зна, је л? Даћеш му можда и новаца, али ћеш га оставити да буде као књига без наслова, на којој сваки ко год ужхтедне може

---

[13] У рукопису глагол *би* недостаје.

[14] Напомена *„очајно"* била је, изгледа, прецртана, али није посве сигурно.

написати шта му је воља. О, Борђе, Борђе, видиш ли где сам? — Изведи ме из ове јаме у којој ћу се угушити. — Спасавај ме. Да нисмо заједнички грешили, заједно каљали моју породицу и образ детету, које ће испаштати и које ће увек са стидом спомињати име мајчино али и са проклетством име онога који је кривац томе.

БОРЂЕ *(прљаво)*

Па лепо! Реци ти сама шта ја могу да сада учиним?

КОСАРА

Боже, боже! Овај човек не верује да ћеш га бар ти ма када казнити.

БОРЂЕ

Да, да, шта могу — ето, реци?

КОСАРА *(хвата га за руку)*

Убиј ме!

БОРЂЕ

Којешта! — Глупост!

КОСАРА *(у екстази)*

Преклињем те, убиј ме! Дај ми отрова — чини што знаш — само ме не остављај овако, јер ћу полудети.

БОРЂЕ

Косара! Помисли шта чиниш. За име божије уклони се одавде! Може лако ма ко наићи... После... доцније... ја ћу већ потражити начина, како да се ствар са што мање срамоте изиђе... То је све што се може урадити... Само паметно... Али за бога ако се ти што пре не уклониш одавде, можеш изазвати шкандал. — Овако те молим, уклони се!

КОСАРА

Где ћу?

БОРЂЕ

Својој кући.

КОСАРА

Ја сам је упропастила. Тамо се не враћам више.

БОРЂЕ

Али ћеш тек појмити да ни овде не можеш остати. — Ја ти лепо, као човек, велим, овде не можеш остати.

КОСАРА *(плачући)*

А ти ме избаци на улицу. *(Клоне на столицу и зарони главу између мишица)*

Појава XIII

(Станка се појави на вратима ложнице и застане)

БОРБЕ *(не видећи је)*

До сто ђавола, ово је ужасно! *(Косара плаче)* Косара! *(Нежно дохвати је око паса)* Хајде, Косо, буди паметна. Та ти знаш да те не могу оставити тако очајну. Устани, за бога, већ је време. *(Косара бујно јеца)* Ху, полудећу.

СТАНКА *(прекорачи у собу)*

Зете!

БОРБЕ

До врага! Још једна сцена.

СТАНКА

Зове те твоја жена. — *(Погледа на Косару)* Шта значи ова госпођице овде?

БОРБЕ

Не знам.

СТАНКА

(прилази Косари и такне је лепезом по рамену. Ова сва задрхти)

Устаните, госпођице! *(Косара лагано диже главу)* Устаните, кад вам велим. *(Косара устаје и збуњено стаје пред њом).* Каква посла имате ви у овој кући? Ваљда би хтели још шкандала? Не заборавите, госпођице, да се преко прага ове куће само са чистом савешћу улази.

КОСАРА

Али, госпођо! . . .

СТАНКА *(покаже јој лепезом врата)*

Можете ићи.

КОСАРА

За бога . . .

СТАНКА *(још онако)*

Но?!

КОСАРА *(збуњено)*

Идем, идем!

БОРБЕ

(који је за све време стајао уза сто и главу окренуо, да не гледа сцену)

Ух, да глупе ситуације!

СТАНКА

Па не заборавите у будуће, да овде има једна жена, преко чијих се права не сме прелазити, и човек, који има дужност да се тим правима покорава.

КОСАРА

И да заводи.

Госпођице.

КОСАРА

Не бој се! Ја сам крива и треба да испаштам свој грех сама. Ти остани и даље честит и угледан, а ја? *(Пође збуњена ложници)*

СТАНКА

Тамо не можете; тако је мати са дететом. *(Покаже јој друга врата)* А онамо је улица.

КОСАРА

(полази тим вратима и кад дође до њих клоне уза зид и болно зајеца)

Улица! Улица! Ах![15]

Појава XIV

(Улази Собарица)

СОБАРИЦА

Господин Мирковић шаље своју честитку господину Борђу.

СТАНКА

Дајте је овамо. А сад прихватите госпођицу па је изведите из куће. Њојзи је позлило.

(Собарица прихвати Косару и изведе је)

Појава XV

(Борђе и Станка)

СТАНКА

Зете! шта учини са овом јадницом?

БОРЂЕ *(нервозно тресе рукама над собом, затим се дохвати за косе)*

Ах, ја сам кривац! ја сам кривац!

(Завеса)

---

[15] Све три Косарине речи, изгледа, да су благо прецртане оловком.

II

ДВА ВЕСЕЉА

Комедија у II чина

I ЧИН

I Призор

Види се кућа ограђена авлијом, тако да је ушла мало унутра а авлија је са вратницама за улицу иза куће. До ње висок плот па мало стрме куће. Иза куће чују се два женска гласа.

Iви глас. Шта, шта? Даде ти мени то? ти, ти!

IIги глас. А као зашто да ти се баш и не каже? Као шта си ти? Жена ситничара Тоше, у сретно време завезали неку цркавицу и ко зна како?

I глас.[1] Шта, ко зна како? Говори алапачо.

II глас. Сама си алапача. Тако те у чаршији и зову. Како сте стекли? Питај оне пупиле[2] покојног Саве бакалина којима је твој муж тутор био —

I глас. Ха, ха, ха, ха! Мој муж коме треба положио је у своје време рачуне! Штета и што којекаквим удовицама као што си напр. ти није дошао да полаже рачуне. Неће бити то мој Тоша.[3]

II глас. Боме не зна се. Нешто често изгледа преко трња амо у моју авлију. Тек питаше је...

I глас. Алапачо!

IIги [4]. Аспидо!

(Из куће долази Јелица кћи Тодорова и кад чује галаму уздахне).

Јелица. То се опет свађају мајка и комшијка удовица Савка. Ах! то ми је већ досадило! Чим оде тата и оне се послом случајно сусретну, одмах почну преко плота свађу. Не могу да прођу једна поред друге мирно.

(С друге стране долази најстарији калфа газда Тимин Милун).

Јелица[5]. Ах! Ево где иде! Не знам шта ми је? Али кад га ма где сусретнем све ме жмарци подиђу. Од неког доба почела сам само о њему да мислим чак и у — сну. Волем га што је онако добра и племенита срца.

Милун[6] (замишљен не спази је) Бадава! Морам бити на чисто! ја већ видим да сам упао у љубав. Морам је питати: оће ли бити моја? па куд пукло! Не хтедне ли мени станка нема овде узећу оно моје зараде, што имам код газде, па у свет (спази је, па се тргне)[7] А ти си то Јелице?!

Јелица. Ја, браца Милуне. Ама шта ти је? Што си тако замишљен? *(Прилази му).*

Милун *(се тргне)* Ко Јецо ја?... Овај... Ништа! Онако тек...

II глас. Зар и ти имаш то да причаш. Ево и твоја ћерка више мушко нег женско. Сушта слика оца Глигорија[8].

I [9]Лажеш аспидо! А твој мали? прави Средоје мумција[10]! Мало дете а онолики врат![11]

---

[1] У рукопису је баш овако — I-ви, а потом — I глас, подвучено са тачком на крају.
[2] Пупила — лат. сироче, дете под старатељством.
[3] Следи реченица коју је аутор прецртао: „Оно ти си научила да многи долазе теби и некакве рачуне полажу, само што се о њима различито говори".
[4] Исто као на почетку, овде је име лица написано скраћено.
[5] Име лица није подвучено као обично.
[6] Име лица не само да није подвучено, већ је изостављена и уобичајена тачка на крају.
[7] Тачка је изостављена, а нова мисао почиње, као што треба, великим словом.
[8] Мисли се да је кћи неког другог оца, неког попа Глигорија, или је драматичар заборавио име, или пак то комшиница чини намерно у свађи.
[9] У рукопису је изостављена реч „глас".
[10] Мумција — турски, воскар, или свећар, односно онај који израђује свеће од воска.
[11] Овде је крај друге стране и рукопис се прекида. Наставак није написан, или је изгубљен.

III

КАТАРИНА

(План за драму)

Л и ц а:

КАТАРИНА ЈОВАНОВИЋКА, удова
МИЛЕВА, кћи јој
ЈОВАН ЈОВАНОВИЋ, девер Катаринин
СТАНА, жена му
МИЛАН САВИЋ, пријатељ куће Каћине
ЈОВАНКА, његова жена
ЗДРАВКО НИКОЛИЋ, трговац
ЈАНИЧЕК, лекар
МАРИЈА, слушкиња
РАЈНА, другарица Катаринина

С И Ж Е

Катарина је удова заслужнога човека.

Њен карактер:

Озбиљна, тачна; јако цени име свога човека и част своје куће. Није се преудавала бојећи се да би своме детету одузела материнску љубав. У души она крије своје незадовољство према пок. мужу, кога је волела, а који јој то није враћао, јер је био лакомислен. Шта више он је упропастио и њезин мираз неумешношћу и помажући свога брата, који је до цинизма цедио га. — Распре је с њиме имала и долазило је дотле, да га напусти, али због детета она је жртвовала себе и остала верна.

Милан је стари пријатељ њезинога мужа. Он је гледао сву распру, саосећао према Каћи и једаред занет страшћу када је она решавала да напусти мужа понудио јој је и своју љубав. — Но она је одбила. Милан је молио да заборави на све и долазио је у кућу редовно. Сад је и он ожењен и има жену Рајну, врло лаковерну и за уживање склону. Њему је тегобна та жена, а идеал му је Катарина. Рајна поштује Катарину али мора по који пут да је иронише. Мирис[1] њезине собе дише јој на нешто што је гуши, што јој не допушта да лети по вољи; по мало јој све то мирише на аскетску пећину у коју не допире ни цвркут тица, ни мирис пролећа ни поветарац који дражи.

Јован и Станка радо се налазе у друштву Рајнином. С њом они често пецкају озбиљност Катаринину. Станка се према Катарини понаша с поштовањем, а за леђи оговара је — несносна јој је. — Јован и Станка су типови, који много воле да пребацују за правац васпитања детињег, али дете воле и Катарину цене; само што не одобравају њезине погледе.

Милева[2] је дете од 14 год. Својеглава. Бега од људи дивља је, нервозна. Лекар налази да је неурастенија наслеђе од бабе али појачана смрћу очевом опасност је да полуди. Мати осећа да јој дете све више тоне и употребљује све да је спасе. Лекар јој је казао да може спремним[3] случајем да се заустави напредовање, али она мора остати под дефектом вечито.

---

[1] Реч *мирис* је прецртана и са стране нечитко дописана замена, која би се могла прочитати као *антиквар*, али није сигурно.

[2] Име Катаринине кћери није подвучено као остала у рукопису.

[3] Вероватно — *срећним случајем* итд.

Катарина[4] је доктора молила да у почетку неко време прекине посете. Доктор зачуђен овим пита да му објасни зашто она се околиши[5], али најзад призна како се већ по кућама прича о њима доста. Доктор изненађен пита од кога је чула.

КАТАРИНА[6]

Допустите.

ДОКТОР

Не, не, госпођо, ова ствар није више ваша него моја. Ја треба да знам, ко је то вама казао.

КАТАРИНА

Дајте ми реч да нећете ништа предузимати.

ДОКТОР

А зар бих смео шта предузети тога ради. Зар свако моје отворено објашњавање с њиме не би повредило баш то.

КАТАРИНА

Није ми ни он другче казао већ као друг Јованов; обратио ми је пажњу на то да се говори...

ДОКТОР

Стеван?[7]

(Катарина ћути)

ДОКТОР

Нитков!

КАТАРИНА

Али ви нећете ићи сада, докле ми кћер не спасете. Страшно је то слушати за собом и око себе лаж и потварање, али шта је све то према овоме. Мој глас, мој углед? — Ха-ха-ха! Глас и углед у очима светине; глас и углед, а овамо детету треба спаса. Докторе, ви ме нећете оставити.

ДОКТОР

Нећу. Нећу вас оставити, а начина ћу потражити да тога циника доведем у ред. Будите уверени, да о томе нико не прича, да су то његове чисте измишљотине. *(Узима штап и капу).* Због ом госпођо!

КАТАРИНА

Због ом, г. докторе!

---

[4] Друга страна рукописа Драгутина Илића почиње овом напоменом, која личи на наставак описа сижеа са претходне странице.

[5] Испред речи *околиши* нечитљива је једна реч, јер је рукопис пресавијен и руиниран. Вероватно недостаје прилог *тако*.

[6] Имена лица у рукопису су скраћивана на разне начине, али су сва писана на средини стране, нешто крупнијим словима и сва су подвучена.

[7] Треба *Милан*, али писац је заменио имена.

СЛУШКИЊА

Господин Стевана ево.

П о ј а в а[8]

(Стеван на вратима. Доктор према њему)

СТЕВАН

Куда докторе зар већ? *(Пружи руку).*

ДОКТОР *(затури своје на леђа у пролазу тихо њему)*

Наћи ћемо се! — *(Оде).*

СТЕВАН *(са једва приметним подсмехом)*

Аха, разумем.

КАТАРИНА

А Рајна[9], зашто нисте с њом дошли?

СТЕВАН

То вам није право?

КАТАРИНА

Зашто? — Другу мога мужа и супругу моје другарице увек су врата ова отворена.

СТЕВАН

Не бојте се, нећу вас више мучити.

КАТАРИНА

Хвала богу.[10]

Стеван и доктор

ДОКТОР

Оно је твоја лаж?

СТЕВАН *(правећи се да не зна)*

Које?

ДОКТОР

Стеване, ми смо школски другови; ми се од детињства знамо. Једнако си био такав; циник коме не беше ништа свето изузимајући његове саможивости. —

---

[8] Број појаве није обележен, јер драма није писана хронолошки, већ су само поједине сцене започете или скициране.

[9] У попису лица и опису карактера наглашено је да је Рајнин супруг Милан Савовић, а не Стеван.

[10] После ових речи следе у рукопису три дуге косе црте, а потом је цела сцена сукоба доктора и Стевана написана у две колоне на крају друге стране рукописа.

СТЕВАН

Једном речи потпун човек. (Иронично) нпр. човек без предрасуда.

ДОКТОР

Човек без морала.

СТЕВАН

Хвала. Ти си вазда био несносан са тим институтским моралом. —

ДОКТОР

Имаш ли ти савести?

СТЕВАН *(иронично)*

Да ниси ти то? —

ДОКТОР

Оно је твоја лаж?

СТЕВАН *(с досадом)*

Човече, не буди досадан са тим поповањем, но казуј: која лаж?

ДОКТОР

Коју си бацио у очи ———[11]

СТЕВАН

Не опомињем се.

ДОКТОР

Гониш ме дакле ———[12]

СТЕВАН *(иронично)*

Ваљда није тако[13] прећи преко усана једне[14]

ДОКТОР *(хладно)*

Ти си ожењен?

СТЕВАН

Уха, од када још већ сам[15]

(види II[16]*)*

МИЛЕВА[17]

Добро да идемо, али с чиме; немамо новаца.

КЋИ

Наћи их.

[11—14] Део листа је отцепљен у дну десно, гледано с друге стране, па неке речи недостају.

[15] Реченица није завршена јер је лист отцепљен.

[16] Друга страна рукописа завршава се овом напоменом, али се не зна да ли се мисли на други лист, неку другу, замишљену сцену, или, можда, други чин.

[17] Одавде почиње трећа страна рукописа, или други лист полутабака. Аутор је опет заменио имена, па Катарину ословљава именом кћери, из разлога што је фрагменте писао у више наврата.

МИЛЕВА

Где? Пензију сам презадужила; на то ми нико не да ни кршне[18] паре.

КЋИ

Задужи на кућу.

МИЛЕВА

Презадужена је.

КЋИ

Разуми... молим те... Тако ти свега на свету што ти је мило и драго... нађи, нађи где знаш; нађи како год знаш... *(Очајно)* Мајка! —

МИЛЕВА

За име бога дете утишај се.

КЋИ

Мајко, спаси ме! — Ја се бојим, мене хвата страх овде, осећам како ми се у глави расклапа нешто, ишчезавају ми мисли. Води ме у болницу, где било... у лудницу ме води, само ме излечи.

МИЛЕВА *(љутито и боно)*

Немам, немам... разуми једаред. *(Обазре се по соби)* Ето видиш све што је било од вредности све сам заложила. (Вади из стола хрпу хартија) Ево то су заложнице, зар има шта још драгоценога да заложим. Ово што је остало не вреди ни три стотине динара.[19]

Односи између Милеве и Стевана

СТЕВАН *(пали цигару)*

Лукреција! —

МИЛЕВА

Не знам на коју мислите; историја их има повише.

СТЕВАН

Ах, да! — На ону класичну којој подражавате... бар према мени...

МИЛЕВА

Не разумем... зашто баш према вами...

СТЕВАН

Па тако... Ви сте тражили[20] према мени, а можда има некога према коме нисте.

---

[18] Стара реч *кршне* односно *пребијене паре*.

[19] Овде се сцена мајка-кћи завршава, односно прекида. У рукопису су подвучене две дуге, косе, паралелне линије, а потом следи фрагмент будуће сцене између Милеве и Стевана, односно Катарине и Милана.

[20] Нејасно, вероватно треба — *држали*.

МИЛЕВА

Мислите ли да ме вређате?

СТЕВАН *(са уздржаном пакошћу)*

Збиља, *(хтедох да вас нешто питам)*[21] лечи ли ваше дете још доктор Јаничек.

МИЛЕВА *(пригушено)*[22]

Да.

СТЕВАН

Он долази свакога дана.

МИЛЕВА

Као и увек. Он је одани другар покојников и воле оно дете као[23]...

СТЕВАН

Као[24] Да му је отац! —

МИЛЕВА *(нагло устане)*

СТЕВАН *(предусретљиво)*[25]

Молим, не срдите се... Ја сам пакостан, али то је без жеље да вас вређам.

МИЛЕВА

Ви сте циник... О, боже! И вас је мој Јован[26] ценио и волео и ви му тако враћате љубав.

СТЕВАН

Разумите ме госпођо, разумите једаред... све што је око вас било, све што је сада око вас мене је дражило. Ја сам вас волео и онда кад ви то нисте знали, и онда када сам вам наговестио и када сте ме онако предрско одбили. Знате ли ви госпођо, да се од тога дана у мени разбуктало једно осећање које ме је прождирало, дан и ноћ мучило...

МИЛЕВА *(упада му у реч)*

Господине Стеване, ја сам вас ценила и као друга мога мужа и као супругa моје најмилије другарице. Молим вас оставите се таквога разговора. Не приличи једној жени од реда да то слуша.

СТЕВАН

И то је ваша последња реч.

МИЛЕВА

Држим да поштеном и паметном човеку говорим.

СТЕВАН

Човеку који вас љуби...

---

[21] Речи у загради су прецртане плавом оловком.
[22] Напомена „(пригушено)" дописана је плавом оловком касније.
[23] Реч „као" прецртана је плавом писаљком.
[24] Реч „Као" је дописана плавом писаљком.
[25] Напомена дописана плавом писаљком.
[26] Према попису личности Јован је Катаринин девер, а не муж. Имена су опет замењена, што сведочи да су фрагменти писани с већим временским размацима.

МИЛЕВА *(намиче вео и хоће да пође он је хвата за руку)*

Молим вас оставите ме.[27]

Докторе; лекара и свећеника некако сам свикла да сматрам као засебна бића, нешто што се разликује и одскаче од сваког другог човека, посла и положаја. Оно што је на земљи најдрагоценије, здравље физичко, душевно и духовно, то је у вашој дужности. Ви сте наши исповедници, наши саветници, ви о томе водите највећу бригу.

ЈАНИЧЕК

И помажемо, ако нам се пацијент искрено исповеди и ако онај од кога све зависи хоће да нам помогне.

КАТАРИНА

А ја хоћу да вам се као лекару искрено исповедим... Хоћу... Ох, господине! Ви не знате шта ја све препаћујем ради тога детета; неки пут ми долази на ум да је мени много потребнији лекар него ли њојзи... Докторе, за име света, ја сам већ толико измучена, толико отупела од свега овога што се у мојој души догађа, да ми долази некада, да зажалим што сам се родила, што постојим, што сам се удала и што сам постала мати.

ЈАНИЧЕК *(ухватио јој руку и нежно милује)*

Но, но, само немојте тако нервозно... смирите се... Ево видите како вам дрхте рука и глава. Ако тако продужите онда... хм...

КАТАРИНА *(клонуло)*[28]

То је увек тако. Живот је тако црн. Дан издан[29] подносим, трпим, па бар да имам наде... Шта је с њоме за име света? Откуда долази то, и чудим се откуда ми те снаге да издржим. Дан и ноћ будна сам, ово је већ осма ноћ како ми не да да заспим морам да је саветујем, блажим, да је на све начине лажем.

ЈАНИЧЕК

Јер сте мати!

КАТАРИНА *(очајно)*

Проклета мати!

ЈАНИЧЕК

(Овде ће се, између осталога исповедити њему, како је због тога детета она је[30] све жртвовала. Муж јој није био одан ма да га је она силно волела. Породица његова њу је мрзела, муж је варао и она је долазила до очајања. Дошло јој[31] је било да га напусти, али она то није учинила ради тога детета, да оно не постане кћи једне пуштенице, да једаред не буде принуђена себе да оправда пред дететом да јој о оцу каже све шта је и какав је био. Бојала се да у детињој души не поруши највећи идеал и да не стане на пут срећи детињој. — Њен је живот био уз јад и чемер и она га је издржала, угушила је у себи све само да дете своје усрећи.

---

[27] Овде се завршава трећа страница рукописа, док се на следећој наставља нека сцена између Катарине и доктора, која је започела раније, вероватно на неком уметнутом листу који недостаје.

[28] Напомена „(клонуло)" дописана је црвеном писаљком, очевидно знатно касније.

[29] „Дан издан" — што ће рећи „из дана у дан".

[30] Две последње речи — „она је" — су сувишне, али у рукопису нису прецртане.

[31] Последње две речи су нечитљиве, вероватно — „Дошло јој".

Кад је постала удовица, она је могла да се уда. Имала је прилика добрих, али ради свога детета није ни то учинила. Бојала се да ако себи мужа нађе неће детету наћи оца; а да дете преда деверу, који га је тражио, није могла да се од њега одвоји. И она је одбијала једнога по једнога све ради тога детета. Па сад? — Своју је будућност и срећу убила да би њу извела на пут и усрећила, а место тога, ево где пати због ње и од ње. —[32]

ЈАНИЧЕК

Јаднице![33]

КАТАРИНА

Погледајте! — (Засуче рукаве до мишица) На мојој кожи нема ни једнога здравога места. У наступу њезиних каприса она ме...[34] и задере ми месо ноктима да су ми све руке у модрицама. Кад хоћу да се ослободим[35]

— —

Она је постала мој тиранин.

ЈАНИЧЕК

Ох, ох, ох! —

КАТАРИНА

Нека јој је просто[36]

---

[32] Мада је почетку напомене у ком ће правцу дијалог тећи, отворена заграда, на крају није затворена.

[33] Јаничеково сажаљење Катарине узвиком „Јаднице" требало је, вероватно, ставити пре напомене, или и пре и после.

[34] Нечитко — можда „уједа".

[35] Реч „ослободим" је на крају реда, а у рукопису следи цео ред испрекиданих цртица.

[36] После Катарининог опроштаја нема ни тачке ни зареза, а рукопис се прекида и ако до краја полутабака (четврте стране) има још слободног простора за писање.

НАУКА О КЊИЖЕВНОСТИ И ЊЕНЕ НЕДОУМИЦЕ (II)

Односи међу уметностима
(приредила Бранислава Милијић)

Народна бајка у модерној књижевности
(приредила Мирјана Дрндарски)

Социјална драма
(приредио Тихомир Вучковић)
„Нолит", Београд 1978.

Књиге које намеравамо приказати имају сопствени теоријски профил, али, за разлику од прве три, ове имају још и историјску димензију. Кроз њих се може пратити не само развој једног теоријског аспекта, већ и услови који су га историјски трансформисали.

Ако модерна мисао у науци о књижевности не кореспондира са науком о књижевности XIX века, то још не значи да она није дубоко укорењена у уметничкој пракси прошлог века. Модерне теоријске импликације често су засноване и на естетичкој грађи других епоха. Дубље теоријско разумевање поезије друге половине XIX века нашло се не у њој савременим естетикама, већ у естетикама XX века.

Теоријска свест уметничке праксе обавезно се мења с променом саме уметничке праксе. Потреба за изменом теоријског хоризонта не може се појавити док се у довољној мери не акумулира коефицијент иновација, док у довољној мери не ојача свест о разликама уметничких пракси двеју генерација или двеју епоха.

Све што смо разумели не морамо усвојити, али усвојити можемо само оно што смо разумели. Разумети један теоријски помак значи открити помак у самој уметничкој пракси. Стога се питање о њој увек поставља као питање нашег сопственог теоријског хоризонта. То је један од смерова модерне теоријске свести.

ОДНОСИ МЕБУ УМЕТНОСТИМА

У уводном делу књиге Бранислава Милијић подвлачи да су се у дугом периоду античког мишљења о уметности појављивали и нестајали многи појмови о уметности, али да за све то време уметност никад није сматрана за производ чистог надахнућа или маште, већ да је трајно довођена у везу с рационалним расуђивањем, знањем и вештином. „Techne" је управо израз за уметничку продукцију.

Антички мислиоци су добро уочили да је инспирација чинилац уметничке производње првог реда, али да она сама за себе није довољна већ да се мора довести у везу са свешћу и вештином. Тек у овој тријади она успева да досегне себе, тј. да се искаже као уметност.

Једна од најстаријих класификација уметности води порекло од софиста. Она је изведена према циљу самих уметности. Оне би се (према модерној терминологији) могле поделити на прагматичке, створене ради неке користи, и

естетичке, створене ради чистог задовољства. Аристотел је разрадио типологију књижевних родова који се разликују по средствима, начинима и предметима подражавања. Трагедија, комедија и епско песништво имају за сврху подражавање људске радње, али док се у првим двема радња приказује — с обзиром на трагички или комички ефекат, у епосу се она описује, што је истовремено и типолошка разлика ових жанрова. Антика је познавала и класификацију уметности према чињеници присуства или одсуства физичког напора при стварању уметничког дела. Уметности везане уз физички напор одређиване су као вулгарне, а уметности везане за духовну делатност као слободне. Цицерон је такође дао једну класификацију уметности као *artes maximae, artes mediocres* и *artes minores*. У ове две последње долази оно што ми данас под уметношћу подразумевамо, али ту су још и наука и атлетика, док *artes maximae* — које имају челну позицију — обухватају политику и ратне вештине.

Плотин је предложио једну класификацију уметности која полази од степена духовности. На најнижој скали су оне које садрже најмањи степен духовности (архитектура), а на највишој оне које садрже највећи степен духовности (геометрија). Карактеристично је за Плотина да он успоставља хијерархијски поредак међу уметностима с обзиром на владајућу идеју Средњег века о примату духа.

Ренесанса је одвојила ликовне уметности од заната, уздигавши их на степен науке. Али ма колико ценила уметности, и сама дајући велики допринос њиховом развоју, она ипак није изградила свест о аутономији уметности. Уметност је претежно схватана као средство помоћу којег се долази до научне истине. Уметник се бави уметношћу као науком. Међутим, ако није било свести о њеној аутономији, свест о аутономији уметника већ је била формирана.

За Хегела и романтичаре уметности су биле израз општег космичког духа. На разлике међу њима гледало се као на нешто споредно. Свака од њих долазила је са истог извора и носила исту суштину.

Тек је Готхолд Ефраим Лесинг у *Лаокону* јасно утврдио односе међу уметностима, сасвим правилно полазећи од средстава којима се свака од њих служи. Вајари полазе од тренутка једног призора, при чему се избегава приказивање свих ефеката, док песници подражавају стварност описујући радње. Посао песника је приказивање радње у њеном временском току, при чему се подједнака пажња обраћа и видљивим и невидљивим појавама. Из тога је Лесинг закључио да је поезија свеобухватнија и надмоћнија уметност у односу на друге. Истина, у погледу чулног приказивања ликовне уметности имају неке предности, али само песник може убедљиво да прикаже емоционална стања. У Лесинговим размишљањима важна је његова опаска да средства изражавања морају бити у иманентном складу са оним што се изражава, чиме је на сасвим модеран начин истакнута вредност знака као естетичког знака.

Данас је — исправно подвлачи Бранислава Милијић — напуштено схватање о естетском преимућству једне уметности над другом. Свака од њих остаје унутар сопственог знаковног поретка и њено вредновање не подлеже поступку корелације са другим уметностима.

Шарл Бате, теоретичар класицизма, био је први међу естетичарима који је дефинитивно одвојио науку од уметности, заснивајући поделу уметности на принципу јединства хармоније и психолошког и естетског задовољства. Међутим, у његовој класификацији уметности још увек су задржане реторика и архитектура, дакле уметности утилитарно-естетске природе. Он се бавио и размишљањем о синтетизму уметности, па је предност давао споју поезије, музике и игре. У сваком облику укрштања уметности, једна од њих има улогу структуралне доминанте, док остале имају пратећу функцију. Тако су структуралне доминанте у драмској уметности — поезија, у опери — музика, а у балету — игра.

Филозоф Имануел Кант полазио је од лепог као израза естетичке идеје. То је имало за последицу да је његова подела уметности изведена не само с обзиром на појмове већ и с обзиром на емоције. Средства саопштавања су реч или артикулација, покрет или гестикулација и тон или модулација. Према томе, разликујемо говорене уметности (реторика и поезија), пластичне уметности (вајарство, архитектура и сликарство) и уметности игре осећаја (му-

зика). Али права уметност није одређена само пуким приказивањем појава већ је битно повезана са моралним идејама.

На почетку нашег века Бенедето Кроче је оспорио сваку систематизацију и класификацију уметности. Будући да се залагао за естетику као науку о изразу до којег се посредује путем интуиције, он је инсистирао на општеестетичком аспекту. Са овог становишта он је одбацивао сваки класификаторски принцип.

У свим овим поделама и класификацијама није присутан чинилац историјског реда. Дилтај је био међу првима који је појам „духовне целине" везао за одређено историјско раздобље. Појам уметности остао је и даље оквирни појам, али сада се трагало за стилским целинама или епохама унутар појма одређене уметности. Хајнрих Велфлин, прихватајући појам стилске целине, иде за тим да унутар саме уметности открије законитости појављивања и смењивања различитих стилова. Оно што је битно за стил једне уметности није временска граница већ категорија стилског обележја. Границе времена и стила нису синхроне манифестације. Он се послужио извесним антитетичким паровима да би истакао разлику између ренесансе и барока, наглашавајући при том да они имају и општи значај.

Занимљивост теорије Сузане Лангер *(Филозофија у новом кључу)* састојала се у томе што је она прекинула сваку везу између процеса симболизације и психологије. Уметност постоји по принципу симболичког изражавања, а тај је исти код свих уметности. Уметност је семантичко стварање симболичких форми људског осећања. То значи да уметнички симбол не изражава људско осећање већ га само симболизује; симбол сам у себи носи сопствено значење. Он је значећа форма. Стога је права природа уметности у ствари *привид* (илузија). По томе се она одваја од сваке друге животне реалности. Суштина музике је у стварању могућег времена, као што је суштина књижевности у стварању могуће историје.

Феноменолошка естетика, као реакција на позитивизам, нашла је своје утемељење у радовима Едварда Хусерла. По њему је криза наше савремене културе последица угрожавајућег присуства предметâ, од чега се треба отргнути дубљим упознавањем „света живота". Феноменологија је на свом темељном принципу успела да окупи већи број естетичара, међу којима су најпознатији Хартман и Ингарден.

*
* *

Књига *Односи међу уметностима* компонована је од текстова из различитих времена и епоха. У њој су заступљени следећи аутори: Плутарх, Филостат, Дион Хрисостом, Леонардо да Винчи, К. Салутати, Б. Б. Дони, Лесинг, Ш. Бате, Новалис, А. Бјели, О. Валцел, Ш. Лало, Р. Ингарден, Р. Велек, Е. Сурио, Т. Манро, Г. дела Волпе, М. Каган и Б. А. Успенски.

Велике идеје увек имају општи карактер. У појединим ауторима оне могу добити посебан облик, али њихов темељни значај не може бити приписан њима. Тако је идеја мимезиса, коју развија античка естетичка мисао, првобитно настала у простору филозофије. Милећанска филозофска школа, стварајући прве натуралне филозофије, у своје системе мишљења имплицитно је уградила идеју мимезиса. Ране рефлексије природно полазе од односа субјект—објект. Мимезис је средство да се спозна шта објект јесте, шта је то Друго које је изван субјекта и чија је природа тамна.

Плутарх је мишљења да свака песничка творевина треба да буде спојена с мудрошћу, јер се само тако поезија може одрвати празнини и јаловости. Рефлексија је, према томе, нешто што се уноси у поезију; поезија није њен извор већ само место исказивања. Поезија је посуђује из филозофије с циљем да је улепша фабулом и на тај начин учини привлачном за учење.

Садржај поезије је сама филозофија; поезија је форма у коју се ова заодева. Филозофија је надређена поезији. Овој потоњој признају се само извесне прагматичке функције.

Међутим, однос између поезије и њеног предметног садржаја није сасвим једнозначан. Имагинација у поезији игра прворазредну улогу, јер нема песника који не „лажу". А управо оно што је у песничком делу „лаж", али

„лаж" с примесом вероватноће, дубље погађа него и сама истина, него и метричка и стилска обрада.

Поезија је, као и сликарство, подражавалачка уметност, у којој лепота није сама себи циљ већ је циљ изазивање ефекта сличности са природом.

Филостратова мисао следи Плутархову у том смислу што и он сликарству и поезији приписује као циљ приказивање дела и ликова хероја. Овим се на још један начин потврђује идеја мимезиса, али се поезији одређује и предметно подручје у односу на које је формална обрада другостепена и изведена. Подражавање је, тврди Филострат, најстарији и природи најсличнији проналазак. Иако се то овде не каже изреком, појам стваралачког нагона је у том исказу већ присутан. Поступати по природи значи управо стварати. Тако нам и Плутархов наиван појам „лажи" бива прихватљивији, јер се управо у „лажи", у ономе што је додато, у имагинативном, открива песнички стваралачки потенцијал. Међутим, ово су ипак само дедукције, јер су стари имали много више наклоности за корелације према природи, него ли за песничка измишљања. Осуђујући песнике, Платон је проскрибовао имагинативни момент песништва, његове „лажи" које опасно разврађају. Код Плутарха и Филострата присутна је и свест о моралној идеји, јер чим се циљ песништва одређује по мери мимезиса, а овај се усмерава на природу и социјални простор (дела и ликови хероја), онда се управо тврди да поезија има моралну намену и да је од ње недељива. Занимљива је мисао Диона Хрисостома да су песници у стању да кроз своју поезију натерају људе да прихвате сваку врсту идеја. Тиме је одређена не само морална самосврха песништва, већ је особито наглашена његова социјална дејственост.

Леонардо да Винчи у свом *Трактату о сликарству* настоји да утврди однос између песништва и сликарства, и он га — како се и могло очекивати — утврђује на штету песништва. Ако би песник узео за предмет свог приказивања неку битку, требало би много времена (чиме је исказано да је поезија уметност у времену) да се опишу сви покрети учесника битке, њихова тела и њихова ратна опрема. Ако би то и било учињено, такав би се опис — сматра да Винчи — морао доживети као „врло досадан". Међутим, све те елементе радње слика показује одједном. Истина, крикове и јауке слика не може пренети, али то не може ни поезија. Песништво је — дефинише да Винчи — наука за слепе. Сликарство је утолико над поезијом што служи бољем чулу — чулу вида.

Ни код Леонарда да Винчија уметност не долази до сопствене самосвести, будући да није одвојена од науке. У идеји уметности став о реалистичности приказивања узима се као темељан, јер уметник, као и научник, тежи егзактној прецизности. Уметник је научник на специфичном материјалу, као што је уметност специфичан облик науке, јер обе теже, свака на свом предметном подручју, утврђивању унутрашњих законитости посредовања.

Сликарство је и изнад музике, јер један тонски низ нестаје истовремено са својим оглашавањем, а слика се показује као жива, иако је она само површина с привидима природе.

И поезија и музика су временске уметности; сликарство као просторна уметност има велику предност. Песник може описати неко тело, али само део по део и у различита времена, при чему се губи битно — целина. Покрет и динамика су на страни сликарске кичице.

Леонардо поезију пореди са вашарским сензалом који износи на продају туђу робу. Песник се час приказује као филозоф, час као говорник, час као астролог итд., али ништа му од тога по природи ствари не припада. Он је „скупљач ствари украдених од разних наука од којих прави лажни састав".

Свест о поезији вековима је била разматрана са становишта предметног подручја и њене грађе, а не са становишта стваралачке имагинације која од те грађе нешто чини. Реч је увек схватана као моћно средство у преношењу идеја, а поготову реч у песничким творевинама. Идеја да би се поезија могла ослободити притиска предметног подручја напросто није разматрана. Истина поезије разумевана је само у њеној друштвеној равни. Имагинативни простор поезије за Платона је био напросто ометајући чинилац. Уколико је свест о имагинативном простору била слабија, друштвена функција поезије тим је више долазила до изражаја.

Колучо Салутати је инсистирао на схватању да је поезија самородна врлина и да њу не треба везивати за познавање других наука већ у првом

реду за обдареност, јер има песника који су далеко од сваке науке а ипак су песници. Зато Салутати, наводећи Цицерона, не каже за песнике „да се састоје" већ да „вреде". Непознавање других наука није, наравно, никаква врлина, али без обдарености ни познавање наука није никакво предмућство. Повезаност свих уметности он види у повезаности духа и природе; уметност је оштро поимање и разликовање природних радњи. Поезија помоћу сличности у једној ствари запажа и памти сличности у другој.

Лесингов *Лаокон* се бави односом између сликарства и поезије. И Лесинг, слично Леонарду, сликарство дефинише као вештину приказивања тела са свим његовим својствима, док се предмети у поезији приказују део по део; стога су прави предмети поезије радње. Будући да је сликар у стању да ухвати само тренутак временског протока, он је принуђен да изабере најзначајнији — онај који допушта да се наслути оно што је било као и оно што ће се евентуално збити. Лесинг примећује да је Хомер за једну ствар користио само једну црту/ознаку. Хаљине Агамемнонове он слика кроз радњу облачења, чиме се подвлачи динамичко начело поезије.

Новалисови *Фрагменти* наговештавају већ једно друкчије поимање уметности од оних које смо до сада прегледали. У његовим размишљањима појам мимезиса нема централну улогу, нити било какву; у уметности је битан стваралачки дух. Нигде његова улога није тако очигледна као у музици, јер дух је тај који поетизује предмете; лепо није већ готово у појавама. Звуци које природа ствара су груби. Музичар из себе узима биће своје уметности; подражавање нема с тим никакве везе. Чак и уметност сликара, иако се чини да је природа већ урадила за њега претходни посао, исто је тако независна од момента подражавања као и уметност музичара. Сликарево гледање је потпуно творачка делатност. Није дакле битно шта уметник преузима, већ су битни модуси духа који у преузетом посредује.

Уметник, наглашава Новалис, гледа из себе, а не у себе. Уметност је самотворачки живот који је у особитој мери развио надражљивост према духу. Уметничка идеја, сматра Новалис, може настати без спољашњег повода, а ако се такво посредовање ипак мора констатовати, њен циљ не може бити у томе да се оно верно пренесе већ да се модификује према интенцијама духа.

Упоређујући музику и сликарство, Новалис закључује да је сликарство на вишој лествици вредности. Уобичајен је аргумент, вели он, да музика врши јаче и општије дејство него сликарство. Међутим, то је само физичка величина, а она не може бити мерило интелектуалне висине уметности. Музику познају и животиње, али о сликарству немају ни основне представе.

Новалис претпоставља да постоји специјално чуло за поезију. Будући да је она сасвим лична, њу је немогуће ни описати ни дефинисати.

У раду *Принцип форме у естетици* Андреј Бјели истиче да под формом уметности не треба помишљати ни на шта што је одвојено од садржаја. Јединство форме и садржаја је естетски канон. Међутим, када се проучава начин на који форма делује, онда треба говорити о садржају дате уметности. Форма и садржај су методски поступци у проучавању уметничког дела. Садржај код Бјелог није дакле схваћен као нешто што форма треба да уобличи, јер је сама форма знак о уобличењу и то уобличење и јесте њен садржај. Симбол је јединство форме и садржаја. Недопустиво је, по схватању Бјелог, приписивати форму садржају, јер се у том случају форма и садржај показују као одвојени ентитети. Појам симбола их обухвата у њиховом нераздвојном јединству.

Музика је она врста уметности која је успела да се најдаље издвоји од света чулности. Трајући кроз време, она нам приказује смену доживљаја, али при том није нужно упућена на одговарајуће форме чулности. Насупрот музици, поезија уједињује формалне услове временских и просторних облика. Али како се поезија остварује помоћу речи, она је у стању да временске и просторне облике прикаже тек посредно, а то је њена слабост. Међутим, реч не пружа само форму слике, већ процес њених смењивања, а то је њена јака страна.

Насупрот Новалису који у снажном дејству музике види само физичку величину, и по тој њеној црти ставља је испод сликарства, Бјели у симболима музике, и у њеној моћи да све продубљује, сагледава њену предност.

Музика је, по њему, душа свих уметности. У њој су на најскладнији начин већ остварени сви услови које треба поставити уметности. Као заједничко стабло свег стваралаштва, музика је својом ритмичком структуром истовремено и костур поезије.

У теоријском постављању проблема за једну структуралну поделу уметности, Шарл Лало полази од Психологије форме, односно од теорије *Gestalt*-а. По тој теорији под формом (структуром) подразумева се органска и недељива целина. Она је свакако условљена деловима. Међутим, целина више придаје значење деловима од којих се ова састоји него што делови придају значење целини. У питању је контрапунктска концепција уметности која је своје појмове преузела из музичке технике. Онај који у контрапункту дела чује само један „глас" промашује у битном, јер помоћу једног „гласа" ниједна уметност не може бити схваћена. Наклоност према једној од инфраструктура сакрива на тај начин целину супраструктуре, а управо је ова исходиште сваке уметничке технике. Супраструктура је нешто што карактерише искључиво уметности; природа познаје само структуре.

У својој класификацији уметности, Лало није искључио и неке активности које нису уметничке, али су на граници уметности. Он прихвата поставку естетичког релативизма по којој је сваки људски чин уметнички уколико има карактер контрапункта. Начело контрапункта, слагање разнородних елемената у органску целину, јесте пут који води до уметности. Уметност је она сфера људске делатности у којој се начело контрапункта намеће с неодољивошћу доминанте.

М. Каган је заступљен поглављем из књиге *Морфологија уметности* у коме се излажу методолошки принципи морфолошког изучавања уметности у марксистичкој естетици. Изучавати уметност значи у ствари изучавати системе класа, породица, врста, подврста, родова и жанрова. Да би оно имало релевантан карактер, обавезно је претпоставити да у уметности делују објективни закони. Науке о уметностима постају могуће тек ако се утврди да се уметничко-стваралачка активност заснива на објективним законима; под супротном претпоставком њихова егзистенција је начелно оспорена.

Каган примећује да у теоријама уметности, а у науци о књижевности посебно, влада велика пометња у употреби термина. Израда строгих критеријума разликовања жанрова немогућна је без утврђивања морфолошких нивоа. Морфолошки ниво би морао бити критериолошки „чист" како би се утврдила „скретања" уметничких појава и њихово међусобно одношење у различитим врстама, размерама и плановима.

Ако се о структуралној типологији уметничког стварања жели говорити на егзактан начин, неопходно је створити систем термина који би у ствари одразио реалан систем односа у изучаваном делу. При том би морао бити узет у обзир и методолошки став по којем границе врста, подврста, родова или жанрова не дели непробојан зид. Управо у тим пограничним зонама и долази до трансформације једне појаве у другу. Свака форма уметничког стварања је дијалектичко испољавање квалитативних специфичности што претпоставља њихове узајамне везе, прелазе, утицаје и укрштања. Да би се открила динамика те повезаности, потребно је сјединити логички и историјски метод испитивања.

Морфологија уметности треба да буде конституисана као историјска морфологија. Систем уметности може се изучавати као релативно стабилна величина у синхронијском пресеку, али у равни историје њени преображаји постају неминовни. Принцип трансформације уметничких облика мора бити уважен чак и у изучавању савремене уметности, будући да је свако стање уметничке културе пролазно.

НАРОДНА БАЈКА У МОДЕРНОЈ КЊИЖЕВНОСТИ

Мирјана Дрндарски, приређивач ове књиге, у свом уводу дефинише бајку као својеврстан књижевни жанр у коме граница између природног и натприродног није јасно повучена. Та „жанровска ситуација" бајке допушта могућност да се истовремено буде и у реалности, али и дистанциран од ње. Стога су сва она дела у којима јунак пролази кроз разна искушења да би се

на крају спасао неким чудом, или на неки невероватан начин сличан чуду, структурално слична бајкама; у тој сличности треба тражити разлоге њиховој великој популарности. Нешто од чудесних разрешења карактеристичних за бајку М. Дрндарски налази у типу средњовековних романа, па и у античкој трагедији *(deus ex machina)*.

У посебне одлике бајке може се уврстити схватање времена које је у њој увек неодређено; решење простора у бајци такође означава њену посебну одлику. Томе се може прибројати и функција природе у сижеу бајке. Природа у њој није напросто присутна, већ је активан елеменат који доприноси динамизирању њеног сижеа.

М. Дрндарски је посебно обратила пажњу на разлику између бајке и фантастичне приповетке. Збиља, појам чудесног који карактерише бајку није значењски адекватан појму фантастичног. У свет бајовности или чудесности, иако његове пропорције не одговарају законитостима предметног света, улази се без стрепње. Чудесно, мада другчије од стварносног, не ремети природни ток догађаја и не ужасава. У њему принцип каузалитета не важи; чим се постави на тле бајке, човек с једноставношћу природног поступка усваја њене временско-просторне координате а чудесност прихвата као њен иманентан принцип. Шкловски је убедљиво доказивао да крв у бајкама не производи трагичан ефекат.

Сасвим је друга ствар с фантастичном прозом. За разлику од бајке, она изазива стрепњу, тескобу и ужас, а изазива их тиме што атакује на природни ток догађаја, приказујући га у једном виду у коме се природно открива као непознаница. Фантастичко подмеће природном једну мотивацију пред којом отказује наше логичко суђење; наши механизми одбране одједном губе своју ваљаност, дезоријентација је потпуна, а природни простор се претвара у трансцендентални.

Приређивач је у свом уводу скренуо пажњу на многе трансформације које је бајка доживела и још увек доживљава у уметничкој књижевности. Показало се да се њена поетика лако прилагођава другчијим техникама уметничког извођења, као и то да фузија чудесног елемента бајке и уметничких намера аутора могу да произведу необичне ефекте, било у правцу наглашеног сентимента (Г. Хауптман), ироничне персифлаже (Р. Домановић) или антибајке (Ф. Кафка). М. Дрндарски се бави још и ауторима као што су: Ивана Брлић-Мажуранић, Бранко Ћопић, Карел Чапек и Иво Андрић, показујући на који је начин свако од њих користио поетику бајке и до каквих је резултата дошао у њеној трансформацији.

*
* *

Зборник текстова садржи следеће ауторе: В. Ј. Проп, Д. С. Лихачов, Р. Кајоа, К. Чапек, М. Бошковић-Stulli, Х. С. Дајмрих и М. Шутић.

Сасвим је природно што су на челу овог Зборника дужи одломци из књиге *Морфологија бајке* Владимира Јаковљевича Пропа. Проп је ван сваке сумње најзначајнији аутор који се бавио проучавањем бајке. У том погледу његова *Морфологија* је класично дело које ниједан озбиљан истраживач не може заобићи. Њему је пошло за руком да сачини морфологију једног жанра, да утврди његове унутрашње законитости, да укаже на серије поновљивости и да из њих извуче принципе који би могли имати опште значење. Пропов рад је идеалан образац истраживања морфолошког нивоа. Он је открио структуру једног жанра, његове међузависности и међуодносе, улоге и функције његових структуралних чинилаца, чиме је извршио и велик утицај на структуралистичку школу мишљења.

Проп је поставио задатак да дâ опис бајке по њеним саставним деловима, по односу делова једних према другима и односу делова према целини. Он је поуздано уочио да се називи и атрибути јунака у бајкама мењају, али да се никако не мењају њихове радње односно функције. Стога је стао на становиште да се бајке најбоље могу проучавати по функцијама њених јунака. Он истиче да поновљивост функција у бајкама просто запрепашћује. Истина, начин остварења функције се мења, али сама функција остаје постојана величина. Другим речима, Проп је у сижеу бајке утврдио извесне схематске аспекте, па се испитивање бајке редуковало на констатовање тих схе-

матских аспеката и сижејних функција које се у њима остварују. Ако је функција доминантан чинилац у сижејном устројству бајке, онда основно питање није ко и како чини већ *шта* се чини. Број лица бајки не стоји ни у каквој размери са функцијама које се у њима остварују. То објашњава многоликост њеног предметног репертоара и једнообразност функција помоћу којих се он оживотворује.

Под функцијом бајке Проп подразумева поступак јунака који се одређује са становишта његове значењске важности за ток радње. У том односу функција је носилац збивања, а лице само средство да се ова оствари. Проп је такође утврдио да је поступност функција увек идентична. Бајке са истим функцијама одређују се као бајке истог типа. На основи ове одлике постаје могућна израда регистра типова. Међутим, такав регистар типова не произлази из сижејних особина бајке него из њених структурних одлика. То имплицира да је сижејна особина ближа јунаку бајке, а структурна одлика — функцији, која се помоћу јунака реализује.

Од велике је вредности Пропова подела функција по лицима бајке. Он утврђује седам сфера радње, и то: 1) сфера радње противника која обухвата наношење штете и све остале облике борби против јунака; 2) сфера радње дариваоца (волшебно средство); 3) сфера радње помоћника (просторно премештање јунака, спасавање од гонилаца); 4) сфера радње принцезе (односно траженог лица); 5) сфера радње пошиљаоца; 6) сфера радње јунака и 7) сфера радње лажног јунака. Анализом функција лица у бајкама Проп је закључио да таквих лица има укупно седам.

Велику улогу у бајкама играју транспозиције, тј. појављивање истог лица у двема различитим функцијама или прелажење лица из једне сфере радње у другу. На први поглед може се причинити као да је у питању нов сиже, а заправо је реч о резултату трансформације. Ако се одбаце локални елементи бајке, тиме се отвара пут до праоблика бајке, до оног њеног структурног корелата према којем је израђен цео тип варијанти. Међутим, радикална редукција локалних елемената, односно свођење варијаната на једну бајку, открива да је ова заснована на извесним апстрактним представама које се даље не могу разлагати. Проучавање атрибута бајке пружа могућност за заснивање научне интерпретације бајке. По Пропу, морфолошка основа бајке је мит. Стога проучавање бајке мора бити упоредно с проучавањем религијских представа. Ипак, Проп овај свој закључак узима као хипотетичан.

Д. С. Лихачов представљен је у овом избору са два одељка из књиге *Поетика старе руске књижевности* (преведене и код нас). У првом поглављу Лихачов се бави временом скаске („сказка" на руском значи „бајка"), које дефинише као затворено, а у другом пише о уметничком простору скаске (бајке).

За разлику од извођења лирске песме, које не тражи нужно слушаоца, бајка претпоставља лице коме се она казује. Управо по овој одредници избија на видело друштвени карактер бајке.

Време се у бајкама често спомиње, при чему се оно рачуна од једне епизоде до друге, што, другим речима, значи да је време бајке у функцији сижеа, и да га друкчије не треба узимати. Оно не зна ни за који облик реверзије; сукцесивно је и креће се у једном правцу. Зато бајка не познаје статички опис. Уколико се у њој описује природа, то се чини у кретању; описивање у бајци има за циљ развијање радње.

Апстрактност времена бајке последица је околности што бајка не познаје историјско време, а томе би се могло додати да она не познаје ни историјски простор. Једно одређује друго, једно је последица другог. Лихачов примећује да се време у целости затвара у сиже и да оно изван њега и не постоји. Време почиње да тече са бајком и завршава се кад и она сама.

Међутим, догађа се да приповедач бајке повремено разбија тај апстрактни временски континуум тиме што указује на своје постојање, рушећи илузију коју је сам створио, чиме нас баца у свест историјског времена. У XIX и XX веку збила се извесна трансформација бајке у том смислу што се она почиње локализовати. Индикативан пример је војничка бајка, у којој постоје покушаји да се извесни догађаји повежу са ратном историјом Русије. Лихачов, ипак, сматра да је то изузетак и да управо околност локализације сведочи да војничка бајка прелази границе овог жанра.

У раду *Од бајке до „научне фантастике"* Роже Кајоа је поставио себи за циљ да одреди атрибуте који бајку чине жанровски и тематски различитом од фантастичних приповести. Фантастична приповест је производ модерних времена — барем у европском простору, али њени прототипови се могу наћи у старој кинеској и јапанској књижевности, где су приповести страве и ужаса производи традиционалног, народног духа.

Бајовност је, примећује Кајоа, свет чуда, али свет који је повезан са стварним светом. Бајка ни у којем погледу не нарушава његове посебне законитости. Фантастика, међутим, продире у стварни свет, она је покушај његовог изобличења и расцепа. Одважан човек може да победи змаја, али његова храброст залудна је пред утваром. Њено порекло је с оне стране смрти. Ако бајка — условно речено — и изазива страх, страх који изазива фантастика је сасвим посебне врсте и он расте до панике. Она слути, или претпоставља, неки натприродни поредак који руши „чврстину свемира". Обезвређујући наше каузално поимање света, она нам отима најефикасније оруђе за успешну оријентацију. Паника коју производи фантастика непосредна је последица ове инхибиције која нас онемогућује да свет разумемо. „Чудо постаје у њој Немогућност" — пише Кајоа — „која нагло укорачује у свет из кога је Немогућност *ex definitione* истерана".

Бајке по правилу имају срећан завршетак; фантастичне приповести по правилу завршавају катастрофом. Фантастика у европском књижевном простору хронолошки је млађа од бајке; научна спознаја света као да нас је заувек заковала за принцип каузалитета и детерминације. Фантастика се противи рационалној концепцији света и њену појаву, можда, треба објаснити ставом опозиције према високој и нерањивој самосвести науке, која не само да изучава стварност него и осиono одређује шта под стварношћу треба разумети.

СОЦИЈАЛНА ДРАМА

У исцрпном предговору Тихомира Вучковића — научно темељно заснованом и с мноштвом података — пошло се од идеје да се прикаже историја социјалне драме. Како је проблематика социјалне драме ограничена на релативно кратак временски период, указивањем на њене теоријске претпоставке истовремено се добила и сажета верзија њене историје.

Вучковић указује да је уметност уопште, па, према томе, и драма, специфичан вид човекове друштвене свести, односно вид идеологије. Драма је, можда више од других жанрова, повезана с друштвеном проблематиком и од ње је недељива. Између драме и њеног социјалног контекста непрекидно струји живи ток међусобног условљавања. Тај однос остаје константан; оно што се мења то је — по Солару — схватање појма стварности.

Појам „социјална драма" први пут је употребљен у вези са Антоановим „Слободним позориштем", које је наследило золинску традицију верности тзв. чињеницама, а то значи да је театарска оријентација која је из њега излазила имала позитивистичку боју.

Револуционарна мисао је у социјалној драми видела врло ефикасно средство за пропаганду идеје револуције, марксистичког погледа на свет и социјализма. Она је била политичка трибина са које су изговаране речи бунта и социјалног протеста. Желећи да утиче на стварност, она је и сама говорила језиком стварности. Гола, неулепшана факта били су главни реквизити ове драматургије, која је презирала буржоаско драмско наслеђе, одбацујући све што није водило бунту и социјалним преокретима великих размера.

Већ први следбеници Маркса и Енгелса (Каутски, Меринг) признавали су легитимност њене отворене тенденциозности, и тражили од ње да се повинује логици друштвеног развоја. По тој концепцији, драма је била аналошки облик језика стварности. У истом смеру кретале су се и драматуршке идеје „пролеткулта" (Богданов, Луначарски). У теоријској равни Лукач и Хаузер развили су социолошки приступ драми, с обзиром да је она одсликавала (или се бар тако мислило) живот у његовој класној непосредности.

Вучковић исправно подвлачи да је овакво схватање социјалне драме било преуско, јер она има за циљ да укаже и на универзалне проблеме. Ако

драма пружа само један фактографски исечак стварности, она не може надживети тренутак свога постанка нити утилитарну сврху која ју је усмерила.

У овом раду особита пажња је поклоњена типу социјалне драме у Немачкој, САД и Југославији између два светска рата. Показало се да је овај компаративни задатак могућно успешно решити, утолико пре што се у свим овим земљама развио исти тип драматургије. То се објашњава чињеницом истог политичког и идеолошког полазишта.

Начело социјалне драматургије — са изузетком Брехта — није дало неке значајније уметничке резултате. Међутим, оно је донело многа драматуршка освежења у погледу средстава изражавања и поступака. Инвентивност социјалне драме у том погледу је била знатна.

Један од немачких теоретичара социјалне драме, Е. Пискатор, истиче да данашњица (међуратни период) захтева револуционарну уметност, а ову може да створи само револуционарни пролетаријат. Пролетерско позориште треба да се бави пропагирањем комунизма и васпитним деловањем на масе. Амерички теоретичар М. Гоулд тражио је да се писци суоче с друштвено-економском проблематиком времена са становишта пролетаријата, па у смислу овог програматског захтева подвргава жестокој критици америчке романсијере и песнике који су изван овог идејног круга; у тој критици ништа боље не пролази ни амерички драмски писац Ј. О' Нил, чију драматургију Гоулд оцењује као својеврстан вид мистике. Између грађанске и пролетерске драме — утврђује један други писац — антагонизам је једини вид односа. Ф. Рав, сасвим у складу с интенцијама пролетерског театра, наглашава да Аристотелово поимање катарзе мора бити замењено другом врстом катарзе: катарзом која се остварује „кроз ватру".

Теорија социјалне драме донела је многе драматуршке иновације. У првом реду то је хорска рецитација. То је њен најједноставнији драмски облик, који је с успехом коришћен у сва три покрета. У Немачкој је означавана као „типична пролетерска форма". Овај драмски облик, упркос настојању да се у њему издвоје „солистичке деонице", претежно је приповедан и статичан. Свакодневни живот је обилато нудио тематику хорским рецитацијама. Њена лирска основа била је патетична, и стога је хорска рецитација називана још „сценском баладом или тугованком". Као сценски облик она је коришћена код нас и неколико година после рата.

Социјална драматургија развила је и тип тзв. „агитпроп-комада". Он је кратак, често у стиху, а сатиричан по дејству. У немачком покрету он се појављивао као кратак призор, да би касније био проширен у низ призора. Амерички театарски покрет познавао је сличне форме. Агитпроп-комади писани су у сврху агитације, и то за најразличитије потребе (изборни систанци, састанци радничких удружења, скупови незапослених радника). Тема је обрађивана крајње једноставним средствима. Ликови су схематизовани. На једној страни је радништво, на другој капиталисти, између — колебљивци. У њима има сукоба, али ликови не прелазе границе алегоријских персонификација.

У театарском покрету пролетаријата развила се и „ревија" као особен драматуршки тип. Ревија је била хетерогени сплет нумера и веома је подсећала на програме комерцијалних позоришта и кабареа. Састојала се од музичких комада, куплета, хумористично-сатиричних дијалога, па чак и од акробатских атракција. Пискатор и Гасбера, полазећи од хибридне форме ревије, створили су политичку ревију *Црвена бука,* која се у овој врсти сматра прототипом. И ревија се, као и агитпроп-комади, састојала од кратких сцена. Глумци нису представљали индивидуалне ликове већ типове. Јединство ревије обезбеђивано је јединственом идеолошком основом која је била њен кохезиони принцип, а монтажа њено драматуршко начело.

Пролетерско позориште познаје и тзв. „колективну драму". Обележје јој даје колективни јунак. Он је лишен индивидуалних својстава и представник је одређених друштвених група. Најзначајнијим аутором ове драматургије сматра се Е. Толер *(Човек и маса).* Заслужује спомена К. Одетс *(Чекајући Лефтија)* и Д. Х. Лосон *(Корачница).* Колективне драме писали су код нас Р. Голоух и Т. Чуфара.

Писци колективних драма дају својим јунацима махом симболична имена, што вуче на помисао да они нису ту да изражавају личне ставове већ ставове друштвених група или класа које представљају. Неки аутори међутим задржавају лична имена и лична својства јунака, али само до момента

драмског сукоба, када се све индивидуалности ликова губе у заједничкој, колективној реакцији. У том смислу сви ликови представљају једног композитног јунака.

Социјална драма је познавала и онај облик који називамо „реалистичком драмом". Техника те драматургије је добро позната. Разлика је у томе што у реалистичкој драми пролетерског позоришта пролетерски јунак обавезно остаје веран својим идеолошким уверењима. Словенац Б. Крефт писао је у духу ове драматургије.

У немачком покрету, али и ван њега, јавља се „поучни или дидактични комад", који је прославио Бертолд Брехт. У тематском погледу он се не разликује битно од других облика ове драмске школе, али драматуршке новине које поучни комад доноси чине га потпуно засебном врстом (тзв. епски театар).

Америчка пролетерска драматургија неговала је и тип тзв. „живих новина", које су коришћене и у Немачкој. Јунак живих новина је тзв. мали човек. Он се у њима појављује под именом Просечни грађанин, Порески обвезник, Посматрач и сл. Говори гласом неиздиференцираног мноштва, радознао је и добронамеран. Монтажа је, слично као у политичкој ревији, главно средство обликовања. Али за разлику од свих драмских облика пролетерског позоришта овај нема доследно револуционарни карактер, већ је више реформистички усмерен.

Вучковић истиче да су облици пролетерског театра посредно или непосредно надахнути искуствима совјетске драматургије из времена грађанског рата и прве половине двадесетих година.

*
* *

Зборник *Социјална драма* сложен је од текстова следећих аутора: А. В. Луначарски, В. Мејерхољд, Б. Крефт, М. Крлежа, Е. Пискатор, Б. Гавела, Е. Вилсон, Б. Тепли, Б. Балаш, Б. Брехт, М. Гоулд, В. Глигорић, Џ. Х. Лосон, С. Селенић, М. Гоулдштајн, К. Рилике-Вајлер, В. Жмегач, Ф. Задравец, А. Алексијев и Б. Донат.

У књизи *О позоришту и драматургији* Луначарски развија мисао да је буржоаски театар у кризи, да се претворио у дућан и да према томе није у стању да врши своју основну функцију — функцију уметничког васпитача човечанства, особито нових нараштаја. Ослањајући се на једну Вагнерову мисао, Луначарски подвлачи да позориште, жели ли му се повратити његова изгубљена снага, треба да добије широку аутономију, а то значи не потчињавати га успеху по свакү цену и несигурном укусу публике, већ га преобратити у оруђе за подизање тог укуса. Тај се препород може остварити ослањањем на класичне традиције. Позивајући се на Маркса, Луначарски истиче три угаона камена који би могли бити носиоци и здања савременог театра: класичну хеленску драму, позориште Шекспира и Балзаков реализам. При том се наглашава да социјални комад не мора нужно бити тенденциозан у смислу насилног спровођења неке идеје. Оно што треба да га карактерише јесте једноставност и убедљивост.

У свом практичном редитељском раду В. Мејерхољд је истицао да је процес стварања представе — колективни чин. У таквом приступу представи он је видео безмало позоришни програм. Бранећи се од напада да је техничка страна његових представа оно основно, Мејерхољд је подвлачио да је стварање просцењијума само начин да се уклони она невидљива завеса која стоји између извођача и публике.

Ервин Пискатор је истицао да социјална драматургија мора узети за своје полазиште стварност, а то значи да се друштвено неслагање мора уздићи до принципа, у циљу оптужбе, преврата и новог социјалног поретка. На сопствене техничке иновације Пискатор је гледао као на средство којим се надокнађује недостатак драмске књижевности. Он је био одлучно против тога да се на сцени појављују идеални, етички или морални импулси зато што иза њих, као њихови стварни покретачи, стоје политичке, економске и социјалне погонске полуге. Приказати друштвену драму значи приказати људе помоћу ових одредишних елемената. А ако се жели да позориште зрачи према споља, да врши своју социјалну мисију, оно их мора узети у обзир.

У својим теоријским претпоставкама Бертолд Брехт је одлучно ишао ка укидању драмског а заснивању тзв. епског позоришта. Шта разликује ове две театарске концепције?

Драмско позориште уводи гледаоца у драмску радњу и зато што му омогућује доживљај и осећање, оно гуши његов активитет. Стављен у положај да доживљава драмску сугестију, он, перцепирајући виђено, постаје вечни човек, непроменљив човек. У драмском позоришту тежиште пажње је на исходу, а тај не зависи од посматрача, будући да је он сав у афектима драмске сугестије. У њему мисао одређује биће, а човек је фиксирана вредност коју специфицирају атрибути доживљаја. Он се у свему потчињава линеарном збивању драмског догађаја.

Епско позориште пак инсистира на приповедању. Оно гледаоца претвара у посматрача, насилно прекида његов доживљај, али зато буди његов запретани социјални активитет и инсистира на рационалним одлукама. Уместо доживљаја, епско позориште му нуди слику света, спори се с њим и износи му аргументацију. Уместо сугестије, која не подноси рационалан однос, нуди му се спознаја, проучавање. Предмет испитивања епског позоришта није судбина, но човек сâм. Сваки призор је самосталан, радња је у монтажама, скоковита, тако да се и сам човек исказује као процес, као део укупног друштвеног процеса. У драмском позоришту мисао је издвојена, заштићена афекцијом сугестије, па се на њу никако не може утицати; епско позориште у предњи план ставило је управо друштвено биће и тиме означило да је мисао субординирани момент епског театра.

Брехт је одбацио осећајност драмског позоришта и истакао његов рационални конструкт.

У чланку Виктора Жмегача *(Брехт о реализму)* истакнуто је да је Брехтово схватање реализма идеолошко-политичког типа и да му није стало може ли се оно уклопити у какав књижевно-критички систем. За њега је реализам био само условни појам који естетички не обавезује нити прејудицира избор изражајних средстава. Тако Брехт наглашава да се на позорници стварност може представити или на реалан или на фантастичан начин. Понашање глумаца, чак и онда кад је природно, може означавати лаж и обману, а могу приказивати истину скривени иза гротескних маски. Средства приказивања нису гарант истине; о њој треба судити према сврси. (Лаж има најприкладнија средства да истину прикаже у извртнутом виду).

Миодраг Петровић

„ЗАПИСКИ ЯНЫЧАРА", НАПИСАНЫ КОНСТАНТИНОМ МИХАЙЛОВИЧЕМ ИЗ ОСТРОВИЦЫ. Введение, перевод и комментарии А. И. Рогова. Издательство „Наука", Москва, 1978, стр. 136.

Дело Константина Михаиловића из Островице, обично називано *Јаничарове успомене или Турска хроника*, изазива све веће научно интересовање. То је врло добро: многа питања у вези с овим делом и писцем обнављају се, а кад се једно дело посматра са више страна и из различитих углова, увек се долази до неких нових појединости, које ранији испитивачи или нису запазили, или им нису указали довољну пажњу, или су их тумачили онако како не мора бити најбоље. Тако се многа питања одбацују као неоправдана, а многа нова се појављују.

Пред нама се налази руски превод дела Константина Михаиловића, који је дошао после немачког и енглеског (издатог у Америци). Као и ранија два, о којима је било речи на страницама овога *Зборника* (књ. XXIV, стр. 365—371, XXV, стр. 177—182), и овом преводу треба посветити потребну пажњу. Уз сваки превод обавезно иду коментари, а они нам пружају увек нешто ново. Питања пак у вези с Константином Михаиловићем и његовим делом тако је много да се још увек лута, а питања се множе, мало их се може сматрати решеним.

Познато је да се оригинални рукопис дела Константина Михаиловића није сачувао, него постоје каснији текстови, који могу бити преписи, а можда и преводи. Неки од њих морају бити преводи. Постоје најстарији текстови из XVI века, а дело је настало, судећи по подацима у њему, између 1497. и 1501. године. И то постоје текстови пољски и чешки. Има неких помена да је постојао неки латински текст, који није нађен, као и неки, по претпоставци, српски, јер се на једном месту каже да је тај текст био писан „руским писмом", али ни тога текста нема, па се на томе тренутно не вреди ни задржавати. Писац је Србин, он то о себи на више места у делу каже. Већ из наведених података излази и прва значајна сумња: који је био језик оригинала, тј. на којем је језику Константин Михаиловић писао своје дело. Најлакше би било претпоставити да је то био српски. Многи научници то и тврде све до последњих година. Најстарији рукопис је чешки, он је на многим местима и најисправнији, нарочито у преношењу имена и назива, али је потпунији најстарији пољски текст, нешто млађи од чешког. За шта се одлучити? Није баш лако. По приликама у којима је дело настало најмање је вероватно да је језик оригинала био српски. Мада су то тврдили такви научници као Александар Брикнер или Никола Радојчић, а за њима Бранислав Бирлић и Милан Кашанин. Ма како ова хипотеза била блиска нашим осећањима, тешко је прихватити је. Али питање је још увек отворено. Бар за неке научнике. Читава атмосфера у којој је дело настало не одговара погледима Срба у Угарској, како се тврди с оне стране која би била за српски језик. Има и нешто материјалних доказа који говоре да дело није могло настати међу овим Србима, и то негде у кругу угарских Бранковића. Ако ни због чега другог, оно макар зато што су у тим српским круговима, сасвим разумљиво, слављени Јанко Хуњади и његов син Матија Корвин, а Константин Михаиловић показује очигледно нерасположење према њима. Да је пак Јанко био популаран међу тамошњим Србима, најбоље сведоче наше народне песме, у којима он игра значајну и углавном позитивну улогу.

Друго питање је много теже: није лако ȕ први мах одлȕчити се за чешки или пољски језик. Па ипак има нешто што говори за пољски. Наиме, по неким појединостима ȕ чешком тексту може се са доста оправданости тврдити да је он превод с пољског. То, наравно, још не мора значити да чешки није био језик оригинала, јер је могло бити неких међȕпревода и међȕписа. То је све разȕмљиво када се зна како је ово дело Константина Михаиловића било ȕ своје време попȕларно. Досад се зна за 16 преписа, као и за два штампана издања ȕ XVI веку, а има и неких само претпостављених текстова. И најстарији пољски текст је препис с неког старијег. Неко би могао рећи да је и он могао бити превод. Тако се и тврдило понекад. И то не тако давно и не тако ретко. Па ипак, бар је наше мишљење такво, и досад није било никаквих озбиљних разлога који би га пољȕљали, језик оригинала био је пољски. То мишљење се заснива на приликама ȕ којима је дело настало, као и на многим појединостима друге врсте које то потврђȕју.

Ово прво питање особито је важно када се говори о садашњим преводима дела Константина Михаиловића, јер ће од погледа преводиочева зависити којем ће се тексту ȕказати највеће поверење. Ми смо ȕ своје време (1959) дали превод најстаријег пољског текста, додајȕћи на неким местима појединости из каснијих текстова које сȕ могле разјаснити неке нејасне мисли или које сȕ могле дати бољи смисао појединим реченицама. Други пȕт смо (1966) покȕшали да дамо некȕ врстȕ шире реконструкције првобитнога текста, ȕносећи ȕ оно што нам је прȕжао најстарији пољски текст веће ȕметке или исправке из другȕих текстова. Слично је постȕпио немачки преводилац Ренате Лахман. Амерички пак преводилац је дао транскрипцијȕ чешкога најстаријег текста и напоредни енглески превод. Из тога се већ види да је овај преводилац највише поверења ȕказивао чешком тексту, па је њега сматрао за текст најближи непостојећем оригиналȕ.

Рȕски превод, који приказȕјемо, начињен је према најстаријем пољском тексту, ȕз додатке понеких мањих ȕметака из другȕих текстова који ȕ другим рȕкописима дајȕ бољи смисао. Наравно, преводилац је водио рачȕна да не ȕзима ȕ обзир очигледна каснија проширења и измене, јер и тога има доста ȕ млађим текстовима. Већ самим овим постȕпком рȕски преводилац А. И. Рогов показао је да сматра пољски најстарији текст за најближи оригиналȕ. Ȕосталом, то ће потврдити и ȕ предговорȕ, ȕ којем ће изриком казати да је дело Константина Михаиловића писано на пољском језикȕ (стр. 5).

Рȕски превод има повећи предговор (стр. 5—34) и објашњења друге врсте, највише историјска (стр. 117—135).

Морамо понешто напоменȕти о предговорȕ.

То је врло озбиљна стȕдија. Неке тврдње сȕ први пȕт речене о делȕ Константина Михаиловића, што показȕје да дела овакве врсте стално подстичȕ на размишљања, па се тако долази и до нових закључака.

Већ ȕ првим реченицама постављајȕ се главни проблеми и спомињȕ се главне несȕгласице.

Најпре, занимљив је наслов рȕског превода: *Записки янычара.* Тиме је преводилац донекле и окарактерисао дело Константина Михаиловића. Тешко је не сложити се с оваквим насловом. И наш превод је ȕ том погледȕ нешто тачнији него ȕобичајени пољски назив *Pamiętniki Janczara,* што значи *Јаничарови мемоари,* јер смо ми дали назив делȕ *Јаничарове успомене,* а то показȕје некȕ већȕ ширинȕ, слободȕ ȕ приказивањȕ збивања. Рȕски превод даје још бољи одговор на питање шта је дело Константина Михаиловића: то сȕ заиста забелешке, не систематски мемоари, то је пȕблицистичко дело, мада има ȕ себи много историјских па и белетристичких елемената. Оно је на махове једно, на махове друго. По пишчевој намери, рекло би се да је дело мемоар, али с отвореним питањем коме ȕпȕћен. Додȕше, ȕ делȕ се спомиње пољски краљ Јан Олбрахт, каже се да је он најпозванији да поведе борбȕ против Тȕрака, да је организȕје, а ипак дело кад да није непосредно краљȕ ȕпȕћено, нема изричите посвете, али је свакако обавештење (ȕ чешком се наслову тако и каже: správa, тј. обавештење) онима који се налазе најближе крај краља, да они свакако сазнајȕ о чемȕ се ȕ делȕ пише и да о томе обавесте и самога краља. Зато је ово дело мемоар неодређеног адресата.

Рȕски преводилац ȕ ȕлози ȕводничара најпре се пита је ли то дело резȕлтат индивидȕалног или колективног рада. Ово питање проистекло је свакако из тврдње талијанског слависте А. Дантија, недавно преминȕлог, да је

Константин Михаиловић своје мисли причао ȳ неком ширем друштвȳ, и то чешком, а да је неки „редактор" те његове мисли средио и приказао као заокругљенȳ целинȳ. Та хипотеза заснива се на тврдњама да је Константиново причање потекло из времена непосредно после 1463. године, а да сȳ они одељци ȳ којима се спомињȳ догађаји или личности из каснијег времена, па и сам пољски краљ Јан Олбрахт (1492—1501), који се такође спомиње ȳ делȳ, доцнији ȳмеци. Тешко је сложити се с оваквим баратањем подацима из текстова. Зато би наш одговор на ово питање био веома одлȳчан: то је дело једне личности, читаво причање је обојено личном бојом. То никако није причање неког појединца пренето преко неких „редактора". Рȳски преводилац такође Дантијеве претпоставке не прихвата. Чини нам се, с правом.

Морамо исправити једнȳ омашкȳ, која може бити и неки штампарски поремећај или испȳштање. Спомиње се мишљење Константина Јиречека, а даје се ȳ ствари мишљење Јозефа Јиречека, Константинова оца, а не спомиње се мишљење Константина Јиречека исказано ȳ његовој *Историји Срба* (наводимо по српском преводȳ, 1952², II, 376). Кад је већ реч о два Јиречека, ваља рећи да је отац мислио да је Константин Михаиловић писао на пољском, а син Константин је тврдио такође да је Михаиловић писао на пољском, али да је дело диктирао, па је после својом рȳком ȳ текстȳ дописивао оне речи које је желео да бȳдȳ написане грчким писменима, јер и таквих речи има ȳ најстаријем пољском рȳкописȳ, и само ȳ њемȳ. Требало је свакако навести и мишљење Константина Јиречека, јер је он велико научно име, али његово мишљење ȳ основи не мења претпоставкȳ којȳ прихвата рȳски преводилац.

Када говори о међȳратном периодȳ, Рогов каже да је само Брикнер писао ȳ то време о Константинȳ Михаиловићȳ. Ми бисмо додали да је о томе писао и Никола Радојчић поводом тврдњи да је нађен латински текст Константинова дела ȳ ватиканској библиотеци, што није било тачно, а и ми смо 1934, објавили омањи рад *На којем је језику Константин Михаиловић из Островице писао своју хронику*. Наше мишљење је дошло као непосредни одговор Брикнерȳ, који је мислио да је језик оригинала био српски, а ми смо тврдили да је био пољски. Неки од наших разлога могли би се и данас ȳзети ȳ обзир. Додȳше, ми смо се тада ослонили само на једнȳ особинȳ из текста, али је и то могло бити од значаја, јер пољска лингвистика још није познавала неке појединости из историје пољског језика, које би могле донекле ослабити нашȳ хипотезȳ. Чини нам се ипак да се са новим примерима та наша мисао може бранити и данас. Када је реч о хронологији хипотеза, онда после Брикнерове да је језик оригинала био српски, долази наша да је био пољски. После сȳ дате нове претпоставке (Б. Бирлић, који је опет био за српски језик), па сȳ против наше претпоставке били и Н. Радојчић и М. Кашанин, а онда ȳ више наврата А. Данти, само он није побијао Бирлићево мишљење, као што би се могло схватити по писањȳ Рогова, него наше, јер је Дантијȳ било важно да побије мишљење да је језик оригинала био пољски, он је више био за чешки. Ми смо своје мишљење изнели и ȳ два предговора, 1959. и 1966. Само Рогов не каже да је Дантијево мишљење настало као одговор нама, него Бирлићȳ. А то је зато што је дао друкчији ред помињања разних хипотеза. Јер је Бирлић писао 1952, ми смо писали неколико година касније, а Данти је први рад о Константинȳ Михаиловићȳ написао 1969. Неке његове претпоставке смо побијали, па смо чак морали и да полемишемо с њим (в. ȳ овом *Зборнику*, XXVI, св. 3, стр. 451—455).

Рогов је споменȳо још једнȳ Дантијевȳ претпоставкȳ и као да целȳ ствар није извео на чистинȳ. Данти је ȳ једном свом радȳ рекао да Константин Михаиловић ȳопште није био јаничар. Ми смо, после другȳх, тврдили да је био на основȳ самога текста. Рогов као да је спреман да бар донекле прихвати Дантијевȳ тврдњȳ. А ево зашто. Говорећи о пребацивањȳ тȳрске војске преко Дȳнава при нападȳ на влашког војводȳ Влада, Константин има и оваквȳ реченицȳ: „А онда сȳ чамци прелазили на другȳ странȳ док нисȳ све јаничаре пребацили к нама" (глава XXXIII). По Дантијȳ, из овога би требало закључити да Константин говори о јаничарима као о другој војсци, а не оној којој је и сам припадао, чим каже: „...док нисȳ све јаничаре пребацили к нама". Тȳ мисао наводи и Рогов и сматра да би она могла доиста говорити да Константин тада није био јаничар. Међȳтим, Данти је овȳ мисао истргао из контекста и зато мȳ се ȳчинило да Константин за себе каже да није био јаничар. Пре тога пак ȳ текстȳ читамо нешто што јасно сведочи да Констан-

тин о себи говори као о јаничару. Ево како изгледа сав тај текст, скраћено представљен. Када је турска војска дошла у Никопољ — прича Константин, — „онда цар проговори јаничарима..." Пита их како да поступи. Они му одговарају да им само опреми чамце, а они ће се по цену живота преконоћ пребацити преко Дунава. „А кад је већ била ноћ, поседасмо у чамце и пустисмо се брзо низ воду [...]. И превезосмо се на другу страну [...]. Ту се укопасмо, наместисмо топове, окружисмо се великим штитовима, а и коље око себе густо пободосмо [...]". Онда долази она наведена мисао, како су се чамци вратили док нису пребацили и преостале јаничаре. Ово треба сасвим просто тумачити: султан се обратио јаничарима, они му рекли шта ће учинити, а онда су чамци превозили јаничаре по деловима, јер их нису могли одједном превести све. Константин је био у првој партији, а после су се чамци вратили и превезли и остале јаничаре. Ваља рећи да је Рогов ипак прихватио мишљење да је Константин био јаничар, јер о томе има и других доказа.

Омашка се искрала при помену немачког преводиоца дела Константина Михаиловића. Тај превод је начинила Ренате Лахман, а не К. П. Хаазе, који је учествовао у коментарисању дела. Кад пак Рогов каже да немачки коментатори нису сасвим сигурни колика је у свему била улога Константина Михаиловића, то је у ствари одраз мишљења Дантијева, које су немачки коментатори делимично прихватили.

Мали је неспоразум настао око одређивања Константинове Островице. Претпоставка Јана Лосја из 1912. године била је да је то „косовска Островица". Али није рекао где је замишља. На Косову пак нема никакве Островице. Ми смо утврдили, а то је после потврдио неким занимљивим појединостима и Борђе Сп. Радојичић, да је Константинова Островица морала бити село крај самога Новога Брда. Свакако да нисмо били довољно јасни када смо говорили о мишљењу Јана Лосја, јер Рогов тврди да треба остати при Лосјевој „косовској Островици", а не некој сада непостојећој крај Новога Брда. Међутим, као што рекосмо, на Косову нема никакве Островице, па је тешко заузимати се за њу. Она пак Островица крај Прешева сувише је далеко од Новога Брда, а чини нам се да смо довољно поткрепили своје мишљење зашто нисмо за ту Островицу.

Врло је добра и занимљива тврдња Рогова да у делу Константина Михаиловића нема цитата из Корана. То је први пут речено у литератури о Константину Михаиловићу, а може бити од веома великог значаја када се жели расветлити питање је ли Константин остао у својој вери или је примио ислам.

Још једну појединост из предговора А. И. Рогова треба особито истаћи. Он је први рекао да Константин не означава године ни онако како су чинили Турци, ни онако како су их обележавали Срби, него онако како се писало у Европи, што би могло послужити као још један врло јак доказ да Константин није писао на српском и за Србе, него на пољском.

Остали део предговора представља ваљано излагање о погледима Константина Михаиловића. Рогов чак одређује крај у Пољској у којем је Константин највероватније живео: то је источни део пољско-литванске државе. Ово је доста оправдано, а до тога су дошли и ранији испитивачи Константинова пољског језика. Добра је и тврдња да је Константин добро познавао народну традицију, како српску тако и турску.

Поменимо још једну појединост. Писац предговора истиче Константиново изванредно познавање плата појединих војника и старешина у турској војсци, па то доводи у везу с функцијом једног Константинова брата, о чему се говори у делу.

На крају А. И. Рогов закључује да је Константиново дело и историја, и успомене, и публицистика, и да је „истовремено одраз српског и турског епа и фолклора" (стр. 27).

Понешто треба рећи и о преводу.

Рогов се придржавао, као што смо већ рекли, најстаријег пољског текста, онако како је штампан у Лосја, а само понекад је прихватао уметке из других текстова. Тако смо и ми поступали у свом преводу из 1959. године. У свом другом преводу (1966), који је био покушај реконструкције првобитног текста, ми смо узимали нешто више уметака, нарочито када су биле појединости из најстаријег чешког текста, који обично означавамо са *M*, јер иако непотпунији од најстаријег пољског рукописа *З*, онда када нешто има, то је добро пренето. Тако смо поступали зато што смо морали претпоставити да

је чешки текст могао бити превод са неког бољег текста него што је најстарији постојећи пољски *З*. Чинили смо то и зато што смо знали да се не мора увек веровати најстаријем пољском тексту, јер у њему има доста писарских омашака, писало га је шест руку, и то каткад доста алькавих, па се на понеким местима морамо ослањати на појединости из новијих текстова, који су могли бити преписи с бољих преписа, а можда и са самог оригинала, па зато понекад могу бити потпунији и јаснији.

Рогов се у начелу придржавао рукописа *З*. То је донекле добро, али оне незнатне варијанте без којих се не би могла разумети понека мисао из текста *З*.

Рогов се у начелу придржавао рукописа *З*. То је донекле добро, али није добро онда када овај рукопис има неку очигледну омашку преписивача која се може поправити помоћу других текстова. Већ смо рекли да су преписивачи овога рукописа били доста алькави, па обраћање и другим текстовима за помоћ није нешто неоправдано.

Рогов се у понеким случајевима и колебао, па је час узимао облике појединих речи из *З*, а час их је мењао према другим. У том погледу особито су занимљива његова колебања у називима турских молитава споменутих у III глави. Уз скоро све молитве налази се реч „намази", која је у *З* свуда написана „namagi". Према најбољим рукописима а и према смислу Рогов је с правом узео облик „намази". Али први део назива тих молитава, а има их повише, он није преносио према другим рукописима, него је задржао облик какав је у *З*, а он очигледно није добар. Тако ће у руском преводу бити „олеј намази", а требало би да буде „ејле намази", једна ће молитва бити „окинки намази", а очигледно је да је то „икинди намази", једна ће бити названа „арсам намази" (у *З* је „arsam na magi"), а очигледно је да је то „акшам намази", како пише у неким рукописима, док ће седму молитву, која је у *З* забележена као „jagimanagi", преводилац пренети као „јаци намази", што је добро, али није онако како је у *З*, него онако како је у тексту *М*. Свуда је овде Рогов био на муци, а ми мислимо да је требало придржавати се писања какво је у *М* и у неким млађим пољским рукописима.

Једна Лосјева грешка у читању одразила се и у нашем преводу а и у преводу Рогова. Пољски издавач је, наиме, лоше прочитао једно место у *З*, а није погледао како је у неким другим рукописима, нарочито пак у *М*, па је написао како је Алија (глава II) отишао на стену „Горменђи" да уништи своју опасну сабљу. Мучило је Лосја, па и остале после њега да објасне шта би могло значити то име „Горменђи". Ствар је међутим била сасвим проста. То место је требало прочитати не као „do Gormendzi skały" (тј. на стену Горменђи) него: „do gor miedzy skały" (тј. у планине међу стење). То је место разјаснио Данти према читању неких млађих пољских рукописа, а видео је да то место тако треба читати и према тексту у *М*. Тако је један мали пропуст довео до неспоразума. Зато је тако и у нашим преводима, а тако и код Рогова.

Из свих ових разлога ми смо у свом преводу, особито другом, који је покушај реконструкције првобитнога текста, доста често прибегавали и другим текстовима, онима којима би се могло веровати, а најчешће ономе што се налази у *М*. Из овог рукописа узели смо и последњу реченицу: „А успомена на покојног краља Матију прошла је као звук звона". Ове реченице нема у *З*, али је њоме некако заокругљен низ претходних мисли које се налазе и у *З*. Рогов, наравно, то није узео.

Рогов није увек веровао ни оним варијантама које се налазе у тексту и издању Јана Лосја. Један пример само да наведемо. То је почетак XIX главе. Код Лосја та мисао гласи: „Турски цар Мурат [трећи, а осми цар турски] син Бајазитов [по смрти свога оца владао је и] морао је великоме хану давати данак..." Текст у загради је дат према два нешто млађа рукописа од *З*. Рогов ту узима део уметка из новијих рукописа и добија текст који се доста разликује и од текста у *З* и особито од текста у поменутим млађим рукописима: „Турски султан Мурат, трећи син Бајазитов (после смрти свога оца) морао је да плаћа великоме хану данак". Чини нам се да у оваквим случајевима боље је бити што доследнији, јер овако може доћи до неспоразума, а понекад и до погрешног тумачења текста.

Руски преводилац је издање свога превода обогатио многим ликовним прилозима, како са страних гравира, тако и са наших средњевековних фресака, што ће још више приближити овај превод руској читаоцу.

Све у свему, без обзира на неке наше недоумице у вези с овим новим преводом дела Константина Михаиловића, можемо рећи да је А. И. Рогов учинио изванредно леп напор да преведе на руски овај не баш лак текст, који изазива многе сумње и колебања, као и да га пропрати ванредно богатим предговором и коментарима о делу и писцу, чиме је много помогао руском читаоцу.

Борђе Живановић

САБРАНА ДЈЕЛА И. МАЖУРАНИЋА. Свеучилишна наклада „Либер" и „Накладни завод Матице хрватске", Загреб, 1979, св. I—IV, стр. 2100.

1. — Мало има хрватских књижевника о којима се толико писало, који имају веће значење у повијести хрватске књижевности и културе него што је Иван Мажуранић, а ипак досад нисмо имали његова сабрана дјела. Сада можемо бити задовољни што коначно пред собом имамо четири велика свеска његових сабраних дјела, у редакцији М. Живанчевића и И. Франгеша.

Досад највећу расправу о умјетничком лику Мажуранићеву објавио је А. Барац у облику књиге, у издању Матице хрватске године 1945, под насловом *Мажуранић*. Барац се спремао да напише и опсежну монографију о животу и јавном дјеловању свога омиљелог писца и земљака, али га је прерана смрт (1955) у томе спријечила. Неколико година након Барчеве смрти врло агилни и млади Живанчевић почиње с објављивањем великог броја својих прилога о Мажуранићу, те коначно тиска и своју монографију о њему (објављену године 1963. у 333. књизи *Рада* ЈАЗУ у Загребу и као посебна књига 1964. у Новом Саду). Тиме се он придружио тако рећи непрегледном броју истраживача живота и дјела хрватскога класика, али их је марљивошћу и упорношћу као и систематичношћу у некуу руку и надмашио бројем својих прилога. То се види и из корисне и исцрпне Библиографије што је додана на крају четврте књиге *Сабраних дјела*. Стога је разумљиво што се Живанчевић латио опсежног и сложеног задатка да уреди Мажуранићева *Сабрана дјела*.

2. — У првој књизи налази се Мажуранићево ремек-дјело „Смрт Смаил-аге Ченгића", с надахнуто писаном уводном студијом о Ивану Мажуранићу из пера његова одличног познаватеља, проф. Иве Франгеша.

У обимним коментарима уз ово дјело истиче се да за критички текст Мажуранићева спјева долазе у обзир само она издања која су се појавила за пјесникова живота, од чега опет седам одлучујућих. Приређивач сматра да се посљедњим ауторизираним издањем може сматрати оно треће по реду, које је 1857. приредио Имбро Ткалац, док, напротив, не би требало поклањати пуно повјерење „шестом овлаштеном" издању према којему обично раде приређивачи. То приређивачево схваћање усваја и Иво Франгеш у јубиларном издању из 1965. године.

У коментарима се говори и о самом наслову дјела. У дилеми: треба ли дјело називати: Смрт Смаил-аге *Ченгића* или Смрт Смаил-аге *Ченгијића* (а и један и други став дијеле истакнути писци и књижевни радници: Крклец, Тадијановић, Лесковац залажу се за прву, а В. Мажуранић, Барац и Јежић за другу варијанту), приређивач усваја само први назив, оправдавајући то овим разлозима: што хисторијски управо тако гласи то име и што је сâм пјесник тако назвао своје дјело (најприје *Смрт Ченгић-аге*, а онда *Смрт Смаил-аге Ченгића)*. Назив *Смрт Смаил-аге Ченгијића* појављује се први пут тек 1876. у осмом издању, када је Мажуранић био претрпан службеним пословима као бан, а издање су приредили Ф. Марковић заједно с Ивановим сином, Владимиром Мажуранићем, за којега је познато да је знао самовољно дирати у текст свога оца.

Након брижљиве анализе приређивач показује у којим случајевима ипак треба одступити од Ткалчеве верзије ако желимо доћи до аутентична Мажуранићева текста. Потанко се и врло опсежно осврће и на истраживаче рукописа Смаил-аге, од Пасарића, Смичикласа, Грубора све до Барца, али

добро напоминье како ниједан није потанко описао рукопис, што су учинили у новије вријеме Живанчевић и Капетанић. Доносе се у кронологијском слиједу и разлике аутографа и тисканих текстова Мажуранићеве пјесни (на преко двадесет страна), а објављују се и Мажуранићеве промјене у властитом тексту, при чему се показује (како је то добро истакао и анализирао А. Барац) да је Мажуранић имао осјетљиву пјесничку нарав те је писао тек онда када је имао јасну слику о ономе што је хтио рећи.

Набројани су и најважнији коментатори *Смаил-аге:* од К. Сеебергера, Ф. Марковића, В. Клаића, П. А. Лаврова, Ј. Пасарића, Т. Смичикласа, К. Шегвића, В. Мажуранића, Д. Прохаске, Д. Богдановића, Б. Грубора, па све до М. Лесковца, С. Вукомановића, А. Барца, С. Јежића, И. Франгеша и М. Живанчевића.

Није потребно истицати овдје све оно што садрже врло бројне и драгоцјене напомене уз прву књигу. Посебно је вриједан онај дио који доноси помне коментаре што се односе и на садржај и на тумачење стихова, а и на врло детаљан абецедни *Рјечник.* Идући од стиха до стиха цитира приређивач мишљења својих претходника, али мјестимично даје и своје објашњење, иако рјеће. Стогодишње тумачење појединих мјеста у Мажуранићеву дјелу долази до изражаја и у том Живанчевићеву прилогу.

Поред већ споменутих суставних коментатора дјела, долазе овдје корисно до изражаја и мишљења појединаца који се нису суставно и посебно бавили тумачењима појединих мјеста у Мажуранићеву дјелу. Такав је, на примјер, С. Ившић, који је коментирао и растумачио значење нејасна стиха „А врлетна низе брда" овако: „Тј. осветној чети као да сама природа хоће помоћи, па се пред њом и брда понижују (спуштају)". Ившић тумачи и стих „И за ноћцу обредом дјевојку", за што је нашао, као и Грубор, паралелу у народној пјесми.

Док таква мишљења приређивач усваја, он се критички односи према неким тумачењима (усп. неприхватљиво Лесковчево тумачење стиха: „Мјеште сунца дугу видје"; затим неприхватљиво, старије, али од Лесковца прихваћено тумачење стиха: „На *проколу* товна врти овна", за који је Барац дао право значење, као што је исти Барац одбацио, заједно и Живанчевић, Груборово тумачење о томе како грање „пјесанцу драгу / плачућ пјева, пјевајући плаче". Одбијајући Грубороваа домишљања, Барац је ближи истини када тврди да је Мажуранић изнио тек лијепу слику: „свјеже одсјечено грање... даје од себе гласове који подсјећају сад на пјевање, сад на плач", чему се домислио већ В. Мажуранић, што Живанчевић прихваћа.

О самосталности закључивања и незаклањања иза ауторитета свједочи самосталан приређивачев суд о Мажуранићевој медитацији која говори о постојању човјека на земљи, с оним познатим стиховима „Творац вишњи птицам небо даде...". Живанчевић с правом одбија узалудан Барчев напор да тим стиховима нађе узор у једној Монтијевој пјесми, што је Барац још једном поновио и у својој „Књижевности илиризма". Ипак, несумњив је њезин извор у „Светом писму" („Лисице имају јаме и птице небеске гнијезда"). Таква и слична мјеста (а њих има више) говоре о ауторовој критичности.

Врло је помно састављен и *Рјечник* на крају прве књиге. Он обухваћа не само мање познате ријечи из Мажуранићева спјева, него управо све ријечи које долазе у спјеву, чак и оне које су данашњем читатељу „посве јасне", али ипак корисне и од вриједности за стилску анализу.

Ријечи се тумаче у првом реду Мажуранићевим *Рјечником* уз његову допуну „Османа", јер је сам Мажуранић у тумачењу Гундулићевих ријечи показивао што су оне за њега значиле, а то је врло драгоцјено и за идентичан лексик Мажуранићева дјела. Осим тога ријечи су објашњаване и Мажуранић-Ужаревићевим *Њемачко-илирским словаром,* затим Караџићевим *Рјечником,* Академијиним *Рјечником* и Веселићевим *Рјечником* (1853), а у појединим случајевима тумачењем коментатора̂ (Шегвић, Ившић, Модестин, Грубор, Барац, Франгеш).

Живанчевићев удио при свему томе није мален, али га не би требало, дакако, ни предимензионирати и некритички узвисивати. Све је то резултат рада — како и сам приређивач то лијепо вели — читавих генерација̂ у распону од више од једнога стољећа. Ту треба рећи да је Живанчевић све то помно проучио, уживио се у резултате свих тих настојања те разумно прихватио

прихватљиво и одбио неприхватљиво. При томе је имао врло корисних претеча, али је ипак и самостално придонио коначној слици Мажуранићева дјела.

3. — Говорећи о Мажуранићеву спјеву у цјелини, Живанчевић закључује да је највише придонио за разумијевање Мажуранићева дјела управо А. Барац у својој књизи о Мажуранићу, али је, вели, „с друге стране, пуна фактографских неточности, произвољности и, поред основаних, посве наопаких претпоставки". То је зато што је Барац пуштао да га води интуиција, а не податак иако, гледано у цјелини, Барчево је дјело, признаје и приређивач, било темељем на коме треба градити и на којему је и он градио.

Ту се појављује на правом мјесту управо Живанчевић; педантан, информиран, обавијештен о врло многим и помно провјереним чињеницама, што долази до изражаја и у другој књизи *Сабраних дјела,* у коју су ушле Пјесме (Пјесме изворне. Допуна „Осману". Приједоди. Записи народних пјесама. Рјечник „Османа").

Иако је Владимир Мажуранић издао 1895. дивот-издање *(Пјесме Ивана Мажуранића),* ипак ни у тој збирци нису објављене све пјесникове пјесме, а осим тога Владимир је подоста интервенирао у стиховима свога оца. Да бисмо добили аутентичне Мажуранићеве стихове, приређивач се озбиљно потрудио те их је упоређивао с рукописима (ако их је имао) или с издањима, односно примјерцима из Мажуранићеве књижнице / на којима су и аутографски исправци и биљешке. Уз то су отклоњене и бројне погрешке тиска или намјерне интервенције приређивача. Живанчевић је размотрио и најситније разлике, тако да је Мажуранићев текст сада непромијењен, а само правопис модернизиран. Аутентична пјесникова лирика тек је сада пред нама.

Тако нам ова књига на првом мјесту доноси Мажуранићеву пјесму „Писма од Винодолца школана" (познатију досад под именом „Винодолски долче, да си здраво!"), насталу као израз дјечје носталгије за завичајем, вјеројатно оних дана када је Мажуранић кажњен „ad carcerem" због неприсуствовања ускрсним ђачким духовним вјежбама, а можда баш управо и у школском затвору.

То је прва написана Мажуранићева пјесма, а прва објављена Мажуранићева пјесма јесте једна мађарска, а написао ју је у шестом разреду (писао је мађарске стихове „као прави Мађар", како је то написао још Буро Дежелић. Али у доба противнагодбене Хрватске пјесников син Владимир сматрао је неприкладним да је објави, те ју је прешутио у својој збирци очевих пјесма, што је и разумљиво).

Дакако, наш приређивач доноси је у другој књизи, доноси и њезин пријевод и слично, а објављује, међу осталим, и пјесму „Благој сјени госпоје Јулијане Гај", дакле мајци Људевита Гаја, пјесму која је промакла Владимировој пажњи те је није уврстио у свој избор.

Врло је добро обрађена и Мажуранићева допуна Гундулићеву „Осману". С правом вели приређивач, износећи при том и мишљења многих других проучавателља Мажуранићева опуса, да је та „допуна" заправо права засебна збирка „саткана од самих лирских пјесама, овећих партија и минијатура, онаквих каквих нам је мало остало од Мажуранића. Свака од тих могла би се посебно тискати, а могла би се саставити и читава мала антологија".

4. — Ако прегледамо трећу књигу, можемо констатирати да Живанчевић доноси и уз филолошке Мажуранићеве списе обилне коментаре, а исто тако уз преостали њезин дио. Ту се показује Мажуранић као знанственик, уз исправну напомену како је мање познато да се наш пјесник огледао и у правним знаностима, филозофији, лексикологији и филологији, чак и у математици и астрономији. Већ је напоменуто да је *Рјечник* уз Гундулићев спјев „Осман" уврстио у другу књигу, донекле с правом јер тамо ипак више пристаје. Дознајем да су приређивачи имали намјеру да објаве и Мажуранић-Ужаревићев *Њемачко-илирски словар,* што би било добро и корисно, а то би се могло оправдати тиме што је највећи дио тога рјечника саставио управо Мажуранић. Накладник се, чујем, колебао и коначно ипак није уврстио и то Мажуранићево дјело, што је тек у неку руку разумљиво (можда из финансијских разлога), али је ипак штета што у *Сабраним дјелима* немамо тај значајни и важни прилог Мажуранићев модерној хрватској лексикографији. Али је, с друге стране, Живанчевић добро учинио што је објавио већи дио досад најбоље студије о Мажуранић-Ужаревићеву рјечнику из пера Владоја Дуката и што се, релативно опсежно, осврнуо на генезу тога *Словара.*

У својим коментарима уз филолошке Мажуранићеве списе Живанчевић се осврће и на Мажуранићево судјеловање на Бечком књижевном договору, уз напомену да је судјеловање Хрвата на њему имало „карактер концесије", јер га доиста нису прихватили ни Гај, Бабукић, А. Мажуранић, поготову не А. Старчевић. Ту је требало, ради потпуности, можда још додати да су Договор оштро и опсежно критизирали Шиме Старчевић и А. Кузманић. Живанчевићева стилизација да је договор „напао" и С. Враз, чини ми се преоштром, иако је Живанчевић већ и прије посебно о томе писао.

Добро је примијетио да се при потписивању Договора Мажуранић „интимно... није слагао с основним ставовима, сматрајући да ниједно наше пучко нарјечје није само по себи достојно да постане књижевни језик, већ да такав језик тек треба створити на ширим темељима народног говора, оплемењујући га патином старине, споменика и књижевне баштине". Уз то је приређивач, потпуности ради, могао можда додати мање познат податак да је Мажуранић као канцелар године 1862. опет прописао илирски правопис као службени у школство у Хрватској, а ту је своју наредбу још једном строже поновио године 1864. Ту се није радило само о правопису, него и о неким језичним особинама.

Како је Живанчевић исцрпан и свестран знанствени радник, он се, у вези с Мажуранићем, осврнуо и на почетак рада на Правно-политичкој терминологији, напоминући како је већ 1848. службено објављено да је именована комисија у коју су, с хрватске стране, били одређени: Бабукић, Кукуљевић, И. Мажуранић, С. Микулић, Шулек, Ужаревић, Ф. Жерјавић и Д. Галац. То је, дакако, био тек привремени приједлог, и то само за хрватску страну (касније се састав комисије знатно измијенио), но аутор посебно не спомиње састав српске и словенске стране, који се је такођер мијењао. Али тај основни и први податак што га Живанчевић износи досад није био довољно познат у стручној језичној литератури, према мојем мишљењу.

Говорећи о књижевној прози и коментирајући један Мажуранићев књижевни прилог у „Даници илирској" о Ани Видовићевој, говори се о књижевном јединству које је угрожавао задарски круг (сепаратизам Анте Кузманића). Иако писац тек коментира што је изнио у том чланку И. Мажуранић, можда се могло новијом литературом о задарском језичном кругу бацити нешто више свјетла у то досад недовољно познато и недовољно осviјетљено раздобље хрватске језичне и културне прошлости, макар и дјеломично. То не износим као приговор приређивачу јер се о томе писало тек у најновије вријеме, па ће и то, можда, бити разлог што се на то није осврнуо иначе врло информирани и актуални Живанчевић.

Приређивачева критичност види се и по томе што не прихваћа, на примјер, мишљење А. Барца о једном спорном Мажуранићеву спису (О илирској грађанској азбуки), него оно Б. Шурмина. „Барац је у очигледној заблуди", доноси Живанчевић своје ријечи из прије објављене монографије о Мажуранићу, „али што се тиче вјеродостојности Шурминова свједочанства, имали смо прилике да се увјеримо како је он заиста имао у рукама писма брату. Барац их није имао." Касније се, међутим, писмо пронашло у обитељској оставштини, што га приређивач, дакако, објављује са задовољством. Тиме је коначно и дефинитивно ријешено питање о ауторству Мажуранићева списа.

Могли бисмо на тај начин коментирати и друге прилоге у овој књизи. Као што је примијетио још А. Барац, Мажуранићеви прозни списи чине цјелину с његовим пјесничким остварењима. Као дио Мажуранићева стваралачког рада показују се његове књижевне способности и након раздобља кад је писао стихове. Тек се сада, дакле, може сагледати његова свестраност и разноврсност. Ту се посебно истичу Мажуранићеви политички списи.

Након пада феудализма долази до ријечи грађанство, па је и Мажуранић тада сматрао да ће народу више користити као државник него као књижевник. Живанчевић доноси све Мажуранићеве представке, захвале, адресе, окружнице, Gutachten, репрезентације, дакле политичке списе, а уз то и литературу о предмету и своје коментаре.

5. — У посебној, IV књизи доноси и Мажуранићеве говоре, од онога 1848, све до посљедњега говора у Сабору „гледе неких објешења" године 1886, с оним познатим Мажуранићевим ријечима: „Вјерујем у краљевину Хрватску, у њезину прошлост, у њезину садашњост и — ако бог да — у њезину будућност." Или: „Прије свега треба љубити свој народ, а штовати остале."

Ту упознајемо изванредан стил иначе интровертираног и мучаљивог, али луцидног Мажуранића, који је заправо ријетко говорио, без „полемичке нарави", који је у политику ушао не као странчар, него као стручни савјетник. Уосталом, треба се тек подсјетити да Мажуранић ни једном ријечи није реагирао на „тешку и бесмислену увреду ондашње шовинистичке критике — да је плагирао или чак присвојио какво непознато Његошево дјело о Ченгићу..." Таква Мажуранића упознајемо и у саборској дворани, па такву карактеристику дају и његови сажети, тријезни и умни говори који су донесени у књизи, а ситније али значајније његове реплике помно су донесене у биљешкама уз одређени текст.

Огледајмо на крају још Мажуранићева писма, објављена у четвртој књизи. Многа од њих објавио је приређивач већ прије, па се до објављивања ове књиге мислило да су нека писма, на примјер она из ране младости, изгубљена или можда уништена, јер нису била предана Свеучилишној књижници у Загребу, а нису се могла наћи ни у Јурјевској улици број 5, у Мажуранићеву дому у Загребу. Међутим, тражећи неуморно и упорно, Живанчевић је ипак дошао и до тих затурених писама из Мажуранићеве младости. Насљедници Мажуранићеве оставштине, из почетка можда не сасвим приправни да сву своју документацију предају у руке младом знанственику, нису ипак коначно могли одољети искреној жељи Мажуранићева обожаваоца за што потпунијим упознавањем живота и рада великога пјесника, те се приређивач на крају домогао и Мажуранићевих младеначких писама, дуго скриваних због велике тактичности према пјесниковој успомени, а пуних искрене и заносне романтичне љубави према својој заручници Александри, сестри пјесника Д. Деметра. Сада је коначно у тим *Сабраним дјелима* могао приређивач и њих објавити.

Уопће, Мажуранићева писма, како то добро примјећује приређивач, значајна су за хрватску књижевност јер садржавају непознату Мажуранићеву епистоларну прозу, а важна су у цјелини и за хрватску културну повијест свога времена. При свему томе Живанчевић је показао не само велик пијетет него и врло велику стрпљивост и умјешност при читању и одгонетавању нечиткијих и оштећенијих писама. Филолог Живанчевић дошао је опет до изражаја!

У „Грађи за повијест књижевности хрватске" нема Мажуранићевих писама! Једино је објављен мањи број писама Иванових брату Антуну, и то углавном фрагментарно. У посљедње вријеме објављивао их је наш приређивач, па су она онда сва унесена у *Сабрана дјела*. Да све то представља извор и рудник и за увид у Мажуранићев особни живот и живот његова времена — не треба понављати. Из њих попуњавамо и одређене податке из нашег језично-књижевног живота (усп. писмо Антуново Ивану у вези с наканом да се од почетка 1865. године сви књижевници наговоре да пишу старом илирском графијом, илирским правописом итд.). У биљешкама уз посљедња Мажуранићева писма налазимо потресно свједочанство пјесникове унуке Иване Брлић-Мажуранић о посљедњим данима живота њезина дједа и потресан опис његових посљедњих сати и смрти.

6. — Задржао сам се тек на неким дијеловима Мажуранићева рада и Живанчевићевих коментара, а на многа питања нисам се уопће осврнуо, што је и разумљиво ако се узме у обзир свестрана дјелатност једнога од највећих и најумнијих хрватских људи 19. стољећа.

Листање по *Сабраним дјелима* не може донијети мериторан и коначан суд о приређивачеву раду. Сигурно је да је посао Живанчевићев био тежак, а сигурно је и то да је до многих података у годинама свога рада могао лакше доћи него прије — рецимо — пола стољећа. Тада нисмо имали још Барчеве монографије о Мажуранићу, што с признањем истиче и Живанчевић. Нисмо имали ни многе друге вриједне прилоге, које сâм на много мјеста цитира. Али, као што истиче Франгеш у цитираној својој уводној студији, ипак „велик је потицај критици о Мажуранићу дао Милорад Живанчевић, који се није дао импресионирати *недогледом критике о Мажуранићу*, него је грађи приступио мирно и неприсиљено, остваривши низ нових спознаја, од животописа и текстова до овог критичког издања Мажуранићевих сабраних дјела, у чијем је приређивању обавио голему већину посла". Сигурно је нових спознаја добио и од бившега свога ментора и суприређивача, проф. И. Франгеша, јер су радили у непрестаном контакту. Марљивост, инвенција и знање

удружили су на тај начин још и више. Дакако, потанка анализа можда би могла показати и одређене празнине или бар непрецизности у приређивачеву поступку или у његовим појединим судовима (као што има неколико неприхватљивих поступака у Живанчевићеву „Илиризму" из 1975, нпр. у вези с личношћу А. Вебера Ткалчевића).

Али — а то се мора на крају јасно и одређено рећи — приређивачи су уложили у свој рад толико труда, времена, знања, систематичности, љубави према предмету — да се сав тај њихов посао мора оцијенити само оптималним и суперлативним ријечима. Поједини коментари праве су мање или веће студије о одређеним питањима, готово нова књига или нова монографија. Та би се тврдња дала доказати на више примјера.

Великог стваоца тешко је интерпретирати и разумјети. Објављивање *Сабраних дјела* Мажуранићевих отвара читав низ, можда и нових, питања и нових спознаја, нуди евентуалну ревизију досадашњих мишљења, свестраније упознајемо Мажуранића у контексту времена, закључна мишљења о једној тако изузетној личности, ако таквих мишљења уопће може бити.

Штета је тек што ово вриједно и готово епохално дјело није добило примјереније, репрезентативније и љепше ванјско рухо, па није попраћено тако потребним факсимилима рукописа, писама, фотографијама и сличним, што таквим дјелима даје још већи чар.

Златко Винце

Ilija Mamuzić, ODJECI ILIRIZMA (srpski i hrvatski), JAZU, Građa za povijest književnosti hrvatske, knj. 32, Zagreb, 1979, str. 295—530.

Аутор ове књиге бави се проучавањем историје илирског покрета већ пола века. Још као студент славистике у Загребу Мамузић је израдио два семинарска рада код проф. Бранка Водника: у првом је обрадио сарадњу Срба у хрватској препородној књижевности, а у другом — сарадњу Хрвата у српској препородној литератури. После завршених студија, као млад професор у Осијеку, Мамузић је проширио и продубио започета истраживања и израдио дисертацију *Илиризам и Срби,* коју су врло афирмативно оценили професори др Драгутин Боранић и др Фрањо Фанцев. На основу ове дисертације Мамузић је докторирао у Загребу 1927. Дисертација је била тако зрела за његове младе године, да је примљена и објављена у *Radu* JAZU (књ. 247, 1933) и одатле посебно прештампана.

Вредност Мамузићеве дисертације даје се у потпуности сагледати ако се упореди са чланком Николе Андрића *Hrvatski Ilirizam i Srpstvo,* објављеном у загребачком *Vijenci* (1894). Док се Андрић ограничио само на приказивање негативних ставова Теодора Павловића и Јована Суботића према илирском покрету, дотле је Мамузић обухватио и анализирао и ставове других српских писаца, научника и јавних радника према истом покрету. Из Андрићевог чланка проистиче као да су сви Срби тога времена били противници илирског покрета. Међутим, из Мамузићеве дисертације јасно излази да је било и Срба Илираца и да њихов број није био ни мален, ни безначајан. Мамузић је оштро уочио да су се „Срби поделили на два табора, један велики — противилирски, и мали — илирски. Центар је првом табору била углавном Пешта, центар другоме — Нови Сад". На челу првога стајао је Теодор Павловић, уредник *Српског народног листа* и *Летописа Матице српске* (који је тада још излазио у Пешти), познат као „коловођа свих анти-илираца". На челу другога табора стајао је Петар Јовановић, професор и директор Новосадске гимназије, „Илир из Бачке", издавач и уредник алманаха *Бачка вила,* око којега се окупио леп број Срба Илираца. Мамузић је зналачки супротставио један табор другоме. Његова дисертација је позитивно оцењена од научне критике, која је изразила сугестију да он настави, прошири и продуби своја истраживања ове сложене проблематике.

Резултати Мамузићевих даљих проучавања дошли су до пуног изражаја у његовим новим радовима. Довољно је само споменути његову *Антологију Илирског покрета* (Београд 1953, 1958), затим његову студију *Станко Враз и српска књижевност (Зборник радова Института за проучавање књижевности САНУ,* књ. XVII, 1952), његов синтетичан чланак *Ilirizam i Srbi* (у *Enciklopediji Jugoslavije,* књ. IV, стр. 343—344) и његове текстове у *Књижевној хрестоматији* (Загреб 1978).

Пола века после објављивања своје дисертације, после даљих систематских истраживања, Мамузић је објавио нову књигу, која складно допуњује, проширује и продубљује његове раније научне напоре. Књига садржи много више и обухватније текстове него што то, на први поглед, скроман наслов и поднаслов обећава и наговештава. То није само „грађа за повијест књижев-

ности хрватске" — то су читаве расправе и студије о великом броју Илираца и њихових противника, од којих се за многе уопште није ни знало, или о којима се само наслућивало. Тако, за неке се не знају ни године рођења и смрти, али има података или бар индиција да су учествовали у културним и друштвено-политичким збивањима овога преломног времена.

Мамузићева нова књига садржи два дела, управо две „галерије" портрета, једну хрватску, а другу српску. У првој „галерији" налазе се многи хрватски списатељи и јавни радници, познати и непознати, који су играли већу или мању улогу у то бурно доба и били протагонисти хрватско-српске сарадње. „Галерија" почиње портретима двојице писаца који се могу, у неку руку, сматрати претходницима илирског покрета; то су Гргур Чеваповић (1786—1829) и Јосип Марић (1807—1883), који су антиципирали илирство „нарочито говорећи о свима нашим онако како ће ускоро говорити и Гај и цело коло око њега..." Од истакнутих хрватских Илираца Мамузић прво даје портрет Људевита Вукотиновића, који је заступао мишљење да су Јужни Словени у „родословном и словничком смислу" сви Илири: „Наше презиме (придјевак) је Илир, а крстна имена су различна: Хорвати, Далматини, Славонци, Црногорци, Бошњаци, Србљи итд."

Расправљајући о илирским, јужнословенским концепцијама Људевита Гаја не само у теорији, него и у пракси, Мамузић је указао на чињеницу да је он намеравао своје новине издавати не само латиницом него и ћирилицом, и да је понудио књижевнику Богобоју Атанацковићу да буде уредник ћирилског издања. Гај је издао и посебан проглас о покретању ћирилског издања. Карловачки патријарх Јосиф Рајачић одао је нарочито признање Гају што је показао „енергическу одважност у престолноме граду Хрватске, Загребу, једне *Народне новине* са славенским писменима и славенским правописом издавати..." Огледни број штампан ћирилицом појавио се 20. VII 1849. „Био је то и посљедњи", констатовао је Гајев биограф Јосип Хорват. Иако је у српској књижевности и публицистици објавио свега један текст, Гај је у српској јавности дуго био присутан — истиче Мамузић — „браниле су се идеје о братству и слози чак и кад се негирало скупно име које је он поставио". Гајева *Danica* је доносила текстове о многим српским темама „тако да је она била махом хрватско-српска, доиста-илирска!"

Говорећи о грофу Јанку Драшковићу, једном од ретких феудалаца међу хрватским Илирцима, Мамузић је показао еволуцију његових илирских концепција: док је у својој *Disertaciji* (1832) говодио само о уједињењу хрватских и словеначких земаља и покрајина — у једној, немачки писаној брошури (*Ein Wort am Illiriens hochherzige Töhter*, 1838) Драшковић обухвата, осим ових земаља, још и „осам угарских жупанија, те Србију, Црну Гору, Бугарску, па део Албаније и Македоније". Драшковић је „заносећи се ужим, па најширим илирством, показао више настојања национално-културног карактера око унутрашњег изграђивања не само тадашње Хрватске већ и сутрашње Илирије".

Посебно место међу Илирцима заузима с разлогом Станко Враз. Према Мамузићевој оцени: „Овај танани лирски песник и, с Вукотиновићем, оснивач хрватске књижевне критике, сарађивао је у српској књижевности за најдуже време, с највећим бројем прилога, па и с највише претензија. Његово име јављало се ту за целу деценију, не само с циљем да заталаса осећања и мисли српских читалаца, већ и да утиче на српски литерарни и културни живот — унапређујући их и сједињавајући их с хрватским, па и словеначким..." У знак заслуженог признања Друштво српске словесности у Београду изабрало је Станка Враза за свога дописног члана.

Један од најизразитијих протагониста илирске, јужнословенске мисли био је Фран Курелац, који је у једном свом, романтичарски интонираном прогласу ковао далекосежне планове о заједничком „илирском" језику.

У овој првој „галерији" налазе се још браћа Антун, Иван и Матија Мажуранићи, Павао Штос, Иван Трнски, Димитрија Деметар, Павао Чавловић, Богослав Шулек, Стјепан Марјановић, затим „Илири из Босне" Мартин Недић, Љубомир (Грго) Мартић, Иван Франо Јукић, Блаж Јосић, даље „Илири из Далмације" Иван Данило, Антун Казначић, Анте Кузманић, Иван Каталинић, затим Иван Кукуљевић Сакцински, Петар Прерадовић, Мирко Боговић,

Андрија Торкват Брлић, и једна жена Драгојла Јарневић. Међу Илирцима налазио се у младости и Анте Старчевић, који је у новосадској *Бачкој вили* певао:

„Једна власт нам свим нашкоди,
Све нас роди мати бједна,
Једно сунце над свим ходи,
Па и мисо буди једна!"

У другу „галерију" уврстио је Мамузић српске Илирце и њихове симпатизере, који су сарађивали у хрватским новинама, листовима и часописима у доба илиризма. Као што је међу Хрватима било претходника овога покрета, тако исто их је било и међу Србима. Један од првих претеча илиризма био је књижевник Павле Соларић (1786—1821), који је већ у својим *Поетическим сочињенијама,* написаним почетком XIX века, певао о јединственом Словенском Југу „од Адрије до Балкана". Други претеча био је велики народни мецена и оснивач првог српског студентског дома Сава Текелија, који је у својој аутобиографији забележио ове карактеристичне појединости: „Године 1803, смислим, гди су Французи освојили Далмацију и Хорватску, да им дам пројект, да би начинили от они' провинција особливо краљевство, но понеже ту су Хорвати, Крањци, Далматинци и прочи, то да не би један или други народ себе увређена или подложна другоме мислио, да томе краљевству мете се име Илирија (...) Каква је моја радост била, кад следујуште 1805. године прогласи Илирическо краљевство, да је тај мој пројект тако велики муж примио и произвео..."

У ову другу „галерију" спадају — поред већ споменутог Петра Јовановића, уредника *Бачке виле* — Милош Поповић, уредник *Скоротече* и *Подунавке,* прави и борбени „Серб-Илир"; затим, Павле Стаматовић, издавач и уредник *Српске пчеле,* Гајев лични познаник, који се одушевљавао што „Зриновића унук" издаје новине „хрватско-српске или српско-хрватске"; даље, Димитрије Тирол, уредник *Уранije,* око које се — према речима Павла Поповића — окупила „мала илирска књижевна колонија"; Божидар Петрановић и Борђе Николајевић, сарадници Гајеве *Danice,* издавачи и уредници *Српског далматинског магазина* у Задру, на коме су сарађивали и хрватски писци, чији су текстови штампани латиницом; Шпиро Поповић, Србин из Шибеника, пријатељ Николе Томазеа, иначе аутор запаженог чланка *Nekoliko slova braći ilirsko-slavjanskoj u Dalmaciji,* објављеног у *Danici* (бр. 3, 1839); Дубровчанин Медо Пуцић, сарадник *Danice,* песник, археолог и историчар, који је и у старости остао веран илирским, јужнословенским идеалима своје младости. У овај круг спада и једна жена, Анка Обреновићева, кћи господара Јеврема, позната као „Илиркиња из Србије". Посебно је карактеристичан случај Димитрија Матића, каснијег професора Лицеја у Београду и министра просвете Кнежевине Србије. Као „питомац српског правитељства", студент права и филозофије у Хајделбергу, Матић је био осумњичен код „попечитеља народног просвјештенија" Стевана Стевановића Тенке „да иде за тим да хоће да сруши српску државу". У своме писму од 21. јуна 1848, Матић се правда овим аргументима:

„...на последку, касателно тога, што се вели, да ја очу једну Југославенску Државу, у том је од чести истина, но с том приметбом, да су ово први прилазци и да за сада мора бити једна Војводина Српска, једно Књажевство Српско и једна Бановина, а наша крајња и поглавита цељ да је јединство Југославенства. Ја не знам да л' икоји разборитији човек другчије може мислити. Ако сам крив, то сам, дакле, за ово крив, али дозволите ми казати, да не могу веровати да ћете ми хтети ово за кривицу приписати..."

Међутим, иако се известан број српских интелектуалаца и јавних радника одазвао Гајевим илирским прогласима и позивима на сарадњу, ипак је велика већина остала по страни, а неки су пружили и одлучни отпор. Карактеристично је да су Вук Караџић и Јован Хаџић-Светић, који се иначе ни у чему нису слагали и били огорчени противници, устали против илиризма, наравно сваки са својих позиција. Па чак и Јован Суботић, који је од савременика важио као један од најизразитијих протагониста јужнословенске концепције, узео је активног учешћа у овим полемикама и изјаснио се против илиризма.

Према Мамузићевим испитивањима, било је више разлога супротстављању са српске стране. Прво, илиризам је тежио остваривању књижевног и културног јединства међу јужнословенским народима, а тога јединства није било ни међу самим Србима, који су водили огорчене борбе између присталица старог и новог језика и правописа. Друго, док су Илирци предлагали и форсирали стварање заједничког илирског језика, дотле је код једнога дела Срба у то време још увек била јака славеносрпска традиција. Треће, док су се Илирци изјашњавали за равноправност ћирилице и латинице, велики део Срба држао се ћирилице. Четврто, осећање српства и православља код свештенства и већине Срба било је тако јако да је у илиризму видело нападај „римско-немачког министарства и римске богомољске столице у Риму" и на саме обреде српске православне цркве.

Проучавајући ову проблематику Мамузић је подвргао критичкој анализи и ревизији ранију литературу о илиризму. Уважавајући разлоге оних својих претходника са чијим се мишљењима и ставовима не слаже, он им супротставља своје разлоге и своје аргументе, остајући увек на висини научног расправљања. И када проналази и открива нове Илирце и њихове противнике и критичаре, он то чини увек скромно и непретенциозно, без инсистирања и форсирања свога мишљења. Баш зато што ова својства нису свакидашња појава, она заслужују да буду посебно истакнута.

Коста Милутиновић

САДРЖАЈ

др Момчило Златановић, *Народне песме о устанку, ослобођењу и револуцији* — — — — — — — — — — — — — — — — 5
др Љубомир Зуковић, *Партизанска народна песма* — — — — — — 17

Студије и чланци

др Челица Миловановић, *О изворима и књижевном поступку Гаврила Стефановића Венцловића* — — — — — — — — — — — — 27
др Шимун Шоње, *Петар Демелић — први преводилац Хомера у српској књижевности* — — — — — — — — — — — — — — 43
др Хатица Крњевић, *Прва и друга беседа Лазе Костића* — — — — — 53

Ситни прилози

Никола Китановић, *О синкретизму у усменим баладама Рома у Војводини* 81
Борђе Перић, *Вуково сећање на једну песму Ивана Југовића* — — — — 89

Грађа

др Иванка Удовички, *Два писма Теодора Павловића Руми Каролу* — — 95
др Љубомир Дурковић-Јакшић, *Василије Василијевић о Вуку Караџићу* 99
др Душан Михаиловић, *Три незавршена позоришна комада Драгутина Илића* — — — — — — — — — — — — — — — — — — 103

Оцене и прикази

Миодраг Петровић, *Наука о књижевности и њене недоумице (II)* — — 135
др Борђе Живановић, *Записки јаничара* — — — — — — — — — — 147
др Златко Винце, *Сабрана дјела И. Мажуранића* — — — — — — — — 153
др Коста Милутиновић, Илија Мамузић, *Одјеци илиризма* — — — — — 159

САРАДНИЦИ ЗБОРНИКА МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК

Властоје М. Алексијевић
Добрило Аранитовић, Шабац
Маринко Арсић, Београд
Сава Бабић, Нови Сад
Др Ђорђе Бајић, Нови Сад
Др Фехим Бајрактаревић
Др Антун Барац
Томислав Бекић, Нови Сад
Др Весна Н. Берић, Нови Сад
Др Франце Берник, Љубљана
Др Љиљана Бибовић, Нови Сад
Мр Милана Бикицки, Нови Сад
Др Марија Бобровњицка, Краков
Др Димитрије Богдановић, Београд
Др Милица Богдановић
Злата Бојовић, Београд
Живојин Бошков, Нови Сад
Мирјана Бошков, Нови Сад
Светозар Бркић, Београд
Др Рудо Бртањ, Братислава
Јоаким Будински, Нови Сад
Милица Бујас, Нови Сад
Иванка В. Веселинов, Нови Сад
Др Магдалена Веселиновић-Шулц, Нови Сад
Др Рајко Веселиновић, Београд
Др Златко Винце, Загреб
Др Драгољуб Влатковић, Београд
Васо Војводић, Нови Сад
Душко Вртунски, Нови Сад
Радинка Вујичић, Нови Сад
Стојан Д. Вујичић, Будимпешта
Саво Вукмановић, Цетиње
Владимир М. Вукмировић
Др Јован Вуковић
Јован Б. Вукчевић, Београд
Др Витомир Вулетић, Нови Сад
Др Димитрије Вученов, Београд
Др Радован Вучковић, Сарајево
Буро Гавела
Др Славко Гавриловић, Нови Сад
Др Павао Галић, Задар
Др Крешимир Георгијевић
Др Ирена Грицкат, Београд
Анђоло Данти
Др Јован Деретић, Београд
Др Радмило Димитријевић, Београд
П. А. Дмитриев, Лењинград
Лука Дотлић, Нови Сад
Мр Мирјана Дрндарски, Београд
Др Љубомир Дурковић-Јакшић, Београд
Др Иван Баја
Војин Борђевић, Београд
Стојан Борђић, Београд
Мр Жељко Бурић, Београд
Гвозден Ерор, Београд
Др Марија Жагар, Нови Сад
Др Ђорђе Живановић, Београд
Др Милорад Живанчевић, Нови Сад
Др Драгиша Живковић, Нови Сад
Др Вида Зелени, Праг
Др Момчило Златановић, Врање
Мирка Зоговић, Београд
Радован Зоговић, Београд
Др Љубомир Зуковић, Сарајево
Др Миодраг Ибровац
Душан Иванић, Београд
Др Милка Ивић, Београд
Вера Јаварек, Лондон
Стојан Јакшић
Др Јован Јерковић, Нови Сад
Др Иванка Јовановић-Јакшић, Нови Сад
Загорка Јанц, Београд
Др Војислав М. Јовановић
Сергије Јовановић
Др Душан Јовић, Београд
Иванка Јовичић, Београд
Др Стеван Јосифовић, Нови Сад
Андре Јутронић, Сплит
Симха Кабиљо-Шутић, Београд
Др Ватрослав Каленић, Љубљана
Др Реља В. Катић, Београд
Др Димитрије Кириловић
Никола Китановић, Нови Сад
Др Мираш Кићовић
Др Снежана Кићовић-Пејаковић, Београд
Марија Клеут, Нови Сад
Др Јан Кмеђ, Нови Сад
Божидар Ковачевић, Београд
Мр Иван Ковачевић, Београд
Србислава Ковачевић-Кузмановић, Београд
Др Божидар Ковачек, Нови Сад
Др Гаврило Ковијанић, Нови Београд
Ристо Ковијанић, Котор
Др Никола Кољевић, Сарајево
Др Светозар Кољевић, Сарајево
Др Зоран Константиновић, Инсбрук
Др Милан П. Костић
Др Мита Костић

Др Страхиња К. Костић, Нови Сад
Др Василије Крестић, Београд
Др Хатица Крњевић, Београд
Др Угљеша Крстић, Нови Сад
Средоје Лалић, Нови Сад
Др Рајнхард Лауер, Гетинген
Младен Лесковац, Нови Сад
Др Зденко Лешић, Сарајево
Василије Лукић, Цетиње
Камила Луцерна
Др Марко Малетин
Др Илија Мамузић, Београд
Тодор Манојловић
Др Боривоје Маринковић, Нови Сад
Светислав Марић
Др Ксенија Марицки-Гаћански, Београд
Светозар Матић
Др Миодраг Матицки, Београд
Јасна Мелвингер, Нови Сад
Др Меланија Микеш, Нови Сад
Др Васо Милинчевић, Београд
Живан Милисавац, Нови Сад
Трива Милитар
Живко Милићевић
Др Челица Миловановић, Београд
Др Јевто М. Миловић, Задар
Др Коста Милутиновић, Нови Сад
Др Никола Милутиновић
Др Лазар Мирковић
Др Душан Михаиловић, Београд
Др Велимир Михајловић, Нови Сад
Др Александар Младеновић, Београд
Др Миљан Мојашевић, Београд
Бранко Момчиловић, Нови Сад
Др Милош С. Московљевић
Др Надежда Мосусова, Београд
Добривој Наћвински, Нови Сад
Момчило Настасијевић
Др Душан Недељковић, Београд
Др Владан Недић
Др Илија Николић, Земун
Милоје Р. Николић, Београд
Драгољуб Новаков, Зрењанин
Др Бошко Новаковић, Нови Сад
Др Жељислав Њељља, Варшава
Др Тихомир Остојић
Владимир Отовић, Нови Сад
Др Драгољуб Павловић
Драгослав Павловић, Рача Крагујевачка
Др Миливој Павловић
Шандор Пал, Бечеј
Сава Паланчанин, Нови Сад
Др Мирослав Пантић, Београд
Др Александар Пејовић, Београд
Борђе Перић, Београд
Бошко Петровић, Нови Сад
Душан К. Петровић
Др Живојин Петровић, Београд
Коста Петровић
Др Миодраг Петровић, Ниш
Теодора Петровић, Сремски Карловци
Др Светозар Петровић, Нови Сад
Др Хараламлије Поленаковић, Скопље
Гордана Поповић, Београд
Др Душан Ј. Поповић
Др Иван Поповић
Др Миодраг Поповић, Београд
Др Иштван Пот, Будимпешта
Предраг Протић, Београд
Др Иван Пудић, Београд
Милорад Радевић, Београд
Др Андрија Раденић, Београд
Стеван Радовановић, Земун
Борђе Сп. Радојичић
Мирослав Радонић, Нови Сад
Др Никша Рачић, Загреб
Др Јелка Ређеп, Нови Сад
Др Жарко Ружић, Београд
Др Јован Савковић
Г. М. Сафронов, Лењинград
Иштван Сентђерђи, Суботица
Др Ненад Симић, Београд
Јержи Слизински, Варшава
Др Олга Срдановић-Бараћ, Београд
Милојка Станаревић-Мијаиловић
Борислав В. Станковић, Сремски Карловци
Др Павле Стевановић
Др Петар Стевановић, Београд
Др Никша Стипчевић, Београд
Др Миодраг В. Стојановић, Београд
Вера Стојић, Београд
Др Мила Стојнић, Београд
Олга Ступаревић, Београд
Др Стојан Суботин
Милован Сучевић
Радмила Сучевић, Вршац
Мр Јулијан Тамаш, Врбас
Др Иво Тартаља, Београд
Гордана Терић, Београд
Милан Токин
Др Миховил Томандл
Др Борђе Трифуновић, Београд
Др Јован Туцаков
Др Иванка Удовички, Нови Београд
Мр Александар Форишковић, Нови Сад
Мр Иштван Фрид, Будимпешта
Лука Хајдуковић, Нови Сад
Антал Хегедуш, Нови Сад
Др Едмунд Хлеба, Братислава
Др Олга Хумо, Београд
Др Владимир Ћоровић
Др Веселин Чајкановић
Др Стефан Чакић, Беч
Лазар Чурчић, Нови Сад
Урош Џонић
Јелена Шаулић, Београд
Др Шимун Шоње, Сарајево

Зборник Матице српске за књижевност и језик излази годишње трипут, у три свеске, које чине једну књигу.

Редакција 1. св. XXIX књиге Зборника Матице српске за књижевност и језик закључена 15. априла 1981. године.

Штампање завршено октобра 1981. године.

Издаје Матица српска, Нови Сад

Секретар Уредништва, *Др Божидар Ковачек.* Коректор, *Мирјана Јовановић*

Слова за корице израдио
Драган Вишекруна

Штампано у 1.000 примерака

На основу мишљења Покрајинског секретаријата за образовање, науку и културу САП Војводине, бр. 413-322 од 11. јула 1980. године, ова књига ослобођена је основног и посебног пореза на промет.

Штампа: Штампарско предузеће „Будућност", Нови Сад, Шумадијска 12

YU ISSN 0543—1220