МЗ I II 192 / 1992 дой.

КЊИГА XL СВЕСКА 2/1992.

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК

ИВО АНДРИЋ

1892. 1975. 1992.

Др Драгиша Живковић, *„Ћутати" или „говорити" — једна антиномија у Андрићевом делу* 203 / др Бранимир Човић, *„Инстинкт смрти" код Андрића и Буњина* 213 / др Петар Милосављевић, *Хронотоп романа „На Дрини ћуприја" Иве Андрића* 229 / Владан Живковић, *Регистар наслова у „Сабраним делима" Иве Андрића у седамнаест књига* 241

Студије и чланци: др Ксенија Марицки Гађански, *Lucretiana. Прилози за нашу културну историју* 247 / др Франц Дирлмејер, *Српскохрватска јуначка песма и Хомер* 265 / др Дејан Ајдачић, *Боје у српскохрватској народној поезији* 285 / Ђорђе Перић, *Ко је песник двеју песама српске грађанске поезије у Арнотовом „Магазину"?* 323 / др Петар Милосављевић, *Књижевнотеоријска мисао Љубомира Недића* 337 / **Прилози и грађа:** Светлана Томин, *Азбучни акростих у девет акатиста светим апостолима Петру и Павлу из збирки српских рукописа* 349 / др Милосав Ж. Чаркић, *Глаголске метаплазме у поезији Ј. Ј. Змаја* 363 / **Оцене и прикази:** Марија Клеут, *Мирослав Пантић: Књижевност на тлу Црне Горе и Боке Которске од XVI до XVIII века* 373

МАТИЦА СРПСКА

МП II 192

ID = 9627138

МАТИЦА СРПСКА
ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК

Уређивачки одбор
др ТОМИСЛАВ КЕЗОЋ, др ДРАГИЦА ЖИВКОВИЋ, др МАЛИША КЛЕУТ,
др ЗОРАН КОНСТАНТИНОВИЋ, др ЛОВИЦА ПЕТКОВИЋ, др МИРОН ФЛАШАР

Главни и одговорни уредник
др ДРАГИЦА ЖИВКОВИЋ

КЊИГА ЧЕТРДЕСЕТА (1992), СВЕСКА ДРУГА

МАТИЦА СРПСКА
1826
БИБЛИОТЕКА МАТИЦЕ СРПСКЕ
У НОВОМ САДУ

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК
Покренут 1953.

Главни уредници

Академик МЛАДЕН ЛЕСКОВАЦ (1953–1978)
Др ДРАГИША ЖИВКОВИЋ (1979–)

YU ISSN 0543-1220 | UDK 82(05)

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК

Уређивачки одбор

др ТОМИСЛАВ БЕКИЋ, др ДРАГИША ЖИВКОВИЋ, др МАРИЈА КЛЕУТ,
др ЗОРАН КОНСТАНТИНОВИЋ, др НОВИЦА ПЕТКОВИЋ, др МИРОН ФЛАШАР

Главни и одговорни уредник

др ДРАГИША ЖИВКОВИЋ

КЊИГА ЧЕТРДЕСЕТА (1992), СВЕСКА ДРУГА

МАТИЦА СРПСКА

ИВО АНДРИЋ

1892 — 1992

„ЋУТАТИ" ИЛИ „ГОВОРИТИ" – ЈЕДНА АНТИНОМИЈА У АНДРИЋЕВОМ ДЕЛУ

Драгиша Живковић

Аутор разматра антиномичне ставове Иве Андрића у погледу његовог односа према говорној људској комуникацији и закључује да су ти ставови код њега врло сложени. У крајњој линији они се своде на „унутрашње ћутање", тј. на ћутање у себи и за себе, у коме се „на крају сви губимо". Извор оваквих ставова аутор открива у Андрићевим склоностима ка филозофији Кјеркегора, Ничеа, Бергсона и Бечке модерне (Хуго фон Хофманстал, Рилке, Л. Витгенштајн).

О овој антиномичности код Андрића говорили су многи испитивачи и тумачи његовог дела. Од девизе везира Јусуфа у *Мосту на Жепи*: „У ћутању је сигурност", која је на крају и сама избрисана, па до хуманистичке поруке у *Осатичанима*: „Треба говорити, јер је ћутање леност и кукавичлук и трује односе међу људима" – отвара се широк распон смисла између „ћутања" и „говорења", који су многи испитивачи запазили и коментарисали. Пошто је у том распону постојала читава клавијатура прелаза и нијанси, није тешко било у тој наоко противречности открити у ствари логичку истину: боље је „паметно *ћутати*" него „испразно *говорити*", и обрнуто: *„речи утехе и бодрења"* боље су него *„пустиња ћутања"*. На тај начин овај противречан став код Андрића могао се протумачити као разумно резоновање о понашању појединца као личности и као члана друштвене заједнице.

Међутим, разрешење ове антиномије не изгледа тако једноставно, и многи тумачи Андрићевог дела помучили су се око њега. Показало се, наиме, да су ове категорије код Андрића врло комплексне, да извиру из разних психолошких и уметничких побуда и да изражавају често супротне ставове и осећања. Радован Вучковић је указао да је Андрићево зазирање од речи произилазило из осећања егзистенцијалног *страха*, да је повезано с његовим тамновањем у Марибору и да су се у њему садржали и други психолошки корени „немира": тескоба, самоћа, меланхолија и резигнација[1]. Радивоје Константиновић је проширио Андрићев феномен „ћутања" на категорију „тишине" и навео примере тих категорија у читавом Андри-

---

[1] Радован Вучковић, *Велика синтеза*, Сарајево 1974, стр. 111, 118–128, 501, 505.

ћевом делу[2], а Иво Тартаља је све то повезао са феноменом „тајне" као уметничке стваралачке снаге из које извире „дух приповетке"[3]. Тартаља је широко захватио све ове ставове код Андрића, показујући разне аспекте појмова „ћутања" и „тајне" у Андрићевом делу и повезујући Андрићеву поетику са схватањима модерне наратологије[4].

Несумњиво, Андрићева склоност ка ћутању и зазирању од речи извирала је најпре из осећања угрожености од исказивања својих мисли и осећања. „У ћутању је сигурност" — ову девизу Андрић је бележио и памтио целог живота. У својим „Свескама" („Зелена књига") он чак и педесетих година (1953—1956) бележи Сенекину мисао: „Многе невоље живота уче човека да ћути"[5]. Он годинама преводи *Политичке и друштвене напомене* Франческа Гвичардинија, у којима је овај италијански ренесансни политичар и мислилац из Фиренце давао савете о понашању посланика и службеника једног владара[6]: „Ствари које не желиш да свет сазна немој саопштавати ником, јер многи су и разнолики узроци који људе нагоне да буду брбљиви; неко је брбљив због своје луде главе, неко из користољубља, а неко из сујете: да би се показао обавештен. А ако си ти, без потребе, избрбљао пред другим човеком своју тајну, не треба да се чудиш ако је тај, коме је мање стало него теби да чуваш своје тајне, учини то исто"[7]. Превод Гвичардинија и других ренесансних мислилаца и уметника (Макијавелија, Микеланђела) Андрић је радио, по свој прилици, као дипломатски службеник који прати историју дипломатске службе и понашања; педесетих година као да је припремао превод Гвичардинија за Министарство иностраних послова.

Међутим, феномен „ћутања" имао је код Андрића и много дубљи смисао. Иво Тартаља је врло нијансирано пратио и откривао Андрићев став о „ћутању" у вези с његовим схватањем „тајне". То није више дипломатска тајна која се чува од непосвећених ушију; сада је то „тајна" уметничког виђења света и стварања, метафизичка тајна „причаоца који све зна". Тартаља је у Андрићевој рукописној заоставштини пронашао свежањ текстова са ознаком „Монолог о тајнама и ћутању". Најранији записи у том свежњу настали су негде крајем двадесетих година; у њима Андрић бележи своја размишљања поводом „ћутања" и „зазирања од речи": „Ја ни најмање не потцењујем снагу и значење речи... Уосталом, ја и не говорим против речи него за ћутање. А у томе има разлике"[8] — вели Андрић у

---

[2] Радивоје Константиновић, *Стилска функција тишине у „Травничкој хроници"*, „Дело Иве Андрића у контексту европске књижевности и културе" (Зборник радова), Београд 1981, стр. 293—298; Исти, *Феномен тишине у делу Иве Андрића*, „Дело", Београд, јануар 1980, стр. 1—15.

[3] Иво Тартаља, *Приповедачева естетика*, Београд 1979; Исти, *Пут поред знакова*, Нови Сад 1991.

[4] Исти, *Пут поред знакова*, стр. 58—73, 91—102.

[5] *Свеске*, „Сабрана дела", књ. XVII, 1971, стр. 147 (Сви цитати из Андрића узети су из овог издања).

[6] Никша Стипчевић, *Иво Андрић — преводилац и тумач Франческа Гвичардинија*, „Свеске Задужбине Иве Андрића", бр. 2, Београд 1983, стр. 155—199.

[7] *Иве Андрића превод Политичких и друштвених напомена Франческа Гвичардинија* (Критички приредио и истумачио Никша Стипчевић), „Свеске Задужбине Иве Андрића", бр. 2, Београд 1983, стр. 19.

[8] И. Тартаља, *Пут поред знакова*, стр. 95.

једној белешци. У другима он, слично Гвичардинију, констатује да „људи често у вечерњем разговору казују ствари за које бисмо се тога истога дана у подне сто пута заклињали да их нећемо никад ником саопштити". Из тог круга размишљања потиче и Андрићева прича *Слепац*, објављена у јубиларном броју „Летописа Матице српске" за 1975. годину, у којој се казује како је неки слепи човек могао да се креће без водича, и у кући и на улици, и како му је у том кретању путовођа било једно „бело јагње", које иде испред њега и обасјава му пут. Али чим је одао ову своју тајну, човек остаде у мраку у коме живе слепци: јагње се изгубило! Ова параболична приповетка, последња коју је Андрић објавио за живота, открива у ствари Андрићеву мисао о тајни као извориште поезије: „Тајна ће увек задржати своју чар, и оно што је тајанствено биће увек предмет заноса и снова, дакле – поезије"[9].

Та „тајна" из које извире поезија у ствари је „унутрашње ћутање". Значење тог „унутрашњег ћутања" експлицирао је Андрић понајпре у својим *Знаковима поред пута*: „Време је да се пење, да се напредује за степеницу више, иако ни претходна степеница није још потпуно освојена ни утврђена како треба. Говорити мало, не говорити зло, глупо, површно ни узалудно, или чак не говорити уопште. Све су то степенице на путу личног напретка и усавршавања, које у току живота, као терен у рату, освајамо, губимо и поново освајамо. С годинама, тачније речено са старошћу, која наступа полако и тихо као сумрак на земљи, крв хладни, нагони одумиру, савлађујемо се и обуздавамо лакше, тако да и без своје велике заслуге говоримо мање, можда разумније и човечније. Али то није довољно. Време је да се пређе на постизање вишег степена, а то је: унутрашње ћутање. Шта вреди што мудро држимо језик за зубима ако у нама још ври од оштрих судова и брзоплетих реплика које не покрећу наш језик и не прелазе преко усана, али потресају и парају нашу унутрашњост! Често могу да се виде такви старци који смирено и преподобно ћуте, али им се у погледу или у подрхтавању усница јавља понекад одраз унутрашњих кивних и злоћудних монолога и дијалога. – Било би време да већ научимо да и у себи ћутимо. Све нас позива на то. Природа сама нам помаже у томе. Време је, јер иначе ће нам се десити да до краја зло живимо и, на крају, ружно умремо. А то је страшно"[10].

И на другим местима у *Знаковима поред пута* Андрић се задржава на овим појмовима „ћутања" и „говорења", објашњавајући побуде и разлоге своје склоности да размишља о томе. „Одувек сам се много бавио речима, бар ако је судити по овим мојим забелешкама у којима је често реч о речима. Али, ако боље сагледам, видим да се природа тог мог бављења речима с временом мења. Прво су моју пажњу и моје интересовање привлачиле речи које сам ја сâм *изговорио* или које сам *чуо* од других, затим: *писане, штампане* речи. А данас се највише бавим речима које нису отишле даље од мојих помисли и размишљања и које обасјавају или замрачују моју јаву или моје снове, али које неће бити никад изговорене, ни

---

[9] *Исто*, стр. 99.

[10] *Знакови поред пута*, „Сабрана дела", кн. XVI, 1981, стр. 118.

написане, ни штампане, од њих је ваљда и сачињено ћутање у коме се на крају сви губимо”[11].

И даље, следећи запис: „Ових дана сам много читао и много разговарао са људима – више него што је здраво и добро за мене – а наук који се може извући из свега тога увек је исти:

Изнутра треба расти, ћутке и неприметно напредовати и у прави час се зауставити. Све друго значи: сам себи плести замку, спремати свој сопствени пад”[12].

Девиза: „У ћутању је сигурност” добија сада свој дубљи смисао. То није само „сигурност од других” него је то „сигурност у себи”, „сигурност за себе”, „сигурност свога најдубљег бића”. Тај будистички систем усавршавања себе степеницу по степеницу као да нам објашњава симболички смисао Андрићеве фантастичне приче *Летовање на југу*: аустријски професор Алфред Норгес тајанствено нестаје на летовању у једном малом приморском месту; заправо, по овом Андрићевом будистичком систему, он није „нестао” него се „изгубио у ћутању” у процесу свога мисаоног усавршавања:

„И тај дан је дошао као један у низу дана тога летовања ... Све је бескрајно широко и дубоко и у исти мах све је на дохват руке, блиско, и све диже човека са његовог седишта, чини га лаким, покретљивим и у свему подобним општој заталасаној свечаности. Све га позива и гони на успон и лет, а отпор је незнатан, готово никакав”[13].

Тек из оваквих Андрићевих експликација у *Знаковима поред пута* можемо дешифровати прави смисао његових „страховања од речи” и „склоности ка ћутању”. Заправо, тек из таквих експликација можемо схватити и објаснити Андрићеву реченицу из есеја *Ликови*, објављеног још 1937. године у „Уметничком прегледу” (бр. 2): „Страх ме да у шарама на камену не откријем *реч*, као змију, да рељеф не проговори друкчије него ликовима. Јер, боја нас напушта, контура изневерава, али реч – лаже”[14].

Овде се већ не говори више о ћутању као „сигурности”, о речи и говору као откривању тајне, него се реч и говор директно оптужују да су извор лажи. Овде се јасно указује на злоупотребу језика у процесу човековог историјског освајања и заробљавања снага у природи; у својој тежњи за изразом човек је одбацио „ликове”, од којих је сваки казивао само оно што јесте и што жели да буде, и лукаво покушао да ликове потчини и упрости, да их претвори у „речи” и да „једним ограниченим и утврђеним бројем ликова, којима је лако владати и просто руковати, изражава све остале појаве и све своје мисли, жеље и потребе у вези са њима. Кратко: да ликови не *показују*, као до тада, само оно што су и што они сами значе, него да *казују*”.

Очигледно, овде се сусрећемо са чувеном теоријом Лудвига Витгенштајна о језику, и са другим теоријама о језику на почетку XX века. Витгенштајн је свој *Tractatus Logico-Philosophicus* објавио најпре на немачком језику 1919. године, а двојезичко немачко-енглеско издање 1922. годи-

---

11 *Исто*, стр. 316.
12 *Исто*, стр. 316–317.
13 „Сабрана дела”, кн. VI, стр. 251, 253.
14 *Исто*, кн. XII, стр. 33.

не у Лондону. Одјек његових теорија о неизрецивости језика био је велики у читавој Европи: о томе су расправљали и Бертран Расел, и Мориц Шлик, и Рудолф Карнап. Његова теорија слике управо је образлагала његову основну мисао да је „слика стање ствари у логичком простору; она је *модел* стварности и с њом је тако повезана да је може одсликати увек кад има њену *форму*"[15]. Из тога произилази да се тај модел може само *показати*, а *не може се рећи*. Последњи став у *Tractatusu* гласи: „О чему се не може говорити, о томе се мора ћутати"[16].

Али још већи одјек су имале мисли књижевникâ из круга Бечке модерне (Хуга фон Хофманстала, Карла Крауса, Артура Шницлера, Хермана Бара) о кризи језичке комуникације, о инфлацији речи и у литератури и у филозофији. Нарочито су у том погледу одјекнуле мисли Хуга фон Хофманстала из његовог чувеног *Писма лорда Чендоса* (*Chandos-Brief*), објављеног 1902. године[17]. У том синкретичном тексту, који представља спој есеја и приповетке, имагинарни лорд Чендос из елизабетинског времена упућује писмо чувеном филозофу и државнику Френсису Бекону (Francis Bacon, 1561–1626). У исповедном тону лорд Чендос исказује мисли сродне Ничеу и Бергсону (élan vital), па открива узроке своје књижевне неплодности, која се састоји управо у „неизрецивости језика", у апстрактности речи као што су: „дух", „душа", „тело". Он осећа одбојност према изразима који генерализују појаве у понашању људи и у друштвеном животу, па се отуда у њему јавља сумња у језичко изражавање уопште[18].

Показује се да се мисли из *Писма лорда Чендоса* умногоме поклапају са неким Андрићевим ставовима из његових есеја који третирају појам „неизрецивости језика" и давање преваге другим уметностима које се не изражавају речима: музици, плесу, пантомими и ликовним уметностима. Рилкеова формула за песму „Dinggedicht" управо је песнички израз Хофмансталове аверзије према речима: песма треба да изрази неми и скровити живот предмета и природе. Андрићев есеј *На камену, у Почитељу* управо изражава ту Рилкеову интенцију да се не чује уобичајени субјективни глас песника, него да се изрази нечујни глас самих предмета: кипова, водоскока, цветова, паркова и грађевина (Упореди са тим Андрићев опис шедрвана у приповеци *Смрт у Синановој текији*). У есеју *Ликови* Андрић управо понавља Хофмансталове речи да „људи више не владају речима, него речи владају људима" и да се ликовима, а не речима, може боље изразити човекова духовна и душевна контемплација.

О овом односу Иве Андрића према аустријској књижевности мало је досад говорено. Андрић је управо као млад студент, слушајући предавања из историје, филозофије и књижевности, боравио у Бечу 1913. године, где је „добро и корисно проводио време у библиотекама, на предавањима, семинарима, у обиљу књига" (писмо Тугомиру Алауповићу 11. XII 1913. године), и може се претпоставити да је био упознат и са идејама писаца из

---

[15] Јелена Берберовић, *Филозофија Лудвига Витгенштајна*, Сарајево 1978, стр. 43.

[16] Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, с уводом Bertranda Russella (превео и поговор написао Гајо Петровић), Сарајево 1960.

[17] Виктор Жмегач, *Дијагностика епохе у Бечкој модерни*, „Умјетност ријечи", XXXV, Загреб 1991, св. 2, стр. 135–154.

[18] *Исто*, стр. 135–145.

круга Бечке модерне. У својој студији *Иво Андрић и немачка књижевност* Бранимир Живојиновић је указао на главне писце из немачке књижевности који су оставили дубоког трага у Андрићевом стваралаштву (Хајне, Ниче, Рилке, и пре свих и изнад свих – Гете)[19]. Олга Московљевић је опет у своме раду *Андрић и скандинавске књижевности* указала на читав низ нордијских писаца који су почетком овога века извршили снажан утицај у европској књижевности, па и на Андрића (пре свих Кјеркегор, па затим Стриндберг, Ибзен, Лагерквист, Бјернсон и други)[20]. Први и једини досад тумач Андрићевог дела који је у вези с Андрићем поменуо писце из круга Бечке модерне био је мађарски теоретичар и историчар књижевности Миклош Саболчи[21]. Говорећи о томе да је *Реч*, поред *Моста*, други значајан мотив код Андрића, нарочито у *Проклетој авлији*, и да је у тој Андрићевој прози посвећено много места говору и људској речи као човековој моћи да се одупре страху и ништавилу, Саболчи упозорава да се ту ради о још једном сложеном питању. „Нека ми буде допуштено – вели он – да се позовем на значајан правац европске мисли у XX веку, на оно што се назива револуцијом у језику, друкчије речено – релативизацијом језика, на откриће да је језик систем разних конвенција, које он може модификовати и изменити. На теоријском плану ова релативизација језика појавила се у делима Фердинанда де Сосира, нарочито у делима насталим на територији Аустро-Угарске. Мислимо на чувено *Писмо лорда Чендоса* Хуга фон Хофманстала, на тешкоће које је Кафка подносио због језика и на лингвистичку пародију Карла Крауса. И дозволите ми да се позовем на једну тенденцију у аустријској књижевности која траје до у наше дане и која не преза од атомизације језика, да га сведе на један нови ред, који ствара лингвистички текст полазећи од дијалекатских фрагмената и од полушапћућих речи. Многи аутори су се приклонили овом процесу, чији је резултат апсолутно ћутање, ћутање Витгенштајна". У резимеу овога рада Саболчи закључује да је Андрић, суочавајући се са том струјом, уместо немоћи Речи и Говора, изабрао снагу речи, кадре да преображава људе, живот и судбине. „Тиме та дела припадају савременом, условно речено, реализму, карактеристичном по поверењу у људска дела и речи"[22].

Међутим, однос између ових двеју категорија – „ћутања" и „говорења" – код Андрића је много сложенији и амбивалентнији него што се Саболчију учинило. Саболчи је то превидео вероватно стога што је већ у уводу свога рада напоменуо да Андрићево дело не познаје довољно и да су његови ставови које ће изложити више упитници лишени филолошке потпоре. Јер Андрић је остао привржен „ћутању" до краја живота. Сликар Божидар Јакац, који је портретисао Андрића, вели да је на Андрићевом лицу открио „непробојну маску"[23]. У ствари, та „непробојна маска" била је

---

[19] Бранимир Живојиновић, *Иво Андрић и немачка књижевност* (Зборник радова Института за теорију књижевности и уметности), I, Београд 1962, стр. 243–266.

[20] Олга Московљевић, *Андрић и скандинавске књижевности* (Зборник радова Института за теорију књижевности и уметности), I, Београд 1962, стр. 301–306.

[21] Miklós Szabolcsi, *Le Pont et la Parole*, „Дело Иве Андрића у контексту европске књижевности и културе" (Зборник радова), Београд 1981, стр. 699–702.

[22] *Исто*, стр. 702.

[23] Радован Поповић, *Казивања о Иви Андрићу*, Београд 1976, стр. 45–46.

израз једног дубоког проживљавања, знак оног „унутрашњег ћутања" о коме смо напред говорили. То је оно „мудро ћутање" које извире из неке дубоко урођене тежње за *тишином*, за својом *тајном*, за безгласним сједињавањем са *смрћу* и *ништавилом*. Андрић на једном месту цитира Стриндберга, који вели: „Живот је тако тежак да сваком човеку који га проживи треба подићи споменик". А Андрић у *Ex Ponto* каже: „Живот је ствар мучна, која се састоји у неправилној измени греха и несреће; живети значи слагати варку на варку". И ето, та „непробојна маска" скривала је у ствари то песимистичко виђење живота, то херојство да се проживи прави и достојанствени живот, пун опасности и страдања. У том смислу „унутрашње ћутање" означавало је виши ступањ мудрости и лепог живота, оног живота који се завршава сједињавањем са универзумом (*Летовање на југу*).

Разуме се, Андрић на много места у својим делима помиње и „говор" („реч") као моралну дужност човека у друштву, у људској заједници, као хуманистичку поруку да се „говором" и „речју" успоставе мостови међу људима, да се пружи утеха у болу и патњи, и да се укине „пустиња ћутања" у односима међу људима. У својој приповеци *Знакови* Андрић, у лику причаоца, неочекивано за њега, говори о томе да необично цени људе који искрено и непосредно поверавају сабеседнику своје интимне невоље. „Тај човек скромног изгледа и благе речи — описује он свога сабеседника — говорио ми је са необичном искреношћу и потпуном непосредношћу о себи и свом најинтимнијем животу, а то су особине које ја необично ценим и којима непознат човек може лако да ме задобије и привеже за себе. Додијали су, наиме, и мени, као, верујем, и вама, сувише опрезни и лукави, мудрице и формалисти људи у овом животу". У другој својој приповеци, *Речи*, Андрић још експлицитније указује на огромну разлику између „говорења" и „говорења", и „ћутања" и „ћутања". Празно говорење које личи на клопарање воза и које сипа речи без смисла и значења недостојно је човека и представља напаст за слушаоца („Човек га посматра и слуша — прича он о једном тако страховито говорљивом свом познанику — и пита се: како успева да, толико говорећи, ништа не каже? Како му се не одузме језик, не излиже непце и не отупе предњи зуби?"). С друге стране, у тој истој приповеци, потреба човека који је провео живот са женом у ћутању и који је на самрти пожелео да му она говори, да му прича ма шта како би му олакшала самртне муке — показује да је „пустиња ћутања" гора и од бесмислене „инфлације речи". И причалац завршава ову своју приповетку врло индикативним речима: „Споро ме прожима топли и бучни живот београдске станице и полагано потискује и прекрива бескрајну пустињу самртног људског ћутања, која је тако неочекивано била искрсла у мени".

Мада се писац не мора идентификовати с причаоцем, и обично се не идентификује, ипак, ова приповетка, објављена први пут 1954. године, саопштава једно негативно виђење „ћутања" и једно позитивно квалификовање „говорења". Очигледно, ради се ту о разним врстама „ћутања" и „говорења". *Ћутање у себи и за себе* означава виши степен усавршавања себе, постизање унутрашње равнотеже и смирености. *Ћутање према другима* којима је потребна реч разумевања и утехе — знак је себичности и

лукавог профитерства. У овом другом случају „говорење" је хуман акт којим се другом човеку упућују речи подршке и охрабрења.

У вези с наратолошким аспектима Андрићевог прозног стваралаштва ваљало би даље обрадити она питања која покреће Иво Тартаља када говори о естетичком и етичком сукобу код Андрића у *Знаковима поред пута* и у другим његовим делима[24]. Идентификација аутора с ликовима које описује једно је од битних питања психологије стварања, и код Андрића се често поставља у оним случајевима када аутор говори у првом лицу као причалац („приповедачка ситуација у првом лицу" — по терминологији Франца Штанцла[25]). Чак Тартаља бележи и један Андрићев запис из *Знакова поред пута* који проширује ту идентификацију на Андрићево прозно стварање уопште: „Често се дању и ноћу (нарочито ноћу!) питам да ли ја то само пишем о неком који пати, или заиста гледам и видим оног који пати, или то ја сâм и патим и описујем своју рођену патњу". Игра заменица „он" и „ја" врло је сложена код Андрића и у прози и у лирици, нарочито у есејистичким записима. „Тешко је отети се утиску — вели Тартаља — да је мајстор класичне епске објективности нека интимна искуства више-мање намерно приписивао другој особи, дајући им, тако, мирнији тон и шире значење"[26].

Из овога би се могла извући и претпоставка о разлозима Андрићевог упорног одбијања да поново објави своју младалачку лирику *Ex Ponto* и *Немире*, који су изашли у Загребу 1918. и 1920. године и први пут постхумно обновљени тек у „Сабраним делима" у 11 томова 1976. године[27]. Већ је досад више пута уочено да је целокупно Андрићево прозно дело настало из основних расположења у његовој лирици[28], а и сâм Андрић о томе говори у једном свом писму из 1938. године[29]. Али чини се да разлика, огромна разлика код њега између прозног и лирског израза потиче управо из Андрићеве идиосинкразије према „говору" и из његове склоности ка „ћутању", управо ка изражавању своје интимности у „ћутљивим ликовима". Наиме, Андрић је у лирском изразу видео непосредно испољавање своје интимности, „говор" који је сушта супротност „ћутању". У епском причању могао је ту своју субјективну меланхолију и немире да преточи у „ликове", да их прикаже у облику у коме они *„казују* само оно што су и што они сами значе, а не *показују"*. Та посредованост личног виђења омогућила је Андрићу да се сакрије иза својих ликова, а опет да се на један посредан начин идентификује са њима, да оствари своје „ћутање" преко „говора" својих ликова. Ту посредованост Андрић је појачавао и увођењем *причаоца* између себе и догађаја који се причају (Андрић казује „причану причу" — П. Џаџић) или увођењем оквирне приче, тако да се

---

[24] И. Тартаља, *Приповедачева естетика*, стр. 223—333.

[25] Франц Штанцл, *Типичне форме романа*, Нови Сад 1977, стр. 22—33.

[26] И. Тартаља, *Нав. дело*, стр. 230.

[27] Види о томе *Белешку* и *Напомене* у „Сабраним делима", књ. XI, стр. 261—77.

[28] Петар Џаџић, *Иво Андрић*, Београд 1957; Радован Вучковић, *Нав. дело*, стр. 109 („У *Ex Ponto* су садржани зачеци Андрићевих приповедака, и они сведоче да разлика између Андрића приповедача и песника није била велика").

[29] „Сабрана дела", књ. XI, стр. 262 („Изгледа да је то једна неминовност: лирски део стварања једног писца неопходан је у његовом развоју, разумљив и присан савременицима, али од подређеног значаја према целом његовом животном делу").

субјективно доживљавање живота претвара у епску објективност, која нам говори да су сви „свештени ужаси" „увек бивали" и да „тако бива откако је света и века". На тај начин антиномија између „ћутања" и „говорења" улазила је у основе поетике Иве Андрића и производила безброј наратолошких поступака који су својствени само том писцу. Из тог угла гледано Андрић је уметник који је унео низ иновација у наративну технику причања и остварио јединствено књижевно дело у светским размерима. Отуда и Андрићеву прозну нарацију треба сагледавати као врло сложену и модерну причалачку технику, која се више не може називати „реалистичком", већ високо уметничком, тј. „модерно илузионистичком".

Dragiša Živković

„SCHWEIGEN" ODER „REDEN" – ZU EINER ANTINOMIE IM WERK IVO ANDRIĆ'S

Zusammenfassung

Der Verfasser untersucht Ivo Andrić's antinomische Stellungnahme zu den zwei Verhaltensweisen – „schweigen" oder „reden" – in der menschlichen Kommunikation. In einigen von seinen Erzählungen und Essays vertritt I. Andrić die Devise: „Im Schweigen ist Sicherheit", was wohl auf den sozial-politischen Aspekt dieser Kommunikation hinweist. In anderen Werken wiederum tritt er für das „Reden unter den Menschen" anstatt „der Öde des Schweigens" ein. Indem diese Stellungnahmen bei Andrić und die Deutungen dieser Antinomie bei anderen Andrić-Forschern analysiert wurden, konnte der Verfasser feststellen, daß diese Kategorien bei Andrić sehr komplexer Art sind und in verschiedenen Fällen verschiedene gedankliche und emotionale Impulse zum Ausdruck zu bringen vermögen. Letzten Endes dürfte Andrić's Stellungnahme als Neigung zu „innerem Schweigen" bzw. zum „Schweigen in sich und für sich in seinem tiefsten Wesen" aufgefaßt werden, womit eigentlich das *endgültige Schweigen* vorbereitet wird, „in dem wir uns am Ende alle verlieren". Die Quelle für eine solche Stellungnahme sieht der Verfasser in Andrić's Neigung zu philosophischen Auffassungen von Kierkegaard, Nietzsche, Bergson und der Wiener Moderne (Rilke, H. v. Hofmannstahl, L. Wittgenstein).

„ИНСТИНКТ СМРТИ" КОД АНДРИЋА И БУЊИНА

Бранимир Човић

„За живота одређи се живота"

(И. Андрић, *Знакови поред пута*)

„Тежња за савршенством изражајне форме за нас је служба садржини."

(И. Андрић, *Нешто о стилу и језику*)

У поплави литературе о Иви Андрићу преовладавају написи у којима овај писац служи само као повод за есејистичке написе у којима не постоје потврде у Андрићевим текстовима, али зато је много трагова од тренутног читања стране књижевнотеоријске литературе. Теоријске схеме из такве литературе покушавају по сваку цену да се набаце на Андрићево дело.[1] Из табора такве критике је због сличних неуспешних покушаја пласирана теза о Андрићевом делу као о тобоже „анахроничном типу уметничког казивања", при чему се истицао „тобожњи несклад између потпуно модерне проблематике ове прозе и њене класичне језичкостилске фактуре, чврсте логичке композиције и јасно појмовно изражене" (*Живковић* 1965: 143). Проф. Драгиша Живковић, један од првих у нас присталица и пропагатора стилистичке критике, још средином шездесетих година довео је у сумњу овакав суд о Андрићевој прози и поставио питање: „да ли је могуће да је језик и стил овога писца, који је у својим делима дао једну од најсложенијих уметничких структура о човеку и свету – крут, једнобојан и једнозначан, рационалистички упрошћен и логички слеђен? (*Живковић* 1965; 143). У неколико расправа он је извршио низ анализа језика и стила на разноврсном корпусу дела нашега писца, применивши тада по први пут у нас неке од модерних приступа (рецимо, тзв. „стилистички експеримент"), и блиставо оповргао тезу о тобожњем нескладу између садржине и форме. Иако се овај истраживач залагао још тада за праксу „пажљивог,

---

[1] Тога је био свестан и сам И. Андрић (Наводи су дати из издања „Сабраних дела", I–XVII, 1981).

„Твоје дело стоји као воћка поред пута, као споменик без чувара, а на њему исписују своја имена и остављају свакојаке трагове докони и ограничени пролазници"; „оно је незбринуто, изложено непредвидљивим опасностима: зависти, мржњи без разлога, менама моде и укуса, свачијем погледу и додиру, намернику и злонамернику, сваком тумачењу, схватању и несхватању, настраности и слепом случају, злој вољи и тупој памети, сумњи и глупости". (*Андрић* 1981, XVI: 259).

поновљеног читања књижевних текстова" и сам га успешно демонстрирао у низу расправа и расправица, ова пракса стилистичке критике није се, на жалост, доследно и систематски примењивала у проучавању Андрићева стила, већ се усмерила у правцу лингвостилистичке анализе, што је подразумевало пре свега одмеравање његова језика према важећој књижевнојезичкој норми (*Станојчић* 1967; 5–16).

Нема сумње да је „појединачна интерпретација темељ сваке науке о књижевности" (*Шкреб* 1976, 2: 129). При том се, дакако, треба чувати да ова не постане самој себи циљ, отме се истраживачу који више није кадар да уочени детаљ повеже са целином, да му се не деси као оном несрећнику из руске сентенције да од дрвећа не види шуму. Стога никад не треба преферирати анализу, не ићи никад до краја, као што Андрић, говорећи о стилу, саветује писцима (и себи): „Не ићи до краја (ни до дна) стилских могућности. Нипошто! Не бити сувише ревностан и доследан у том раду на стилу, јер треба знати да, невиђена и скривена, увек вреба на нас велика опасност да наш стил постане сврха сам себи." (*Андрић* 1981, XVI: 297). Међутим, већа опасност вреба са друге стране: без појединачне анализе дела одлута се неосетно у празну причу и мање-више произвољне закључке који немају праву потпору у вербално-естетској структури. Управо због недостатка ових појединачних анализа ми још увек немамо Андрићеву колико-толико целовиту поетику, па чак ни поетику било којег од четирију његових романа. Истина, први значајни кораци учињени су још пре више од десет година – имамо „прилог проучавању Андрићеве поетике": *Приповедачеву естетику* Иве Тартаље. Међутим, управо средином ове године појавила се монографија Олге Леонидовне Кирилове *Између мита и игре* (*Между мифом и игрой*. О поетике Андрича), заснована на модерним структурним параметрима. Ова невелика обимом, а пребогата садржајем књижица појавила се у правом тренутку да освоји онај сегмент „територије" Андрићевог дела који у нашој науци није до краја освојен или није осмишљен на модеран начин. То је поетика која тежи целовитости и свеобухватности јер појединачно дело или циклус посматра и „изнутра", тј. према самом себи, и „споља", односно одмерава се према делима других писаца, наших и страних (понајпре латинохиспанских), и то у две равни: у синхроном пресеку и дијахроној перспективи. Такав комплексан приступ тражио је комплетног истраживача који поседује многа и разноврсна знања: књижевног историчара, теоретичара, критичара, па и критичара Андрићевих превода на руски језик јер је Кирилова компетентан сербокроатиста. Модеран приступ са низом пробраних аналитичких процедура доприноси да теоријска уопштавања буду поуздана а ова се ослањају на значајну претходницу и настављају се тамо где је наша наука застала.

На скученом простору између *Увода* и *Закључака*, где је речима тесно, а мислима пространо, смештена су три поглавља која прате три етапе у Андрићевом развојном путу – од циклуса новела, преко романа, па натраг до циклуса новела, сада већ битно другачијег усмерења:

1. Структура ауторовог лика. Новеле;
2. Жанротворачки принципи Андрићеве поетике. Романи;
3. *Кућа на осами* као књижевни манифест

Користећи се „лингвистичким основама балканског модела света" Татјана Цивјан из истоимене књиге (1990), као битне компоненте у Андрићевом приповедању издваја четири locus-а као обележја идеалног затвореног простора за причу и приповедање: *хан, Травник, тамница, кућа.* А пратећи метаморфозе *ауторовог лика* од *ретроспективне циклизације* (*Пуђ Алије Ђерзелеза*) ка циклусу новела који творе романескну структуру, Олга Кирилова показује како романескни микросвет *Травничке хронике*, будући затворен, поприма још једну нужну особеност – бива структуиран према једном од најчешћих семиотичких модела: опозицији „своје"-„туђе" и представља константу са функцијом композиционотворног елемента. Успут истраживачица извлачи значајну дистинкцију између Андрићевих двају романа: док у *Травничкој хроници* апсолутно доминира *центрипетални принцип*, што представља први корак од *новелистичке циклизације према романескној синтези*, у роману *На Дрини ћуприја* имамо *циклус новела*, уз доминацију *центрифугалног принципа.* Кирилова, даље, уноси малу, али значајну корекцију у досадашње тумачење функције *Моста*: иако *„лутајућа поетска слика* композиционо учвршћује приповедање, ипак не може битно да одреди жанр приповедања": „обједињавање више новела у романескну целину могуће је захваљујући улози основне идеје дела – *идеје протока времена*, које се исказује на више начина: на нивоу садржаја и на нивоу израза, а за ово последње се користи лепеза уметничких средстава. А *мост* у структури романа функционише исто као и лик *фра Петра* у новелама о њему и *кућа* у циклусу *Кућа на осами.* У тумачењу овог циклуса као својеврсног Андрићевог књижевног манифеста – рекапитулације свег претходног стваралаштва, млада истраживачица полази од чувеног Андрићевог парадокса да је уметност налик животу: она изгледа као игра, а заправо је ђаволски озбиљна ствар и утолико је озбиљнија, уколико више личи на игру, – и истиче да је најважнији *елеменат игре*: „Јунаци свих једанаест новела, укључујући и аутора, играју у тој представи одређене улоге. Подробно описујући ентеријере „куће на осами", писац припрема сцену за „представљање" јунака онако како је то замислио, уцртава декорације, тј. одређује „правила игре!" Имајући све ово у виду, Олга Кирилова у закључку уноси опаску да је *Кућа на осами* у жанровском смислу „најчистије" Андрићево дело, својеврстан кључ за типологију жанровских структура његовог стваралаштва. Поштујући правила игре која је сам прописао, писац се и сам претвара у јунака, тј. налази се *унутар* тог света, од којег се посредством игре удаљава. Та противречност постаје извор *ироније* која је израз у суштини трагичног уметниковог погледа на свет, рођеног на *граници* епоха и *раскршћу* култура. У том и таквом свету ауторка издваја три поетске слике које одређују сферу идеја Андрићева стваралаштва: *Раскршће, Мост, Време* (или *Река* као његова варијација). Елементе тог света битно одређује и *лик ауторов* у виду низа *казивача посредника*, што доприноси полифонијском звучању Андрићеве прозе.

*
* *

Циљ стилистичке анализе је да се испита како то писац „крту" појединачну изоловану реч својим магијским пером доведе у такву спрегу са другим, ближим или даљим, речима да оне добију особену естетску и смисаону „носивост". Такве речи, захваљујући посебном месту и статусу у одређеним сегментима уметничке структуре, доминирају, а тај њихов доминантан положај истраживач користи да одгонетне оно што чини естетску вредност дела. Међутим, то није крај: истраживач преко система свих доминанти покушава да очита основну идеју, било дела у целини, било једног, али кључног сегмента дела. „Ма како, – вели Андрић, – било обимно, богато и разноврсно дело које писац ради, ма колико да иду у висину и ширину његови планови, његов рад остаје прикован за појединост, за један призор, једну личност, једну реч." (XII: 53).

Ако је Лепота прави предмет вербалне уметности – песничке сензације у лирици одувек, епскога догађаја у прози одскора – онда је трагична Лепота њен врхунац; ако је трагично оно што је *непомирљиво* (Гете), тада је непомирљивост „трагике лепоте у томе што не може да не постоји, а не може да траје и да се држи" (*Андрић* 1981, XVI: 225); ако је, даље, најтужнији међу предметима – Смрт, највише је песнички „када је повезан са Лепотом; дакле, *смрт лепе жене* је несумњиво најпесничкији предмет" (*Едгар Алан По* 1979: 384). Прихватимо ли да ови елементи чине релевантан низ ове за вербалну уметност најмање тематске јединице текста – мотив *трагичне лепоте* – нема сумње да су Андрић и Буњин током свог дугог и разноврсног стваралаштва допринели уобличавању варијетета овог мотива, који се условно може назвати мотивом *инстинкта смрти*, као нека врста противтеже инстинкту самоодржања. Идеја за назив је потекла од једног Андрићевог записа у *Знаковима поред пута*:

„С једне стране – жеља да се нађе излаз и по сваку цену побегне из овог живота у слободу непостојања које нас непрестано зове и силном снагом привлачи.

С друге стране – нагонска љубав за живот и стална тежња да се овде постоји и траје овако довека.

То су две само на изглед непомирљиве и противречне ствари." (XVI: 121).[2] Оба писца ширила су семантички обим, уносећи у мотив трагичне лепоте нове елементе: Мудрост, Достојанство (или Гордост као варијацију) и, најпосле, узвишени Етички Идеал. Тај нови смисаони низ има у сваког од њих своју индивидуалну особеност и своју развојну линију, а обојица је исписују преко педесет година. У том полувековном распону Андрић је испевао трагичне ликове „анђеоске лепоте" и ретког етичког идеала: Катинке, „кћери Андрије Полаша, несрећне рад своје љепоте о којој су пјевали двије пјесме по свој Босни" (*Пут Алије Ђерзелеза*, 1920, – XIII: 27), Маре којој се зарад „тешке мисли о гријеху и срамоти" помрачио

---

[2] Не треба занемарити ни лична пишчева горка искуства у раној младости када је и самог нападала потпуна равнодушност према животу: „Ни у младости... ја сâм нисам био ни срећан ни миран ни весео. Већ тада сам познавао исте овакве дане, недеље и месеце безизлазног очаја и жеље: да умрем." (*Андрић* 1981, XVII: 218).

ум и напао је taedium vitae (равнодушност према животу) (*Мара Милосница*, 1926, – VII: 98), амбивалентни лик светице и блуднице Анике, пркосне и горде, што је чини блиском лику Настасје Филиповне, која као спас прижељкује руку крвника, што је опет заједничко са ликом Оље Мешчерске И. Бунина (*Аникина времена*, 1927, – VII: 73), Фате Авдагине која је „носила у себи сву страхоту смрти и сав ужас живота у срамоти" и „безизлазност своје судбине" тражи на *капији* вишеградског моста, – „Ту, на мртвој тачки између свога *не* и очевог *да*, између Вељег Луга и Мезука, ту на најбезизлазнијем месту" (повест о Фатими Османагић из VIII поглавља романа *На Дрини ћуприја*, 194 – 1: 131, 129, 130), мајке Костаке Ненишану, трагичне лепоте „која кратко траје и обично жалосно свршава" (*Омер-паша Латас*, 1976, – XV: 203), и, најпосле, Јагоде, која се у драматичном унутрашњем монологу „одвикава" од живота тако што самој себи сугерише да „не треба гледати, ни дисати не треба" да би излаз из заточеништва нашла у смрти између две пречаге кавеза у којем је на тргу приморског градића изложена на продају као робиња (*Робиња* из циклуса *Кућа на осами*, 1976, – XIV: 92–93).

У галерији ликова са „изузетно изоштреним осећањем смрти (најчешће због присуства исто тако изоштреног осећања живота" (*Бунин* 1988: 5: 23) улазе многи и многи које је Иван Бунин стварао током пола века, од почетка овог века до почетка педесетих година: од оних у приповести *Село* (*Деревня*, 1909), па безмало свих јунака лирског романа *Живот младог Арсењева* (*Жизнь Арсеньева*, 1927–29, 1933), укључујући и наратора који је и сам „припадао сличним људима", са „изузетно изоштреним осећањем смрти"[3], па све до јунакиња из последње збирке приповедака *Тавни двореди* (*Темные аллеи*, 1946), са Гаљом Ганском, „Хенрихом" и анонимном страдалницом из новеле *Крчма на реци* (*Речной трактир*). Међутим, најупечатљивији је лик петнаестогодишње гимназијалке Оље Мешчерске из новеле *Лак дах* (*Легкое дыхание*, 1916).

Ако је у Поову *Гаврану* (*The Raven*) трагика смрти појачана тиме што о њој казује њен љубавник (како то сам песник истиче у аутотумачењу ове песме у *Философији композиције* (*Едгар Алан По* 1979: 384), трагичне судбине Андрићеве Фатиме Османагић (*На Дрини ћуприја*, 1943) и Бунинове Оље Мешчерске (*Легкое дыхание*, 1916) тако су конципиране и реализоване таквим стилским поступцима да мотив *инстинкта смрти* постаје *сложена минијатурна поетска структура*, низ са отвореном смисаоном структуром, у којем мотив трагичне лепоте добија нову филозофску димензију – узвишеног етичког става трагичног јунака. Наиме, ни Оља Мешчерска, ни Фата Авдагина (обе из угледних породица у којима се држало до личног достојанства) нису спремне да прихвате „сву страхоту живота у срамоти" и стога бирају смрт као бег „у слободу непостојања" (XVI: 121) и поред свести о „свем ужасу смрти".

Да ли се у овом случају ради само о подударности мотива и површинских стилских решења или је у питању веза са „дубинским и неслућеним везама и сродностима" (XII: 61). Управо је у питању ово друго, и то:

---

[3] Исп.: „Осетио сам изненадан губитак жеље за животом". (*Бунин* 1988, 5: 38).

1. Постоје подударности у конципирању лика: обе остају после трагичног краја у сећању своје околине (Фата у касаби и, шире, у Босни, јер је ушла у причу и песму; Оља у провинцијској вароши, а у трагичном сећању њене разредне старешине која у томе налази смисао живота. Исто тако обе у метафоричном заплету на крају епског догађаја постају симболи „изузетне личности, изузетне судбине", изузетне лепоте, гордости, мудрости и високо моралне. Међутим, опет свака на свој начин: Фата улази у причу и песму, а Оља преко „конструктивне доминанте" *лак дах* (*легкое дыхание*) поприма неки виши космички смисао – свеопштег сећања на трагичну лепоту и саосећања с њом.

2. Код пажљиве упоредно-стилистичке анализе ове две кратке прозне форме дâ се уочити подударност у примени поступака, пре свега *понављања*[4] са „лутајућим" структурно-семантичким конструкцијама, идентичним или у виду синонимских варијанти, у којима су *контрасти, поређења, метафоре*. А све ове конструкције учествују у реализацији заједничког мотива *инстинкта смрти*.

Циљ ових истраживања је да се симултаном применом тзв. „унутрашњег" (иманентног) приступа и низа „спољашњих" (упоредно-стилистичког, упоредно-типолошког и упоредно-историјског) утврди склоп „доминанти" и њихов удео у интеграцији текста којом се остварује кохерентност сваке од ових двеју новела понаособ (Андрићеве и као дела више интеграције у оквиру романескне целине[5]), као и у односу једне према другој. Иако и издвојена, појединачна примена ова два приступа даје позитивне резултате, али ипак даје крњу представу о предмету истраживања. Стога се симултаност просто намеће, и то из више разлога. Али зато поставља пред истраживача додатне обавезе, пре свега добру обавештеност о свим реализацијама мотива *инстинкта смрти* у оба писца током њиховог педесетогодишњег стваралаштва. „Спољашњи приступ", тј. смештање објекта истраживања (новеле) у дијахрони низ новела са истим мотивом код истог писца, па све то у поређењу с истим таквим низом код другог писца, доприноси да се превлада нужна статичност „унутрашњег" приступа, јер свако дело као део једнога низа „носи у себи нужне трагове боравка у тим низовима" (*Мукаржовски* 1987: 207). „Унутрашњи" пак приступ тексту (у нашем случају двема новелама које су предмет изучавања) неопходан је између осталог да би се извршила селекција елемената релевантних за поређење, које се опет намеће самим довођењем у везу два текста. При

---

[4] Многе су и разноврсне функције понављања: као композиционотворног елемента у опису „капије" на мосту са осам пута поновљеним „ту", а готово иза сваког „ту" је наговештај теме у једном од наредних XXIII поглавља: „На капији и око капије су прва љубавна маштања, прва вијења у пролазу, добацивања и сашаптавања. *Ту* су и први послови и пазари, свађе и договори. *Ту* састанци и сачекивања. *Ту* се, на ћупријској огради од камена... Али *ту* се сакупљају и просјаци и сакати и губави... *Ту* често поседају зрели, угледни људи да се поразговоре... *Ту* се приликом великих догађаја и историјских промена истичу прогласи и позиви... али *ту* се, све до 1887. г., вешале или набијале на колац главе... *Ту* се сватови обично спремају и сврставају пре уласка у чаршију... А код укопа, они који носе покојника пусте га да се малко одмори, редовно *ту* на капији." (*Андрић* 1981, I: 83).

[5] У том смислу је индикативно за повезаност збирке новела у романескну целину понављање песме о Фати у причи о трагичној љубави младе учитељице и студента Стиковића у XIX новели *На Дрини ћуприје*.

том је јасно да је анализа контактних веза циклуса ликова повезаних истоветношћу мотива могућа само у оквиру сваког од писаца понаособ, мада се није искључивало ни истраживање дисконтактних веза између ова два писца да би се истакла специфичност у сваког од њих.

Постоје још неке битне и значајне подударности између две новеле-те: то је пре свега трагичан крај који је у обе истурен на почетак, што по мишљењу А. С. Виготског доприноси другачијој рецепцији читавог касније-јег приповедања (*Выготский* 1968). Ова констатација је за нас утолико значајнија што се односи управо на Буњинову новелу која је предмет нашег интересовања[6]. Уз то оба текста поседују и неке друге одлике врхунских вербално-естетских структура: пре свега *сложени стилски орнамент*, реализован сваковрсним *понављањима* и серијом имплицитних и експлицитних *контраста*, као и низом помоћних средстава, којих је, као и претходних, више у Андрића (епифоре, анафоре, анадиплозе).[7] Контраст је рационална реторичка фигура карактеристична за драму, јер је стилски израз конфликта, сукоба, а понављање — емотивна, музикална, којом се појачава, потенцира, наглашава одређени елеменат поруке да би се дао узлет и замах причи. Удружене, као у нашем случају, ове фигуре чине епску структуру мешовитом *драмско-лирском*, што је заједничка карактеристика не само низа повести у роману *На Дрини ћуприја*, већ и многих других Андрићевих приповедака. Сложени стилски орнамент доприноси већој *моћи асоцијација* епске структуре, њеном дубљем, загонетнијем смислу, без претераног *наговештавања смисла*, што је одлика модерне *симболичке прозе*, за разлику од изразите *метонимијске прозе* (*R. Jacobson* 1956: 55–82).

Пре интуитивно, него ли следећи нека претходна искуства, оба уметника у реализацији овог најпесничкијег међу мотивима користе се поступком „лутајућих" структурно-семантичких конструкција, тзв. „доминанти", једног од фундаменталних појмова и најсвестраније осветљених термина раног руског формализма, који у вербално-естетској структури између осталог игра улогу „средства интеграције текста" (*Энгельгардт* 1927: 85–93; *Hansen-Loeve* 1984, 2: 39–49). Међутим, у нашем случају она носи читаву конструкцију дела у целини, па се може назвати „конструктивном доминантом". Знатно пре теоретичара ову појаву су уочили сами уметници. Тако се у једној од *Бележница* Александра Блока може наћи и следећи запис, који на метафоричан начин говори о структури песме која почива

---

[6] Међутим, у тумачењу функције овог поступка код Виготског постоји и суд о томе да је сиже ове новеле у суштини тривијалан, и да га од те тривијалности љубавне згоде спасава управо поступак истицања, трагичног краја јунакиње на сам почетак, што је тешко прихватити, поготово када се изврши експеримент са изостављањем краја на почетку. Утисак остаје у потпуности исти.

[7] Примери анафоре: „*Ту* се само живи, истински, ведро и дуго; *ту* нема речи која тешко обавезује... Да, *ту* није као у дневном животу... *Ту* је све слободно, бескрајно, безимено и немо" (1: 129); „*Ту*, на мртвој тачки, *између* свога *не* и очевог *да*, *између* Вељег Луга и Незука, *ту*, на најбезизлазнијем месту треба тражити излаз" (1: 130).

Примери епифоре: Али *ноћу*, тек *ноћу*... (1: 128); „Само *судбина*, њена *судбина*... (1: 129); „... са којим се осећа *једно*, нераздељиво, слатко *једно*" (1: 129).

Примери анадиплозе: „Да, свет је велик, огроман је свет." (1: 128) „Од тога дисања дрвени демир на прозору пада и расте, пада и расте" (1: 128); „И све тако: напред-натраг, напред-натраг" (1: 130).

на „доминанти": „Свака поетска творевина налик је покривачу разапетом на оштрицама неколико речи које зраче попут звезда." (*Блок* 1930: 63). Ово се mutatis mutandis односи и на све друге вербално-естетске структуре које се одликују тзв. „динамичком формом", у којој се елементи говорног низа налазе у сложеним односима интеракција, чији је резултат истицање једне групе елемената на рачун других. „Без осећања потчињености, – вели Јуриј Тињанов, – без деформације свих фактора од стране оних фактора који играју улогу конструктивну – нема праве уметности" (*Тынянов* 1965: 11). Појавом ове конструкције у вербалној структури телеолошки центар се помера са садржаја говорног низа на систем средстава исказа, или, говорећи терминима *формалне школе*, реч усмерена на исказ постаје „самовредна реч" (руски: „самовитое слово" или „самоценное"), а структура у којој ова доминира долази у стање „самовредности" (*Энгельгардт* 1927: 91). Све ово односи се и на ове две новелете.

И Андрић је у бројним написима, посвећеним стилу, осмишљавао своје стилске поступке, између осталог и функцију „доминанте" у прози:

„Главна снага и стварни корен сваке приповетке, сваке поједине сцене у њој, налази се у једној доброј мисли, једној верној слици. Она је у том склопу оно што је матица у рају пчела. Кад она искрсне пред вама, треба све оставити и за њом поћи. У њој је семе и квасац за све остало. Јер није вредност те хитно и нечитко записане реченице у њој самој, него у оном изобиљу и лакоћи са којом се после, за њом и пред њом, роје мисли и слике, невидљиво везане са њом" (XII: 53–54).

Код Ивана Буњина је то ројилиште поетске поруке смештено у „лутајућој" синтагми „лак дах" („легкое дыхание") из истоимене новеле. У свом „лутању" кроз епску структуру она доживљава метаморфозу, да би се у завршном сегменту уздигла до поетског симбола.

Код Андрића су то *два стожерна места* која носе конструкцију читаве структуре: прво је жудња за животом Фатиме, исказана у сложеном метафоричном заплету са метафором у језгру – „раскошан дах земље и бескрај света". Овом се метафором извлачи из хоризонтале страшне збиље вертикала која води у космички врх, те се тако на антитези „дан"–„ноћ" гради уметнички модел света епског догађаја, и, друго, као опозитив претходном, сличним метафоричним заплетом преноси опсесивна мисао – дилема главне јунакиње која је „носила у себи сав ужас смрти и сву страхоту живота у срамоти" пошто јој је њен „вољени бабо" обећао у Хамзиће, младом Наилу из вишеградског засеока Незуке, којем је Фата пре тога на његову пошалицу – дабогда је његов бабо невестом звао! – одвратила одлучно и гордо да ће се то десити „када Вељи Луг у Незуке сађе!" И то је један једини управни исказ јунакиње око којег ће се „ткати њена судбина" (1: 129–131). Све остале јој особине: мудрост, речитост, гордост и чврст етички став нашле су се у понорима „унутрашњег монолога" са психолошким портретом којем једва да има равна у нашој литератури, са драмским заплетом, у којем су и градација, и климакс, и антиклимакс,[8] али и доминантним драматским средством – низом *нагомиланих контраста.*

[8] Градације, климакс и антиклимакс дати су у два метафорична заплета који су стожер читаве структуре и већ су навођени.

Наиме, Фата Авдагина је разапета између „очевог *да* и свога *не*", а ниједна задата реч не може да се погази и стога она излаз тражи на „најбезизлазнијем месту" – баца се у Дрину.

У сличној дилеми је и Оља Мешчерска, коју је обешчастио брат директорке њене гимназије. Не могавши да отрпи срамоту, и она једини излаз налази у „бекству у слободу непостојања" („Сада ми преостаје само једно", – записаће у свој дневник. – *Бунин* 1976: 410).

Тако се уз примену поступка „конструктивне доминанте" реализује на готово истоветан начин заједнички мотив *инстинкта смрти*: са експлицитно израженим опозитивом – инстинктом самоодржања – у Андрића, а имплицитним – у Буњина јер се дуж читаве новеле истиче весела и враголаста природа лепе и горде Оље.

Међутим, у реализацији заједничког мотива постоје и разлике, што је и разумљиво с обзиром да је у питању дисконтактна веза. Тако, поред идентичног почетка и краја у обе новелете, чиме оне постају типичне *прстенасте композиције*,[9] Андрић овај поступак примењује и унутар епске структуре у виду неколиких *концентричних кругова*, што се сматра и данас модерним поступком.[10] Тиме се епски догађај не само обједињује и композиција учвршћује низом симетричних понављања, којима се обједињују и поједини призори епског догађаја, већ се уједно остварује већа интегрисаност текста и логичка, готово математичка строгост у пласирању идеје (ако под овом подразумевамо јединство елемената значења у оквиру сложеног знака – структуре). Стога се за Андрића може рећи да је строжи и доследнији у пласирању идеје, па и експлицитнији, а Буњин – имплицитнији. То на први поглед може изгледати парадоксално с обзиром да је у Андрићевој новели знатно већа учестаност споменутих стилских поступака, па би се сходно томе очекивала мања предвидљивост. Напротив, код Буњина се на самом крају текста структурност увећава па није могуће једнозначно очитавање идеје. Иако је смањен укупан инвентар „константи" и поступака њихове реализације, ипак је све дато у наговештајима, пре се дâ наслутити него ли a priori тврдити. У оваквој структури се манифестује познати Потебњин парадокс да, с обзиром да се интенције аутора и читалаца-тумача готово никад не подударају, „читалац може да схвати идеју дела боље од самог песника" (*Потебня* 1976: 180). Осим тога *Легкое дыхание* је изванредна илустрација и за Лотманов парадокс „својствен уметничком тексту: да увећање структурности доводи до смањене предвидљивости" (*Лотман* 1976: 34–35). Све је у овој новели загонетно: почев од синтагме у наслову па све до исте на самом крају епске структуре; све је подређено реализацији мотива *инстинкта смрти* као једином излазу из срамоте, који води преко фазе равнодушности taedi-

---

[9] Исп.: У Буњиновој новели – „Легкое дыхание" у наслову и у последњој реченици; код Андрића: „У то време десио се на капији један посве изузетан догађај какав се не памти... Он је узбудио и потресао касабу и отишао даље, у друга места и крајеве, као прича која хода по свету" (1: 121) – „Тако се десила та необична и незапамћена ствар на капији... Остала је само песма о девојци која лепотом и мудрошћу сја изнад свега као да је непролазна" (1: 133).

[10] Вид.: Е. Г. Еткинд, *Композиција поеме Александра Блока „Дванаесторица"* (У:) Уметност тумачења поезије. Приредили Д. Недељковић и М. Радовић, Београд, Нолит, 1979, 573.

um vitae и одвратности према људима.[11] Међутим, захваљујући увећању структурности текста у основном мотиву преламају се и многи други, споредни: мотив страсти и моралног пада, осећање греха, освете и самоосвете, изазивање судбине младе хероине. По тој амбивалентности овај лик је близак лику Анике из *Аникиних времена*, која такође изазива судбину и прижељкује руку крвника. И још нешто. Док је Фатимин психолошки портрет целовит и дубок са свим ступњевима страдања, а унутрашњи монолог са свим градацијама патње и припреме за „бекство у слободу непостојања", унутрашњи живот Оље Мешчерске дâ се тек наслутити из дневничких записа и њених поступака. У њој има понешто од Анике, те светице и блуднице, а у обема – нешто од Настасје Филиповне из *Идиота*. О страдањима и спремности да умру дâ се наслутити из једне једине реченице: „Осевапио би се ко би ме убио", – вели Аника (VII: 73); „Сада ми преостаје једини излаз", – записаће у дневник Мешчерска (*Бунин* 1976: 410).

Загонетност насловне синтагме („легкое дыхание") још се више загонета у завршном сегменту када се двапут ова проста бинарна конструкција понавља и почиње због необичног контекстуалног окружења да „указује на нешто што превазилази баналну једноставност човекове свакидашњице" (*Лосев* 1976: 45), тј. постаје симбол, јер јој се смисао „прелива дàлеко ван граница основног значења и сугерише многе идеје и емоције" (*Живковић* 1971: 481). Узалудан је напор да се смисаоне границе овог симбола конкретизују везивањем само за један сегмент у којем се овај јавља јер ће нам прави смисао измицати, а смисаоне границе његове бити све неодређеније и мање ухватљиве. А познато је да је естетска вредност уметничког дела утолико виша и трајнија уколико се теже интерпретира са становишта владајућег система вредности одређеног раздобља или средине (*Мукаржовски* 1987: 83) Па ипак, истраживач који приступа делу са аналитичким намерама мора хтео-нехтео да осмисли све оне идеје и емоције које му изгледају могуће, вероватне и одбрањиве, а определи се за највероватнију.

Два су основна значења „лутајуће" синтагме „легкое дыхание": предметно-логичко и метафорично. Узме ли се у обзир оно значење које је у приличној мери конкретизовано и једна је од многих тајни женске лепоте што их је Мешчерска нашла у некаквој књизи из очеве библиотеке и набраја у разговору са школском другарицом, али ипак због ретког споја елемената није једнозначно. Највероватније значење ове необичне синтагме би могло бити: тајна женске лепоте је у „вештини (умећу, елеганцији, лепоти) дисања..." Можда баш „лепота дисања" или чак „тајна лепог дисања". Међутим, у последњем пасусу ова „доминанта" због необичног контекстуалног окружења преузима функцију тзв. оказионалног синонима за трагичну лепоту, тачније – трагичну успомену на Ољу Мешчерску која је за разредног старешину постала „предмет опсесивних мисли и осећања" (*Бунин* 1976: 411), чиме се изнова загонета њен смисао, који се, како смо видели, у претходном јављању учинио колико-толико „прозирним":

---

[11] Исп.: Извод из дневника Оље Мешчерске: „Сад ми је преостао један једини излаз... Ја према њему осећам такво гађење да то не могу да преживим!..." (*Бунин* 1976: 410).

„Теперь это легкое дыхание снова рассеялось в мире, в этом облачном небе, в этом холодном весеннем ветре" (*Бунин* 1976: 412). („Сада се опет тај *раскошни дах* раширио по читавом свету, по овом облачном небу, у овом хладном пролећном ветру." (*Превод наш* – Б. Ч.). На тај начин се између синтагме „раскошан дах" (која представља превод руског „легкое дыхание", а позајмљено је од Андрића из приче управо о Фати када ова ноћно небо доживљава као „раскошан дах земље и величине света", „ноћу, кад оживе и плану небеса, отвара се бескрајност и силна снага тога света у коме се жив човек губи и не може да се присети ни сама себе ни куда је пошао ни шта хоће ни шта треба да ради" (1: 128–129), као једног од атрибута женске лепоте, с једне стране, и Оље Мешчерске, као носиоца те и многих других особина, успоставља нека врста метонимијске везе са логичним tertium comparationis, у којем се значење једног предмета („легкое дыхание") односи према свеукупности значења другог (Оље Мешчерске): лепота, мудрост, гордост, етички став и, најпосле, „раскошан дах". А метафорично ширење њеног смисла по читавом универзуму („по читавом свету, по облачном небу, у хладном пролећном ветру") доприноси да она поприми метафизички свеобухват. Ова деконкретизација смисла се шири на све сегменте епске структуре и изискује још једно, поновљено читање. У том метафоричном заплету садржи се не само „лепота (елеганција) дисања", већ и трагично сећање на њу, страст, и грех, и покајање, и равнодушност према животу, и, најпосле, инстинкт смрти. Ова синтагма као у фокус сабира у свој семантички обим и све оно што је речено о главној јунакињи и што може да се подразумева. Стога смо се ми у преводу послужили Андрићевом метафором „раскошан дах (земље)" јер и један и други писац су у метафорични заплет пошли од конкретне девербативне именице „дисање" у номинативском значењу.

Опсесивна мисао – дилема мудре, лепе, горде и речите Фатиме детерминише форму реализације читавог епског догађаја: *понављање или варирање већ једном изреченог општи је принцип у организацији епске структуре*. Све је подређено основном мотиву, па и низ помоћних, пратећих мотива. Ову хијерархију мотива сам Андрић је теоријски осмислио:

„Ако замислимо једну *оквирну* тему за приповетку или роман, мање или више свесно, али све оне споредне теме које искрсавају у току рада, а које чине битни део дела и карактеришу га много боље и шире од основне теме; све оне ничу без плана и предвиђања однекуд из наше подсвести, из сећања за које нисмо слутили да живе и постоје. Неке од њих су тако неочекиване и чудне да не смемо да их унесемо у дело, или их употребимо измењене и ублажене, само као наговештај" (XVII: 159).

Ево прегледа по редоследу јављања свих понављања, и носилаца главног мотива, и низа споредних који су као далеки „наговештај" главног:

1. *Лепота, мудрост, речитост, гордост Османагића* (са три јављања)

Исп.: „То је леп сој људи [Османагићи – Б. Ч.], осетљивих и поносних на своје порекло" (1: 121) – „Мудра ли си, лијепа ли си, / Лијепа Фато Авдагина" (1: 121) – „... лепа, мудра и охола Авдагина кћи" (1: 127) – „Остала је само песма о девојци која лепотом и мудрошћу сја изнад свега као да је непролазна" (1: 133).

2. *Изузетна личност – изузетне судбине* (осам јављања)

Исп.: „Одувек је код нас тако да по једна девојка у сваком нараштају уђе и причу и у песму својом лепотом, вредноћом и господством" (1: 122) – „То су та изузетна бића која природа издвоји и уздигне до опасних висина" (1: 123) – „... о таквим изузетним створењима песме никну однекуд саме!" (1: 123) – „... око Фате се брзо створила празнина, онај круг дивљења, мржње и зависти, непризнаваних жеља и злурадог ишчекивања који редовно окружује створења са изузетним даровима и изузетном судбином. Такве личности о којима се пева и говори односи брзо та њихова нарочита судбина" (1: 124) – „Јер људи воле такве разговоре о паду и понижењу оних који се сувише високо издигну и полете" (1: 127) – „Остала је само песма о девојци која лепотом и мудрошћу сја изнад свега, као да је непролазна" (1: 133) – Међутим, као коначна потврда те изузетности је раскошан „унутрашњи монолог" са „раскошним дахом земље" и човека у „заносу од лепоте земље и величине света" са нагомиланим понављањима (1: 128–129).

3. *Безизлазност положаја* (шест јављања)

Исп.: „... очи [очеве – Б. Ч.] у којима је први пут угледала безизлаз своје судбине" (1: 129) – „Само се судбина, њена судбина, безизлазна, прека, сутрашња врши и испуњава" (1: 129) – „И зато је њена судбина прека, необична, сутрашња, и зато она на њој не види излаза, а не може ни да га види, кад га нема" (1: 130) – „Ту, на мртвој тачки, између свога *не* и очевог *да*, између Вељег Луга и Незука, ту, на најбезизлазнијем месту треба тражити излаз" (1: 130) – „И та мисао која није ни могла ни умела да нађе излаза, све се чешће заустављала на капији" (1: 130) – „Прешли су половину чаршије и пијац, део онога пута без излаза који је Фата у мислима толико пута прешла" (1: 131).

4. *Бекство у „занос од лепоте ноћи и величине света"* (један од два стожерна места са отвореним низом понављања)

Исп.: „Ноћу, кад би под изговором да треба да посвршава још неке послове остајала сама, ноћу се пред њом отварао свет, богат, пун светлости и радосних промена, непрегледан. [...] Стојећи поред прозора, Фатима гледа ту ноћ. У целом телу носи мирну снагу, разливену и слатку, и сваки део свога тела осећа одвојено, као засебан извор снаге и радости: ноге, кукове, руке, врат, а нарочито груди. Њене дојке, бујне и тешке, праве, додирују врхцима дрвени демир на прозору. *И на том месту она осећа како цео брежуљак, са свим што је на њему, са кућом, зградама, њивама, дише, топло, дубоко, једномерно, и диже се и спушта заједно са светлим небом и ноћним пространством. Од тог дисања дрвени демир на прозору пада и расте, пада и расте, додирује врхе њених дојки и удаљује се негде далеко од њих, враћа се и додирује их поново, па се опет спушта и удаљује; и све тако, наизменице*" (1: 128).

5. *Опсесивна мисао о једином излазу – „бег у слободу непостојања"* (са низом понављања)

Исп.: „Ту, на мртвој тачки, између свога *не* и очевог *да*, између Вељег Луга и Незука, ту, на најбезизлазнијем месту треба тражити излаз. Ту је сад њена мисао. [...] Тај комадић пута прелетала је њена мисао без престанка с једног краја на други, *као што чунак лети кроз ткање.* Од мешћеме, преко половине чаршије, па преко пијаце до краја моста, али отуд би се одмах враћала као од понора, преко моста, пијаца, кроз чаршију, до мешћеме. И све тако: напред-натраг, напред-натраг. *Ту се ткала њена судбина.*

И та мисао која није ни могла да стане ни умела да нађе излаза, све се чешће заустављала на капији, на оној лепој и светлој софи од камена на којој људи седе у разговорима и младићи певају, испод које хучи зелена, брза и дубока река. Па би онда, ужаснута од таквог излаза, летела као уклета поново са једног краја пута на други, да, не нашавши другог решења, стане поново на капији. И сваке ноћи и њена се мисао све чешће заустављала на том месту, и све се дуже задржавала на њему" (1: 130–131).

6. *Очеви наступи ноћног кашља као Фатино подсећање „на бабино обећање"* због чега „занос од лепоте ноћи и величине света нагло гасне; онај раскошни дах земље стаје" (1: 129) (четири јављања)

Исп.: „Тада се негде одоздо, као издалека, зачује тежак, дубок и пригушен глас:

— Ааах, кхкхкх! Ааах, кхкхкх!

То се доле у алвату Авдага бори са ноћним наступима кашља.

Не само да распознаје тај глас него и види оца јасно како седи и пуши, расањен и мучен кашљем. Види [...] очи у којима је први пут угледала безизлазност своје судбине, оног дана када јој је речено да је обећана у Хамзиће и да треба да се спреми за месец дана.

— Кха, кха, кха. Ааах!

Онај малопређашњи занос од лепоте ноћи и величине света нагло гасне. Онај раскошни дах земље стаје. Девојчине дојке крутну у лаком грчу. Тону звезде и пространства. Само се судбина, њена судбина, безизлазна, прека, сутрашња, врши и испуњава, упоредо са временом које пролази, у тишини, непомичности и празнини која остаје иза свега.

Мукло одјекује кашаљ из алвата.

Да, и чује га и види, као да је ту пред њом. То је њен драги, моћни јединствени бâбо, са којим се осећа једно, нераздељиво, слатко једно, откако зна за себе. И сам тај његов тешки и потресни кашаљ осећа у својим грудима" (1: 129).

7. *Девојчине дојке у лаком грчу* (два јављања)

Исп.: „Онај раскошни дах земље стаје. Девојчине дојке крутну у лаком грчу" (1: 129) — „Кад су наишли на мост, девојка осети још једном, као за летњих ноћи поред прозора, сваки део свога тела, снажно и одвојено, а нарочито груди у лаком грчу као у панциру" (1: 131).

Низ ових симетрично распоређених понављања исцртава низ „концентричних прстенова: спољашњег. (Исп.: „У то време десио се ту на капији један посве необичан догађај, какав се не памти и какав се ваљда неће поновити док је моста и касабе на Дрини. Он је узбудио и потресао

касабу и отишао даље, у друга места и крајеве, као прича која хода по свету" (1: 121) – „Тако се десила та необична и незапамћена ствар на капији... Свет је у касаби још неко време препричавао догађај па затим почео и да заборавља. Остала је само песма о девојци која лепотом и мудрошћу сја изнад свега, као да је непролазна" (1: 133) и низ унутрашњих чине повест о Фати Авдагиној *изразито полипрстенастом композицијом* (Исп.: „Одувек је у нас тако да по једна девојка у сваком нараштају уђе у причу и у песму својом лепотом, вредноћом и господством" (1: 123) – „Зато се у песми о Авдагиној Фати (о таквим изузетним створењима песме никну однекуд саме) певало: Мудра ли си, лијепа ли си, / Лијепа Фато Авдагина" (1: 123). Итд. Итд. Итд.

Динамика многих понављања битно одређује и ритмичко-мелодијску слику епског догађаја у целости и у деловима, тако да милозвук од понављања постаје помоћни конструктивни принцип у реализацији поновљених мотива. Ова понављања развијају текст приповетке по синтагматској оси и карактеристична су за *симболичку прозу*.

Ову музичку игру понављања прати и низ антиномија:

1. Османагићи – Хамзићи (Исп.: „То је леп сој људи, осетљивих и поносних на своје порекло" (1: 121) – „Сви Хамзићи су танки, бледи у лицу, ћутљиви и повучени, али сложни и вредни у послу" (1: 125).

2. Вељи Луг – Незуке (Исп.: „То је у ствари прича о два вишеградска засеока, о Вељем Лугу и Незукама. Та два засеока леже на два супротна краја" (1: 121); „Тачно на противној страни од Вељег Луга налази се заселак Незуке" (1: 124).

3. Очево *да* – Фатино *не* (Исп.: „Истина, то су та уста која су казала *да* тамо где је она казала *не*. Али она је у свему једна са њим, па и у томе. И то његово *да* она осећа као своје (исто колико и своје *не*). И зато је њена судбина прека, необична, сутрашња, и зато она на њој не види излаза, а не може ни да га види, кад га нема. Једно зна. Због тога очевог *да*, које је веже исто као и њено *не*, мораће изаћи пред кадију са Мустајбеговим сином, јер је немогуће и помислити да Авдага Османагић не одржи реч. Али исто тако зна, и исто тако добро и посигурно, да после тога не може њена нога ступити у Незуке, јер онда опет не би она одржала своју реч. Ту, на тој мртвој тачки, између свога *не* и очевог *да*, између Вељег Луга и Незука, ту, на најбезизлазнијем месту треба тражити излаз" (1: 129–130).

4. „Занос од лепоте ноћи" са „раскошним дахом земље" – „очев мукли кашаљ, од којег занос „гасне", дах „стаје" („Онај малопређашњи занос од лепоте ноћи и величине света нагло гасне. Онај раскошни дах земље стаје. Девојчине дојке крутну у лаком грчу. Тону звезде и пространства. Само се судбина, њена судбина, безизлазна, прека, сутрашња, врши и испуњава, упоредо са временом које пролази, у тишини, непомичности и празнини која остаје иза свега.

Мукло одјекује кашаљ из алвата." (1: 129).

5. Инстинкт смрти изнесен у опсесивној мисли која „лети с једног краја пута на други" „као што чунак лети кроз ткање" – и већ наведена слика „заноса од лепоте ноћи и величине света" са „раскошним дахом земље" (1: 128–129).

6. „Доконе касабалије" „са свим оним нездравим и ружним љубопитством које, је нарочито развијено код света чији је живот празан, лишен сваке лепоте и сиромашан узбуђењима и доживљајима" (1: 132–133) – Фатимин „занос од лепоте ноћи" и са више пута поновљеним „ту", што значи хероинин узлет у космички врх где је „све слободно, бескрајно, безимено и немо" (1: 128–129).

Из овог зачараног круга понављања и контраста, који граде полипрстенасту композицију Андрићеве новеле, свако ће издвојити и осветлити овај или онај скуп стилотворних елемената и поступака који ће му омогућити да из зачараног круга изађе, вођен руком самог писца, да уочене појединости правилно „везује у односу на целину" (XVI: 291). Наравно, свако тумачење је ипак у духу истраживача јер свако урања докле има издржљивости, а поне́се из дела колико има духовне моћи. Једно је сигурно, при том мора да осети бар део оне ватре која је „горела и прожимала самог аутора док је стварао трагичне ликове „анђеоске лепоте" и узвишених етичких идеала.

И још нешто мора бити заједничко свим тумачима повести о Фати Авдагиној: да запазе и истакну да су сва она бројна понављања и контрасти, готово несагледиви, елементи *сложеног метафоричног заплета* који се роји око две метафоре: прве – „раскошни дах земље" који се постепено трансформише у антропоморфизам – у један дах човека и космоса (а такав је космички „раскошан дах" присутан и у финалу Буњинове новеле), и, друго, – опсесивне „мисли која није могла да стане ни умела да нађе излаза" и која је „прелетала без престанка с једног краја на други, као што чунак лети кроз ткање... И све тако: напред-натраг, напред-натраг. Ту се ткала њена судбина" (1: 130). Овај метафорички заплет, дат тек у назнакама, постаје посебан облик метаморфозе метафоричке игре у „јунака сижеа", а готово сва стилска средства са свим трансформацијама постају сама „сижејна конструкција" (*R. Jacobson* 1921: 15; *Hansen-Loeve* 1978: 143).

Извори који су у раду означени скраћеницама

Андрић 1981
Иво Андрић, *Сабрана дела I–XVII.* Београд: Удружени издавачи, 1981.
Бунин 1976
И. А. Бунин, *Легкое дыхание.* (В:) Избранное. Кишинев: Картя Молдовеняске, 1976.
Бунин 1988
И. А. Бунин, *Собрание сочинений в шести томах.* Т. 5. Москва: Художественная литература, 1988.

Литература која је у раду означена скраћеницама

Живковић 1965
Драгиша Живковић, *Епски и лирски стил Иве Андрића* (У:) Од Вука до Андрића, 1965.
Шкреб 1976
Зденко Шкреб, *О интерпретацији.* (У:) Умјетност ријечи. Бр. 2. Загреб, 1976.

Едгар Алан По 1979
Е. А. По, *Филозофија композиције*. (У:) Уметност тумачења поезије. Приредили Драган Недељковић и Миодраг Радовић. Београд: Нолит, 1979.
Мукаржовски 1987
Јан Мукаржовски, *Структура, функција, знак, вредност*. Београд: Нолит 1987.
Выготский 1968
А. С. Выготский, *Психология искусства*. Москва, 1968.
Энгельгардт 1927
Б. М. Енгельгардт, *Формальный метод в истории литературы*. Ленинград: Академия, 1927.
Блок 1930
Ал. Блок, *Записные книжки Ал. Блока*. Москва: Прибой, 1930.
Тынянов 1965
Юрий Тынянов, *Проблемы стихотворного языка*. Москва, 1965.
Потебня 1976
А. А. Потебня, *Мысль и язык*. (В:) Эстетика и поэтика. Москва: Искусство, 1976.
Лотман 1972
Ю. М. Лотман, *Анализ поэтического текста*. Ленинград: Наука, 1972.
Лосев 1976
А. Ф. Лосев, *Символ и соседние с ним структурно-семантические категории*. (В:) Проблема символа и реалистическое искусство. Москва: Искусство, 1976.
Живковић 1971
Драгиша Живковић, *Симболизам*. (У:) Југословенски књижевни лексикон, Нови Сад, 1971
П. Якобсон 1921
П. Якобсон, *Новейшая русская поэзия*. Прага, 1921.
R. Jacobson 1956
R. Jacobson, *Two Aspects of Language and Two Types Aphasic Disturbances*. In: Fundamentals Language. R. Jacobson & Moriss Halle, The Hague, 1956, pp. 55–82.
Hansen-Loeve 1984
Aage A. Hansen-Loeve, *Dominanta*. In: Pojmovnik ruske avangarde. Br. 2. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1984.
Hansen-Loeve 1978
Aage A. Hansen-Loeve, *Der Rusische Formalizmus*. Wien: Oesterreichische Academie der Wissenschaften, 1978.

Бранимир Чович

„ИНСТИНКТ СМЕРТИ" У АНДРИЧА И БУНИНА

Р е з ю м е

Предметом данного исследования являются вопросы состава, функции и значения „корабельных" структурно-семантических категорий – так наз. „доминант" в новеллах Иво Андрича и Ивана А. Бунина (Рассказ о Фатиме Османагич – VIII глава романа *Мост на Дрине* и *Легкое дыхание* (Бунин).

В анализе стилеобразующих элементов особое место отводится тем, которые являются релевантными в реализации общего обеим рассказам мотива *инстинкт смерти*. Комбинация *внутреннего* (имманентного) и *внешнего* (сравнительно-стилистического, сравнительно-исторического и сравнительно-типологического) подходов давала возможность исследования обеих эпических структур в отдельности и в сопоставлении друг с другом.

В реализации общего мотива оказывается у обоих художников много общего, но у каждого из них сказываются и некоторые отличительные признаки. Это вполне понятно, если иметь в виду, что речь идет о связях дисконтактных, хотя они в конце двадцатых годов не раз встречались в литературных салонах Парижа.

ХРОНОТОП РОМАНА „НА ДРИНИ ЋУПРИЈА” ИВЕ АНДРИЋА

Петар Милосављевић

Израз хронотоп увео је Михаил Бахтин у тексту *Облици времена и хронотопа у роману*, који је писан тридесетих година а објављен тек 1975.

Иво Андрић је неколико својих крупнијих прозних дела засновао на неким од поменутих хронотопа. *Травничку хронику* је засновао на моделу *хронотопа града*; *Проклету авлију* на моделу *хронотопа замка*, *Госпођицу* и *Омер-пашу Латаса* на моделу *хронотопа сусрета*, *Кућу на осами* на моделу *хронотопа салона*.

За роман *На Дрини ћуприја* Андрић је нашао један посебан хронотоп — *хронотоп моста*. Тај модел је истовремено повезао са моделом *хронотопа града* који је израстао око моста.

Хронотоп је појам који је у употребу увео Михаил Бахтин у студији *Облици времена и хронотопа у роману* (написана 30-тих година, објављена 1975). Бахтин је свој појам довео у везу са Ајнштајновом теоријом релативности, односно са поимањем времена као четвртом димензијом простора. Сам термин „хронотоп”, по његовом тумачењу, значи „хронос-топос”, тј. време-простор. Функција је тога појма да обрати пажњу на организацију простора и времена у роману.

У *Завршним напоменама* своје студије Бахтин сумира неколико „типолошки постојаних хронотопа” на којима се романи заснивају. Издваја хронотоп *сусрета*, хронотоп *пута*, хронотоп *замка*, хронотоп *гостинске собе* (салона), хронотоп *градића* и хронотоп *прага*. Али не сматра да је тиме листа постојаних типолошких хронотопа исцрпена.

У својој инспиративној студији Бахтин није издискутовао и све могућности које сваки од тих типолошких хронотопа нуди. Такве могућности су, међутим, у његовој студији имплициране и њих је релативно лако проверити у конкретним истраживањима.

Можда је упутно зато уместо његовог израза „типолошки постојани хронотоп” употребити савременији израз „модел хронотопа”, тј. говорити о разним моделима хронотопа који се у писању романа примењују. Притом треба полазити од става да разни модели хронотопа носе и разне могућности израза.

Иво Андрић је у неколико својих већих прозних дела испробао посебне моделе хронотопа.

У *Травничкој хроници*, на пример, роман је засновао на моделу *хронотопа града*. Могућности тога хронотопа је увећао тиме што је изабрао град који је био везирово станиште, а десетак година био је и седиште конзулата двеју великих царевина, аустријске и француске, па је самим тиме био и средиште живе дипломатске активности. И више од тога: био је додирна тачка различитих светова, култура и цивилизација.

У *Проклетој авлији* текст је засновао на моделу *хронотопа замка*. Тај особени замак писац је замислио као стециште људи разних раса, народа, средина и судбина.

Роман *Госпођица* засновао је на моделу *хронотопа судбине једног главног јунака*. Слично је учинио и са недовршеним романом *Омер-паша Латас*. У првом случају недовољно богата личност, а у другом случају недовољно изграђена личност, учинили су да та дела не буду на нивоу његових најбољих дела.

Кућа на осами је Андрићева позна књига циклично повезаних приповедака, која је, евентуално, могла да прерасте у роман. Основ циклуса сагрђен је на *моделу хронотопа салона*.

Бахтин у свом тексту није поменуо хронотоп *моста*, али га, разуме се, није ни искључио. На хронотопу моста Андрић је изградио две своје савршене творевине: приповетку *Мост на Жепи* и роман *На Дрини ћуприја*.

И хронотоп моста је високо продуктиван. Он подразумева постојање неке реке која раздваја две обале, два дела земље, два простора. Подразумева, такође, и постојање људске творевине која ту реку премошћује, спајајући оно што је река раздвојила. Пошто је мост људска творевина, он подразумева и увид у потребе да се река премости, одлуку о грађењу моста, сам чин грађења, увид у функцију творевине и увид у њену судбину и у судбину људи који с њим имају непосредне и посредне везе. Андрић је у роману *На Дрини ћуприја* хронотоп моста увећао укрштајући га са хронотопом града-касабе који се око моста развио. Укратко можемо рећи да је Андрић свој најзначајнији роман засновао на једном од најпродуктивнијих модела хронотопа. При избору самог модела хронотопа он је већ предодредио изражајне могућности романа. Пре романа *На Дрини ћуприја* Андрић је могућности хронотопа моста већ испробао у једној од својих најбољих приповедака, у *Мосту на Жепи* (1925).

У *Мосту на Жепи* прича се о томе како је велики везир Јусуф, четврте године свога везировања, пао изненада у немилост, и док је трајала борба око његовог повратка на власт, преиспитивао је своју судбину. Сетио се родног села Жепе, распитао се за потребе својих земљака и решио да им подигне мост преко реке Жепе. Нашао је једног неимара, Италијана, послао га у Босну. Неимар је уз велики труд сазидао мост, необичну грађевину у дивљем крају, којој су се дивили сви који су је видели. Грађевина која се указала била је резултат сарадње везира и неимара. Судбине везира, неимара и моста, кренуле су затим свака својим путем. На повратку у Цариград неимар се разболео и умро. Везир Јусуф добио је од једног муалима родом из Босне хронограм с предлогом да се уреже у мост и размишљао је над њим о судбини свога дела и о људским потребама да се сличне творевине граде. Мост је наставио да траје као лепа и корисна грађевина.

Простор на којем се радња приповетке догађа јасно је одређен. Он има две главне тачке: турску престоницу, Цариград, у коме се налази велики везир Јусуф, и село Жепу на реци Жепи у Босни. Остали локалитети само су поменути: то су Једрене, у којем је неимар умро, и Рогатица и Вишеград, чији грађани долазе да виде мост.

Време у којем се радња романа збива такође има две основне тачке. Једно је време прошло у којем се мост зида. То време није ближе означено. Јасно је само да се радња догађа у време турске владавине. Друга тачка је време садашње, које је представљено само у једном, последњем, пасусу приповетке: то је тренутак кад се приповедач сусреће с мостом и кад решава да се распита за његову судбину. У односу на то време, оно време кад је мост сазидан било је „давно" и „некад".

Хронотопи приповетке *Мост на Жепи* и романа *На Дрини ћуприја* прављени су на истом моделу, али се обими тих хронотопа знатно разликују. Можемо да претпоставимо да је на хронотопу мањег обима писац могао да се у пуној мери изрази само у краткој форми, у приповеци, а да му је тек хронотоп ширег обима омогућио да се изрази у великој форми, у роману.

Могућности та два обима истог модела хронотопа можемо да упоредимо и мимо конкретне приповетке и романа. Река Жепа је једна од мањих притока Дрине са леве, босанске стране. Она практично раздваја два атара једног истог села. За мост који се на њој буде саградио потребан је само један лук. Над једном таквом речицом и немогуће је саградити монументалну грађевину. За разлику од Жепе, Дрина је велика река. Она одваја две покрајине, Србију и Босну, а понекад је, у историји, раздвајала и два света. Мост који је на Дрини сагрђен заиста је једна од монументалних грађевина: састављена је од дванаест великих лукова. Касаба, Вишеград, која је израсла око моста, неупоредиво је већа и значајнија од села Жепе.

Могућности градње приповедног света на хронотопу моста на Жепи и моста на Дрини битно се разликују. Приповетку је Андрић написао 17 година пре романа. Она је била само предигра за оно што ће у роману имати да каже. У роману је писац искористио предности који хронотоп моста на Дрини има у стварности. Те предности су у сложености простора и времена које је тај хронотоп пружао.

Структуром простора романа *На Дрини ћуприја* бавио се, међу осталим, и Петар Џаџић у књизи *Храстова греда у каменој капији* (1983). Он је уочио да је простор који роман приказује структуриран. У просторном средишту збивања у роману налази се мост. У средишту *моста* налази се простор који се назива *тераса*, а у средишту терасе налази се *капија*. И с једне и с друге стране моста налази се касаба. Даље, до касабе налази се околина која њој гравитира, а још даље, с једне стране је Србија, а с друге Босна, са главним центрима Београдом и Сарајевом. А још даље су светски центри, Стамбол и Беч. Из њих се вуку далекосежни политички потези који се одражавају на судбину моста и житеља чије су судбине непосредно или посредно везане за мост.

На сличан начин на који се приказује структура простора романа, може се приказати и структура времена романа. Роман приказује збивања

у трајању од око 400 година: од како је мост сазидан 1571. године па до његовог рушења 1914. године. Али прича о мосту почиње, практично, шездесетак година раније када је будући Мехмед-паша Соколовић, као дечак, стигао до скеле на Дрини, заједно са другим дечацима покупљеним ради данка у крви. Тада се, по приповедачу романа, у будућем везиру, и родила прва идеја о градњи моста на том месту. Прича о мосту се не завршава са 1914; цела прва глава романа односи се на време садашње, тј. на оно када је роман писан, односно када се чита. Унутрашње време романа (1571–1914) износи дакле око 350 година, а оно шире још око осамдесетак година више. Унутрашње време романа организовано је опет природно око крупнијих догађаја који су се одразили на судбину моста. Један од тих догађаја било је повлачење Турака из Мађарске, стотинак година после градње моста. Тако су пропала и Мехмед-пашина имања у Мађарској од којих се хан поред моста издржавао. Следећи крупнији догађај јесте први српски устанак. И он се одразио на судбину моста. Затим је после седамдесетак година дошла окупација Босне и Херцеговине која је донела и промену државе и промену власти; последњи велики догађај био је први светски рат. Између тих крупних временских догађаја јављају се мање значајни око којих се заснива време романа.

Тако постављен хронотоп имао је за последицу укупну структуру романа: и ону која се тиче његовог садржаја и ону која се тиче његове форме: практично се одразио на све на чему роман почива и на све што доноси.

Хронотоп се, најпре, одразио и на причу романа и на његове јунаке. Пошто ниједан човек не може да живи 400 година, роман и није могао да има главног јунака у људском лику. Главни јунак романа је, тако, постао сам мост. Роман приповеда о његовом настанку и његовој судбини. Самим тиме он приповедањем захвата и судбине оних ликова који су за мост највише везани. Због тога у роману посебна места имају судбине донатора моста Мехмед-паше Соколовића и породице Мутевелић, која је била чувар хана и моста, од градње до 1914.

Хронотоп романа предодредио је и форму приповедања: он је, поред главне приче о судбини моста, учинио потребним и да се јави више прича а самим тим и више јунака романа. И приче и јунаци јављају се у „гроздовима" око главних догађаја који су се рефлектовали на судбину моста. Најпре је испричано више прича везаних за градњу моста, затим за пропадање хана поред моста, па приче које су везане за збивања око првог српског устанка, па за окупацију Босне 1878. Кроз те приче појављивали су се и учесници у догађајима којих су се оне тицале. У односу на главну причу и на главног јунака тако се у роману јавило мноштво споредних прича и споредних јунака. Ниједан догађај није био толико значајан да је могао да засени судбину моста, нити је иједан јунак могао да буде толико дуго на сцени да би се могао у правом смислу развити као лик. Роман *На Дрини ћуприја* може се схватити као ризница прича и ризница јунака. Многе од тих прича могле би да постоје за себе, а многи јунаци да опстану као посебни ликови појединих приповедака. О томе сведоче приповетке *Љубав у касаби, Ђоркан и Швабица, Рзавски брегови*, које су објављене пре романа, али њихови мотиви се јављају и у роману. Андрићу је *На*

Дрини ћуприја била први роман. У роману се огледало велико искуство приповедача, али и његова немоћ да роман сачини из једног комада. Писац је нашао своје могућности негде између збирке приповедака и романа. Да је и тако могуће гледати на његово главно дело, показује и једна од његових последњих збирки која се зове *Кућа на осами*. Она је више него збирка приповедака; то је циклус приповедака – међуслој између приповетке и романа. Књига *На Дрини ћуприја* је отишла корак даље у цикли-
зирању: она је постала роман, али се у роману виде извесни шавови. Роман је писао приповедач по вокацији. Примајући Нобелову награду, Андрић је одржао свој чувени говор о приповедању. У том говору налазе се и ове реченице: „На хиљаду разних језика... испреда се прича о судбини човековој коју без краја и прекида причају људи људима. Начини и облици тог причања мењају се са временом и приликама, али потреба за причом и причањем остаје, а прича тече даље и причању краја нема".

Тачно по том моделу рађен је и његов најчувенији роман. Приче које су у њему испричане само су једне од могућих прича. Роман би се могао надопунити и другим причама јер су оне које он доноси на неки начин узете само као примери судбина, а никако као једине.

Са хронотопом романа у вези је и стил којим је роман писан. Сматра се да је Андрићев језик најближи стандардном српскохрватском. По истраживањима Живојина Станојчића, Андрићев језик је у односу на стандардни српскохрватски сличан односу који је према стандардном језику у прошлом веку имао језик Лазе Лазаревића. Зато се, с правом, може сматрати узорним књижевним језиком.

Другачије је са Андрићевим стилом. Тај би се стил могао назвати и камелеонским. Израз „камелеонски" употребљава се обично уз људске карактере који се понашају превртљиво, зависно од ситуације, као у оној познатој причи Чехова. Израз „камелеонски" уз Андрићев стил добија, међутим, позитивно значење. Значи да се тај стил увек прилагођава личностима, ситуацијама, приликама, штимунзима, потребама. Андрић као ретко ко у светској литератури уме стилом да индивидуализује средине и јунаке. На један начин, рецимо, у роману говори Абид-ага, на други Тусун-ефендија, мада они припадају истом друштвеном слоју: најпре је први, а затим други руководио градњом моста. Стилски су у роману, такође, различито приказивани припадници различитих друштвених група, али и припадници истих друштвених група у различитим временима. На један се начин, на пример, у роману причају легенде о градњи моста, на други начин се прича о модерним временима. Такође, на посве другачији начин се представљају и исказују његови јунаци у модерно време, у време аустроугарске окупације. Кад говоре младићи школовани по разним европским градовима у последњим главама романа, онда је и стилом дочаран њихов модерни језик и сензибилитет. У описаним и дијалошким сценама романа из истог раздобља присутан је и језик модерне бирократије, која је почела да захвата и наше људе и крајеве.

У роману има и дијалога и монолога, али још више описа и приповедања. Роман је писан техником тзв. „објективног приповедача": оног који све види, све зна и који настоји да приказује реалистички. У том погледу Андрић је стварно израстао на традицијама реализма, служи се, у основи,

реалистичким поступком. Зато је у његовом приповедању језик транспарентан: он служи да се прикаже јунак, ситуација, догађај; да се исприча прича. Зато тај језик и настоји да се саобрази ономе што приказује. Другачије је, међутим, када приповедач говори о мосту. А о мосту се говори у све 24 главе романа. Језик тада постаје поетски, уздигнутог тона, нетранспарентан: високо је стилизован за сваку од тих прилика. Речи тада служе не само да истакну предмет, већ да се истакну и као саме речи, да добију изразиту интонацију. Ти искази више спадају у домен свечане беседе него приповедне прозе. Описи моста зато, за разлику од описа ситуација, и делују најчешће поетски. Андрић се тако, у роману, остварује и као приповедач и као песник.

Писан стандардним књижевним језиком, роман *На Дрини ћуприја* у стилском погледу је полифон: то је оркестар гласова, нијанси, различито стилизованих исказа. Писац је, другим речима, обиље јунака, догађаја, ситуација, изразио и језички и стилски. По стилској полифонији роман *На Дрини ћуприја* спада у изузетна дела: толико изражајно и звучно богатство ретко се где може наћи. Писци који се у нашој литератури обично пореде по вредности с Андрићем, Крлежа и Црњански, посве су друге оријентације: такве разноврсности стилског израза код њих нема.

Као писац мисаоних и одмерених есеја, и као укупна књижевна појава, Андрић је за живота важио и као уман човек. Тако је зрачио и из свих својих дела. Ту страну његове личности и његовог делања посебно су потврдили и његови медитативни записи који су након његове смрти нађени и објављени под насловом *Знакови поред пута*. Пажљиви читалац би сличне записе могао да „ишчупа" и из других његових дела, па, разуме се, и из романа *На Дрини ћуприја*.

Роман *На Дрини ћуприја*, међутим, посебно кореспондира са једним Андрићевим есејем из 1930. године објављеним у „Политици" под насловом *Мостови*. Оно што је писац на дискурзиван начин рекао у есеју, то је кроз приче, јунаке, слике, ситуације, на други начин изразио у роману. Есеј овако почиње:

> Од свега што човек у животном нагону подиже и гради, ништа није у мојим очима боље и вредније од мостова... Они су важнији од кућа, светлији, јер општији од храмова. Свачији и према сваком једнаки, корисни, подигнути увек смислено, на месту на којем се укрштава највећи број људских потреба, истрајнији од других грађевина и не служе ничем што је тајно и зло.

Уместо ових могле би да буду наведене и друге реченице из есеја. Све оне варирају на разне начине, и са разним увидима, мисао о вредности и корисности мостова као грађевина. А све оне потврђују, у ствари, оно што ће нам касније казати и својом моћном приповедном структуром и сам роман: о томе шта мостови, као највеличанственије људске творевине, човеку могу да значе.

У роману *На Дрини ћуприја*, већ смо рекли, не размишља се над хронограмом о судбини грађевине као што се то чини у приповеци *Мост на Жепи*. Али се о смислу грађења и смислу грађевина размишља и дискутује на други начин: кроз приказивање свега што се с мостом и са

људима око њега збивало у распону од три и по века. Судбина моста, и свих оних власти које су се на простору око њега смењивале, довољно јасно потврђују идеју о пролазности човека и о трајности његових великих дела. Као да, у том погледу, у роману има мање неизвесности и недоумица него што их је било у приповеци о мосту на Жепи. Мост на Дрини није служио само добру; повремено је служио и злу. Па ипак је несравњиво више служио ономе због чега је био зидан: комуницирању међу људима и световима.

Андрића су критичари најчешће представљали као реалистичког писца. Чинили су то, свакако, с разлогом. Према истраживањима Иве Тартаље у књизи *Приповедачева естетика* (1979) скоро половина његове белетристичке лектире потиче из реализма. С реалистима су га највише и упоређивали. У иностранству су га често представљали као југословенског Толстоја.

Један од предратних Андрићевих критичара, бивши надреалиста, па затим милитантни поборник социјалистичког реализма, Ђорђе Јовановић, има о Андрићу текст под карактеристичним насловом: *Привидни реализам Иве Андрића* (1936). Јовановић је у њему негативно оцењивао Андрићево приповедање са становишта соцреализма, али је видео оно што ће се касније све више потврдити: да Андрић није прави већ да је само привидни реалиста. Испод реалистичке љуштуре он је био и нешто посве друго. Савременик Валерија и Елиота, био је што и они у својим земљама: био је, у ствари, постсимболиста.

Андрићев постсимболизам посебно се испољио у приповеци *Мост на Жепи* и у роману *На Дрини ћуприја*. Мостови приказани у њима имају двоструку функцију: представљају и стварне грађевине, али те грађевине третирају и као симболе. Мост на Дрини није само место историјских збивања. Он је у роману израстао у симбол веома сложеног значења: симбол свеопштег премошћавања, сучељавања и повезивања супротних елемената — симбол тока, кретања, комуникације и заједништва међу људима. Помоћу тог симбола писац је сажео у комуникат своја бројна али и општа интерсубјективна искуства која се тичу односа и живота међу људима, верским заједницама и етничким групама. Сва значења и сва искуства која роман кондензује није могуће докучити. До различитих вредности које роман садржи, и до различитих функција које врши, могуће је доћи тек ако се на роман гледа са различитих аспеката. Ти аспекти могу да буду бројни: историјски, политичко-национални, социолошки, психолошки, антрополошки, метафизички, културноисторијски итд. — практично сви са којих је могуће гледати на конкретно литерарно дело. Са сваког од тих аспеката може се проверити и потврдити удео хронотопа у заснивању романа. Другачији хронотопи омогућили би остварење других садржаја; роман *На Дрини ћуприја*, са својим специфичним хронотопом, омогућио је и остварење бројних и специфичних садржаја.

Гледан са историјског аспекта, на пример, Андрићев роман представља праву ризницу историјских сазнања, највише о периоду турских владања нашим крајевима. Ни у једном нашем литерарном делу турски период није у тако дугом временском раздобљу приказан. На историјским чињеницама и сазнањима Андрић је у роману реконструисао један стари свет и

испунио га историјским или фиктивним литерарним ликовима. Тако је у делу оживотворена историјска визија о ономе што се у Вишеграду током четири столећа дешавало или могло десити.

Андрић је био велики зналац турског и аустријског периода владавине у нашим крајевима. То се може закључити и на основу његове докторске дисертације (1924), која је посвећена изучавању положаја раје под турском влашћу, као и на основу већине његових приповедака и романа које евоцирају турска времена. Мидхат Шамић је у својој студији *Историјски извори „Травничке хронике"* (1962) показао како се Андрић у писању тог романа много ослањао на историјске документе. Слично томе, могло би се показати да се и роман *На Дрини ћуприја* заснива на истраживању историјских података и на оживотворењу једног света који је у дугом историјском трајању заиста постојао.

Својом литерарном и историјском визијом Андрић је битно утицао и на стварање представе коју о том раздобљу имамо. Један од наших савремених историчара, Радован Самарџић, аутор је и двеју изразито литерарно писаних монографија: *Мехмед паша Соколовић* (1971) и *Сулејман и Рокселана* (1976). Обе те историјске монографије, и темом и начином писања, из Андрићевог су света. Самарџић, разуме се, и не крије одакле су му подстицаји долазили: Андрић је и њему био поуздан ослонац.

Хронотоп романа *На Дрини ћуприја* изабран је тако да се у њему на истом месту и у исто време могу срести јунаци више вера: исламске, православне, католичке, јеврејске. У роману се, исто тако, приказују и припадници разних народа на том простору које је судбина довела у везу једне са другима. Говори се о Турцима, муслиманима, Србима, Јеврејима, Грцима, Аустријанцима, Италијанима, Словацима. Јавља се, чак и један Црнац. Верско и национално шаренило јунака романа, какво је у Вишеграду стварно постојало, било је за писца прилика да покаже још једну страну људског света: верске и етничке скупине једних поред других, као посебне субјективитете који репрезентују различите навике живљења, различите интересе, традиције и менталитете. Андрић је успео да од тих скупина направи и колективне јунаке без штетних последица по индивидуализацију појединих људских ликова. Поред својих индивидуалних карактеристика његови јунаци носе и особине својих верских и етничких заједница којима припадају. Свака од тих скупина — и то роман показује — пружа појединцу могућност да и у тешким ситуацијама остане човек, али му и омогућује да то увек и не буде. Повремена груписања интерсубјективних скупина на верским и националним основама, која се збивају у касаби, приказана су у роману без пристрасности. То је и један од градитељских подвига писца. Андрићев роман је редак што у том шаренилу људи разних вера и нација успева да на универзално прихватљив начин говори и о појединачном, и о посебном и општем у људским судбинама и интересима. Вештина и мера са којом је то писац чинио импонује.

У роману *На Дрини ћуприја* има нечега чега, по правилу, у реалистичким делима обично нема или нема у овој мери. То је психолошка мотивација колективног јунака. Кроз описе начина живљења, мишљења, понашања, Андрић приказује и психологију разних верских и етничких група. Једна од таквих психологизација, на пример, јесте и „невидљива

победа Срба" после набијања на колац сељака Радослава са Уништа, приликом градње моста, негде на почетку романа. Слично овоме психолошки су добро мотивисане и заједничке бриге Срба и Турака, православних и муслимана, приликом поводња, кад се људи зближавају једни са другима, или њихова заједничка страховања у тренутку аустроугарске окупације кад се успоставља власт једне превасходно католичке царевине. За приказ колективне психологије карактеристично је и раздвајање Срба и муслимана у време аустроугарске окупације Босне и Херцеговине, као и неколико деценија касније у доба видовданског атентата Гаврила Принципа 1914. године на аустријског престолонаследника Фердинанда. То раздвајање дешава се без речи а мотивисано је нечим спољним, што се далеко од њих и њихове касабе збило. У роману се јасно види како, унутар верских и етничких група, које су упућене једне на друге, у изнимним ситуацијама долази до наелектрисања и поларизација. И та виђења омогућена су и предодређена хронотопом романа.

Власт, владање, начини владања, једна је од значајних тема у роману. О томе писац говори са великим политичким знањем и искуством. А да та знања покаже, то писцу омогућује и сам хронотоп романа. Током четири столећа које роман приказује смениле су се у касаби и у њеној околини многе власти, а пре свега сменила су се два основна система владања: турски и аустроугарски. И један и други систем имали су своје циљеве, који су, у основи, били идентични: да држе у покорности Србе и да искоришћавају Босну и њене људе. Али су начини владања та два система битно различити. Турски систем је био окрутан, крвав, мрачан; засновао се на личној вољи моћника; аустроугарски: методичан, бирократски, цивилизован и безличан. Различити начини владања приказани су у роману и у оквиру истог система, поготово турског. На почетку романа, на пример, тј. на почетку градње моста, главни заповедник градње био је Абид-ага: свиреп, а лаком на новац, поткупљив. Због учињених грешака сменио га је сам Мехмед-паша. Уместо њега је дошао нови руководилац, далеко сношљивији, кога су радници прозвали Мисир-баба. Служећи се другим начинима управљања, много сношљивијим, он је у градњи моста постизао веће ефекте. Мисир-бабина власт је, у оквиру турског система владања, већ наговештавала ону другачију, модернију, аустроугарску, која ће доћи неколико столећа касније.

Приказујући исти простор у различита времена, роман има могућности да много шта каже о променама које се у приказаном свету дешавају. Говорећи стално о променама у власти, роман говори и о променама друштвених односа. Те промене су у уској вези са системом владања. У турском периоду, нарочито на његовом почетку, власт је доносила богатство. Ко је имао власт имао је и богатство. Природно је што су у таквом систему обесправљени били и сиромашни. Њима је остајало да се боре за голи живот.

Аустроугарска окупација Босне и Херцеговине није донела само нову власт друге вере и нације, већ је донела и нови друштвени систем: уместо феудалног донела је капиталистички. У новом систему власт и економски положај почели су да се раздвајају. Економски и социјални односи међу етничким и друштвеним групама постали су све сложенији. Роман пока-

зује како временом долази и до изразитог раслојавања унутар појединих друштвених група. У новим приликама све више се испољава моћ новца и показују све новији начини његовог стицања. Пратећи та дешавања, пажња романа се посебно усмерава ка власници хотела, Лотики, дошљакињи, која уме да стиче новац; њу та способност, пре свега, и разликује од већине касабалија који се у новим, капиталистичким, условима живота и пословања више не сналазе. У тим условима социјални положај појединца више зависи од његове властите умешности него од рођењем стеченог положаја. То чини да се брзо мењају и односи јунака романа и друштвених група које они представљају. Једна је од посебних вредности романа и у томе што је на малом простору показао многе политичке и социјалне мене и то кроз конкретне односе међу људима и друштвеним групама током неколико векова. То ће рећи да је сазнајна функција романа са историјског, политичког (нарочито што се тиче националних односа) и социолошког становишта изразита.

Петар Џацић, у поменутој књизи *Храстова греда у каменој капији*, испитивао је митске димензије Андрићевог романа. Трагајући за митским слојевима у роману он је уочио, између осталог, и да се у њему јављају четири нивоа понављања: 1. Понављање судара моста са променама, 2. Понављање егзистенцијалних ситуација ликова и њихових акција, 3. Понављање друштвено-историјских околности и 4. Понављање природних стихија. Та уочавања треба да потврде Џацићеву тезу о Андрићевој склоности митском у градњи света романа. Томе треба додати да је сва та понављања омогућио конкретни хронотоп романа. У другим Андрићевим романима удео митског је или смањен или не постоји.

Андрића је као писца помно интересовала и *легенда*. Легенде се често јављају у његовим приповеткама и романима, почев од *Пута Алије Ђерзелеза*. Легенди има и у роману *На Дрини ћуприја*: оно што се прича о градњи моста, о његовим рушењима, о узидавању жртве у мост, више је легенда него мит. Реч мит на грчком значи прича. У европским језицима и литературама, међутим, та реч више означава један специфични облик приче, истиниту причу, како је дефинише Елиаде, за разлику од измаштане приче, бајке. Андрића интересује и тај специфични облик приче, али га интересује и прича у најширим димензијама: и као мит, и као бајка, и као анегдота и као роман. То се лепо види и у оном тексту о приповедању који је он прочитао приликом додељивања Нобелове награде за књижевност (1961).

Понављања која се у роману дешавају, не морају се схватити само као мит. То је и организациони принцип романа: кроз понављања, тј. кроз јединство у различитом, остварују се парадигматске везе романа. У приказаном свету Андрић је заправо видео богатство супротности и све их је, на окупу, приказао. То богатство је такво да чини роман одвећ сложеним: можемо га читати и као реалистички, и као симболички роман, и као роман са митском основом: онако како смо спремни да га примимо.

И Андрићев роман је у пуном смислу поливалентна чињеница. Понашања његових јунака мотивисана су историјски, етички, верски, психолошки, социјално. Али он приказује и понашања јунака која нису тако мотивисана и која се не могу подвести под реалистички мотивацијски посту-

пак. У тај мотивацијски систем се, пре свега, не уклапа најважнији гест приказан у роману: одлука Мехмед-пашина да на Дрини, и баш на месту данашњег Вишеграда, сагради мост. Та одлука се у Мехмед-паши није зачела непосредно пред градњу, у тренутку кад је био на врхунцу моћи. Она је у њему била зачета много раније, кад је као дечак, приликом скупљања данка у крви, био доведен управо на то место на којем ће се шездесетак година касније подићи мост. У тренуцима чекања на скелецију, у дечаку, који ће касније постати моћни везир, јавила се нека „црна пруга бола" која га је пресекла по грудима. Та црна пруга ће му се и касније понекад јављати. Јавила му се последњи пут пред крај живота, да га подсети на онај доживљај из детињства; она ће у њему подстаћи обавезу да у тој пустоши без газа и прелаза сазида мост. Разлози Мехмед-пашине одлуке, према томе, нису били ни национални, ни социјални; они су метафизички. Његова задужбина требало је да повеже свет из којег је отишао и свет у који је дошао, да буде, уз то, и трајни белег његовог постојања и његово искупљење пред смрћу која му се, са годинама, приближавала. Суочен са блиском смрћу, велики везир је у нечему трајном иза себе требало да нађе оправдање свом досадашњем животу. Мост је требало да буде материјална потврда тога чина.

Роман *На Дрини ћуприја* дуго је сазревао у писцу. О томе сведочи више приповедака са мотивима сличним онима из романа. Посебно о томе сведоче *Мост на Жепи* и есеј *Мостови*. То значи да је постојала знатна количина садржаја коју је писац морао да систематизује и да изрази. Неки од тих садржаја које смо навели показују колико је роман поливалентан. Он доноси читав низ сазнања: о историји, социјалним односима, психологији (индивидуалној и колективној), власти, митским и мистичним догађањима, о вредности људске патње и борбе, о смислу грађења. Због тих вредности књигу и треба више пута читати и прочитавати: сва јој се богатства одједном не могу примити.

Роман *На Дрини ћуприја*, међутим, треба видети и као семантички гест. Њиме је писац, на особен начин изразио и свој став према другом светском рату. О том рату он је посве мало писао. Посветио му је само једну приповетку, *Зека*. У тој приповеци има реченица која гласи: „И то ће проћи". Искуство које је стајало иза тога исказа дубље је утемељено и посредно испољено у роману *На Дрини ћуприја*. Једно од основних сазнања која тај роман нуди јесте да је свака сила за времена. Мост, као и река, и као и Рзавски брегови, имају способност да претрајавају. Причом о отпорности природе и великих људских дела писац, који је повучено живео у окупираном Београду, семантички се супротставио рушењима која су захватила свет око њега. Ослањајући се на искуство векова роман је поручивао: „И то ће проћи!"

А да би ту своју поруку саопштио, да би је саградио на поузданим основама, писац се потрудио да пронађе што продуктивнији хронотоп: тј. да нађе основни мотив који ће му омогућити да тако просторно и временски организује роман како би његова укупна сазнања о свету и животу деловала што природније и убедљивије, на начин непристрасне хронике. Нашавши у ћуприји на Дрини такав хронотоп, писац је већ унапред и предодредио садржаје и домете романа.

Наведена литература

Иво Андрић, *Сабрана дела Иве Андрића*, Београд 1976. — Сви наводи Андрићевих дела односе се на то издање.
Михаил Бахтин, *Облици времена и хронотопа у роману*. У књизи „О роману", Београд 1989.
Петар Џацић, *Храстова греда у каменој капији*. Београд 1983.
Ђорђе Јовановић, *Привидни реализам Иве Андрића*. „Наша стварност", I/3, 133—135. Београд 1936.
Радован Самарџић, *Мехмед паша Соколовић*. Београд 1971.
Радован Самарџић, *Сулејман и Рокселана*. Београд 1973.
Мидхат Шамић, *Историјски извори „Травничке хронике"*. Сарајево 1962.
Иво Тартаља, *Приповедачева естетика*. Београд 1979.

Petar Milosavljević

ZUM CHRONOTOP IN IVO ANDRIĆ'S ROMAN „DIE BRÜCKE ÜBER DIE DRINA"

Zusammenfassung

Den Begriff „Chronotop" hat Michail Bachtin mit seiner Schrift *Formen der Zeit und des Chronotops im Roman*, die in den dreißiger Jahren entstanden ist und erst 1975 veröffentlicht wurde, in die Literaturwissenschaft eingeführt. Nach ihm bedeutet „Chronotop" das „Zeit-Raum-Gefüge" im Roman.

Für seinen Roman *Die Brücke über die Drina* hat Ivo Andrić einen eigenen Chronotop gefunden — den Chronotop der Brücke. Dieses Modell hat er zugleich mit dem Modell des Chronotops der Ortschaft verbunden, die in der Umgebung der Brücke entsteht. Die Wahl eines solchen Chronotops hat auch die Eigenschaften und Merkmale des Romans bestimmt. Ein Roman, der das Geschehen im Verlauf von 400 Jahren verfolgt, konnte keinen Hauptheldеn in menschlicher Gestalt haben. Der Held des Romans ist die Brücke geworden. Um die Geschichte über das Schicksal der Brücke ranken sich auch die Schicksale der mit ihr verbundenen Helden.

Die Wahl dieses Chronotops ermöglichte es dem Autor die Herrschaft zweier Kaiserreiche im Raumbereich der Brücke einzubeziehn, weiterhin bedeutende historische und soziale Erfahrungen und Erkenntnisse, Lebensformen einer Welt in der sich Menschen verschiedener religiöser und nationaler Zugehörigkeit vermengen und somit viele menschliche, individuelle Schicksale darzustellen, und zahlreiche individuelle und kulturelle psychologische Porträts zu gestalten.

Mit seinem Roman *Die Brücke über die Drina* gelang Andrić ein klarer semantischer Gestus: er hat damit gezeigt, daß große menschliche Schöpfungen — der Zeit und den zerstörenden Mächten zum Trotz — zum Wohle der Menschen bestehen vermögen. Dieser semantische Gestus wurde durch die Wahl des Chronotops möglich.

РЕГИСТАР НАСЛОВА

у „Сабраним делима" Иве Андрића у седамнаест књига (I–XVII). Удружени издавачи: „Просвета" – Београд, „Младост" – Загреб, „Свјетлост" – Сарајево, „Државна заложба Словеније" – Љубљана, „Мисла" – Скопје, „Побједа" – Титоград, 1981. године

А – *НАСЛОВИ ПОЈЕДИНИХ КЊИГА*

I – *На Дрини ћуприја*, 7–396
II – *Травничка хроника*, 7–517
III – *Госпођица*, 7–254
IV – *Проклета авлија*, 7–121
V – *Немирна година*, 7–343
VI – *Жеђ*, 7–256
VII – *Јелена, жена које нема*, 7–275
VIII – *Знакови*, 7–360
IX – *Деца*, 7–195
X – *Стазе, лица, предели*, 7–252
XI – *Ex Ponto. Немири. Лирика*, 7–257
XII – *Историја и легенда* (Есеји, огледи и чланци) I, 7–243
XIII – *Уметник и његово дело* (Есеји, огледи и чланци) II, 7–345
XIV – *Кућа на осами и друге приповетке*, 7–427
XV – *Омерпаша Латас*, 7–310
XVI – *Знакови поред пута*, 7–606
XVII – *Свеске*, 7–226

Б – *НАСЛОВИ У ПОЈЕДИНИМ КЊИГАМА*

(Римски број означава књигу, арапски бројеви – странице)

А. Г. Матош, XIII, 196–201
Адам Мицкјевич, XII, 154–156
Алипаша („Кућа на осами"), XIV, 20–33
Андро Ковачевић: „Посљедњи Ненадић", XIII, 235–236
Аникина времена, VII, 9–89
Анри Бордо: „Отвори очи!", XII, 166–168
Анте Петравић: „Треће студије и портрети", XIII, 279–280
Аска и вук, IX, 187–196
Аудијенција („Омерпаша Латас"), XV, 80–98
Аутобиографија, VIII, 89–101
Бајрон у Синтри, VII, 239–244
Барон („Кућа на осами"), XIV, 34–43
Белешке за писце, XII, 53–64
Белешка о речима, XII, 65–67
Бежање, XI, 207
Бенито Мусолини, XII, 209–221
Библиотека наша насушна, X, 39–44
Бифе „Титаник", V, 189–224
Блага и добра месечина, XI, 142–143
Бонвалпаша („Кућа на осами"), XIV, 13–19
Бранко Машић: „Ратне слике и утисци", XIII, 243–245
Буба (Одломак), XIV, 403–408
Бурна ноћ, XI, 159–160

Вајмар 1932. г., XI, 226
Велетовци, V, 131–139
Велики распуст, XIV, 292–299
Вео, XI, 247
Vera Salutrix, XI, 215
Ветар („Омерпаша Латас"), XV, 283–288
Вечити календар матерњег језика, XVI, 597–606
Вечна присутност Његошева, XIII, 60–64
Виктор Цар Емин: „Иза плиме", XIII, 237–239
Вино, X, 20–23
Вино звано жилавка („Омерпаша Латас"), XV, 73–79
Висина, XI, 187
Владимир Ћоровић: „Босна и Херцеговина", XIII, 281–282
Војска („Омерпаша Латас"), XV, 38–53
Волт Витмен, XII, 75–83
Вук и иностранство, XIII, 108–112
Вуков пример, XIII, 104–107
Вук, реформатор, XIII, 93–103

Геометар и Јулка („Кућа на осами"), XIV, 44–54
Гласно воде шуме, XI, 202
Говор на Јагелонском универзитету, XIII, 339–345
Говор приликом примања Нобелове награде 1961. г. Види: О причи и причању, XII, 68–74
Гоја, XII, 106–117
Горњи град, XI, 181
Госпођица Аделина Ирби, X, 68–78

Дан у Риму, VIII, 33–40
Два записа босанског писара Дражислава, XIV, 263–269
Две теме, XI, 236
Деца, IX, 47–54
Дјевојачка пјесма (као народна), XI, 231–232
Догађаји у Бугарској, XII, 240–243
Долазак („Омерпаша Латас"), XV, 8–37
Долином Радике, и даље, X, 243–247
Допринос штампе и радија нашој књижевности, XIII, 320–323
Драгојло Дудић: „Дневник 1941", XIII, 285–290
Драгутин Домјанић: „Кипци и попевке", XIII, 253–255
Дубровачка вејавица, XIV, 311–316

Ђорђе Ђорђевић, VIII, 69–79

Екскурзија, IX, 161–170
Ex Ponto, XI, 7–79

Жеђ, VI, 173–183
Жеђ (песма), XI, 203
Жеђ савршенства, XI, 223
Жена на камену, VII, 203–225
Жена од слонове кости, VII, 233–238
Животи („Кућа на осами"), XIV, 97–104

За логорована, V, 9–21
Занос и страдања Томе Галуса, XIV, 160–170
За писца, XVI, 221–334
Затворена врата, VIII, 263–272
Зеко, V, 225–343
Зелена књига I, XVII, 147–170
Зелена [књига] II, XVII, 191–200
Земља, XI, 188
Земља, људи и језик код Петра Кочића XIII, 146–168
Земља на Северу, X, 147–152
Зими, VIII, 185–189
Злостављање, VIII, 103–109
Змија, IX, 105–118
Знакови, VIII, 41–53
Зуја („Кућа на осами"), XIV, 111–120
Зуко Џумхур: „Некролог једној чаршији", XIII, 291–294

Игра, VII, 227–232
Из књиге „Црвени листови", XI, 170–171
Излет, IX, 151–159
И мислим..., XI, 234
Исак Самоковлија, XIII, 206–209
Искушење у ћелији број 38, XIV, 131–138
Исповијед, VI, 31–61
Историја Саида-хануме („Омерпаша Латас"), XV, 179–201

Јаков, друг из детињства („Кућа на осами"), XIV, 70–80
Један новембар, XI, 183
Један поглед на Сарајево, X, 193–201

Једна ноћ, XI, 246
Једна ратна књига Габриела Д'Анунцијa, XII, 179–183
Јелена, жена које нема, VII, 245–275
Од самог почетка, 245–254
На путовању, 254–262
До дана данашњег, 262–275
Јесењи предјели, XI, 178
Јован Скерлић, XIII, 202–203
Јосип Косор: „Миме", XIII, 270–272
Јулски дан, XIV, 154–159
Јутро, XI, 156
Јутро, XI, 186

Кад је реч о архивима, XIII, 332–334
Кад се мени плакало, XI, 224
Како сам улазио у свет књиге и књижевности, X, 35–38
Кнез са тужним очима, XIV, 127–130
Књига, IX, 61–78
Књижевник поред радио-пријемника, XIII, 324–326
Код казана, VI, 63–71
Код лекара, XIV, 270–278
Код сјеновитог хана („Омерпаша Латас"), XV, 54–58
Корачам још као да идем, XI, 255
Коса, VIII, 203–208
Костаке ненишану („Омерпаша Латас"), XV, 202–230
Крај, XI, 256
Крај реке, XI, 213
Крај светлог Охридског језера, X, 235–242
„Крвави Цветови" В. Илића Млађег, XIII, 240–242
Криза фашизма — криза Италије, XII, 229–234
Кроз Аустрију, X, 123–130
Кула, IX, 9–16
Кућа на осами, XIV, 7–120

Лаж („Омерпаша Латас"), XV, 289–296
Лањска песма, XI, 144
Легенда о Лаури и Петрарки, XII, 96–105
Легенда о побуни, XIV, 306–310
Легенда о св. Франциску из Асизије, XII, 84–95
Лепа млада жена говори, XI, 235
Летећи над морем, X, 9–12
Летњи дан [сећање на Исака Самоковлију], XIII, 210–212
Лето („Омерпаша Латас"), XV, 275–282
Летовање на југу, VI, 247–256
Ликови, XII, 31–34
Лили Лалауна, XI, 241
Лица, X, 57–95
Лица („Кућа на осами"), XIV, 226–230
Лов на тетреба, VIII, 219–227
Љубави („Кућа на осами"), XIV, 105–110
Љубавна лирика Петра Прерадовића, XIII, 185–189
Љубав у касаби, VII, 171–184
Љуба Ненадовић о Његошу у Италији, XIII, 39–47

Максим Горки: Једна година револуције, XII, 184–185
Мара милосница, VII, 91–169
Мила и Прелац, IX, 25–45
Мисао, XI, 214
Мој први сусрет с делом М. Горког, X, 30–34
Мост на Жепи, VI, 185–194
Мостови, X, 13–15
Мустафа Мацар, V, 23–39
Мухсин-ефендија и Никола („Омерпаша Латас"), XV, 260–274
М. Ц. (песма), XI, 212

На Вавелу и Скалки, X, 99–103
На вест да је Бруса погорела, X, 180–183
Над Његошевом преписком, XIII, 72–77
На државном имању, VI, 233–246
На други дан Божића, VI, 219–226
На Јеврејском гробљу у Сарајеву, X, 212–221
На камену, у Почитељу, X, 223–230
На лађи, VIII, 103–109
На ланцу („Омерпаша Латас"), XV, 67–72
На Латинској ћуприји (Одломак), XIV, 329–333
На мору, XI, 206
На Невском проспекту, X, 153–159
На обали, IX, 79–103
На стадиону, VI, 227–231
На сунчаној страни, XIV, 205–212
Наша књижевност и рат, XIII, 297–301
Незвани нека шуте, XII, 195–197

Некад у Алпима, XI, 244–245
Песма, 244
Сусрет, 244
Зора, 245
Немир (Одломак), XIV, 423–427
Немири, XI, 81–137
Немири од вијека, 83–92
Немир дана, 93–106
Брегови, 107–137
Немири од вијека, XVI, 9–219
Немирна година, V, 89–125
Несаница, XVI, 579–596
Неуспех на позорници, X, 45–49
Нешто о Његошу као писцу, XIII, 54–59
Нешто о стилу и језику, XII, 35–52
Ни богова ни молитава, XI, 257
Никола Лопичић: „Сељаци", XIII, 283–284
Новембарска сећања, X, 54–55
Ноћ, XI, 204
Ноћ, XI, 161–164
Ноћни разговор 1941, XI, 339–340
Ноћ у Алхамбри, VIII, 209–217
Ноћ црвених звијезда, XI, 148

Његова песма, XI, 205
Његошева човечност, XIII, 48–50
Његошев однос према култури, XIII, 65–71
Његош као трагични јунак косовске мисли, XIII, 9–33
Његош у Италији, XIII, 34–38

Објављење, XI, 191
О Вуку као писцу, XIII, 78–92
О Гаври Вучковићу и поводом њега, XIII, 169–184
Одлазак („Омерпаша Латас"), XV, 308–310
Одвојени листови, XVII, 215–226
О летовању у Словенији, X, 248–252
Олујаци, VI, 209–217
О мајстору приповедачу [о Сими Матавуљу], XIII, 140–145
О партизанским дневницима, XIII, 302–308
О петпарачкој литератури, XIII, 316–319
О причи и причању (Говор поводом примања Нобелове награде 1961), XII, 68–74
Оптимизам Вука Караџића, XIII, 113–125
Осатичани, VIII, 289–228
Осврти, XII, 157–192
Оставите увек један прозор у пределе уметности, XIII, 327–331
О старим и младим Памуковићима, XIV, 374–396
О статуту Савеза књижевника, XIII, 309–315
Откривање, XI, 237

Пакао, XIV, 149–153
Панорама, IX, 119–149
Певанија [о Јовану Јовановићу Змају], XIII, 190–192
Пекушићи (Одломак), XIV, 417–422
Пепита свеска, XVII, 11–12
Перо Слијепчевић: „Помен Владимиру Гаћиновићу", XIII, 262–265
Писма једног војника, XII, 169–173
Писмо из 1920. године, IX, 171–186
Писмо никоме, XI, 238
Пјесма вретена, XI, 174–175
Плава књига, XVII, 171–186
Победник, XI, 208–211
Поводи, XII, 193–243
Повратак, XI, 165
„Позориште изненађења", XII, 174–178
По једном старом добром реду, XI, 198–200
Помен Калмију Баруху, XIII, 213–218
Пополне, XIV, 123–126
Породична слика, VIII, 273–288
Португал, зелена земља, X, 131–134
Поручник Мурат, XIV, 335–357
После („Омерпаша Латас"), XV, 231–259
Потонуло, XI, 146
Празнично јутро, VIII, 329–335
Прва пролетна пјесма, XI, 147
Први дан у радосном граду, XIV, 139–144
Први дан у сплитској тамници, X, 24–29
1. и 3. маја, X, 104–108
Први сусрети (Одломак), XIV, 409–416
Први школски час, X, 50–53
Предаја, X, 79–84
Предвечерњи час, XIV, 257–262
Предграђе наше младости, XI, 250–253
Предели, X, 97–252
Предели, X, 184–186

Пред портретом прекорна погледа, XI, 233
Пре несреће (Одломак), XIV, 397–402
Прича („Кућа на осами"), XIV, 81–86
Прича о кмету Симану, VIII, 143–173
Прича о везировом слону, V, 41–87
Прича о соли, VIII, 197–202
Проба, VI, 73–103
Прозор, IX, 55–60
Просвета: „Алманах за годину 1918", XIII, 266–269
Псалм сумње, XI, 157–158
Пут Алије Ђерзелеза, VIII, 9–32
Ђерзелез у хану, 9–15
Ђерзелез на путу, 15–23
Ђерзелез у Сарајеву, 24–32
Путници са истока, XI, 248–249
Мали град на дну реке, 248
У амаму, 249
Харфа из језера, 250
Путничка пјесма, XI, 177

Разарања, V, 183–187
Разговор, VIII, 229–235
Разговор пред вече, XIV, 285–291
Разговор са Гојом, XII, 7–30
Раја у старом Сарајеву, X, 202–211
Рањеник у селу, XIV, 317–322
Растко Петровић: „Бурлеска господина Перуна, бога грома", XIII, 275–278
Речи, VIII, 81–87
Рзавски брегови, VI, 153–163
„Рића" свеска, XVII, 203–206
Ритми без сјаја, XI, 184–185
Марта мјесеца, 184
Сан о Марији, 184
Уј Домбовар, 185
Робиње („Кућа на осами"), XIV, 87–96
Роман Петровић, XIII, 229–230
Руђански бегови, XIV, 171–177

Сабитова песма, XI, 225
Сеида и Карас („Омерпаша Латас"), XV, 167–178
Са магијом понекад граничи и на праве подвиге личи рад доброг преводиоца, XIII, 335–338
Сан, XI, 168–169
Сан бега Карчића, V, 127–129
Сан и јава под Грабићем, VIII, 191–196
Сан Марино, XI, 176
Сан о граду, X, 187–192
Сарачи, XIV, 300–305
Свадба, V, 153–173
Светлозелена мала свеска, XVII, 201–202
Светлост Његошева дела, XIII, 51–53
Светозар Ћоровић: „Као вихор", XIII, 248–250
Свечаност, VIII, 55–67
Свитање, XI, 194–196
Север, X, 140–146
Сећање на Калмија Баруха, XIII, 219–223
Сива свеска, XVII, 209–214
Сима Пандуровић: „Оковани слогови", XIII, 256–258
Симон Боливар Ослободилац, XII, 118–153
Синоћ, XI, 189
Скерцо у црнини, XI, 190
Слап на Дрини, XI, 222
Слепац, XIV, 323–327
Слика („Омерпаша Латас"), XV, 163–166
Слике, призори, расположења, XVI, 335–578
Случај Матеоти, XII, 222–228
Случај Стевана Карајана, XIV, 213–225
С људима (Одломак), XIV, 358–366
Смећа књига, XVII, 187–190
Смрт у Синановој текији, VI, 195–207
Снопићи, VIII, 175–183
Спас, XI, 201
Споменик Бори Станковићу, XIII, 204–205
Споменик песнику животне радости и младалачке туге [о Бранку Радичевићу], XIII, 193–195
Сретен Стојановић, XIII, 224–225
Стазе, X, 7–55
Стазе, X, 17–19
Стање у Италији, XII, 235–239
Стари пјесници, XIII, 246–247
Стваралачка искра, XII, 186–189
Стваралачка рука, XII, 190–192
Стваралаци, XII, 73–156
Стварење, XIV, 145–148
Строфа, XI, 197
Строфе у ноћи, XI, 149–152
Пролазност, 149
Трагедија, 149
Јадни немир, 150
Судије (1914–1920), XI, 192–193
Сунце, XIV, 250–256
Сунце овог дана, XI, 227–230
Суседи, VIII, 237–253

Сусрет, XIV, 279–284
Сусрет у Кини, X, 91–95

Тај дан, XIV, 367–373
Тама, XI, 145
др Томо Кумичић: „Ерна Кристен", XIII, 251–252
То што се зове сликар („Омерпаша Латас"), XV, 99–162
Тренутак у Топлој, X, 231–234
Три изложбе, X, 109–114
Три дечака, XIV, 178–188
Три слике из живота Вука Караџића, XIII, 126–131
Труп, VI, 105–117

Ћилим, V, 141–151
Ћоркан и Швабица, VII, 185–201

У вечерњим часовима („Омерпаша Латас"), XV, 59–66
Увод („Кућа на осами"), XIV, 7–12
У воденици, VI, 119–123
У. Донадини: „Камена с рамена", XIII, 273–274
У завади са светом, IX, 17–24
У зиндану, VI, 23–29
Уметник и израз, XII, 9–72
Уметник и његово дело [о сликару Јовану Бијелићу], XIII, 226–228
У мусафирхани, VI, 9–21
У пристаништу на зеленом острву, XI, 242–243
Ускрс, XI, 182
У сумрак, XI, 141
Утеха снова, XI, 166–167
Утисци из Стаљинграда, X, 160–179
У ћелији број 115, XIV, 231–249
У улици Данила Илића, X, 59–61
Учитељ Љубомир, X, 62–67
У Шопеновој родној кући, X, 85–90
Фашистичка револуција, XII, 198–208
Фебруар месец у Сарајеву („Омерпаша Латас"), XV, 297–307

Хајне у писмима, XII, 159–163
Херман Вендел: Хајнрих Хајне, XII, 164–165
1915, XI, 170–171
1914, XI, 155
Хрватска изложба, X, 120–122

„Царски сонети" [Милоша Видаковића] и „Косовски божури" [Ј. Д. Филиповића], XIII, 259–261
Циркус („Кућа на осами"), XIV, 55–69
Црвени листови, XI, 179–180
Црвен цвет, XIV, 189–204
Црна књига, XVII, 13–96
Црна регистар-бележница, XVII, 207–208

Чаша, VI, 145–151
Четрдесетпета ноћ, XI, 153–154
Четрдесет година од смрти Симе Матавуља, XIII, 135–139
Чудо у Олову, VI, 165–171

Шала у Самсарином хану, VI, 125–143
Шарена књига, XVII, 97–196
Шетња, VIII, 255–262
Шетња, XI, 152
Шетње, X, 120–122
Шпанска стварност и први кораци у њој, X, 135–139
Шта сањам и шта ми се догађа (I–X), XI, 216–221
Штрајк у ткаоници ћилима, V, 175–181

Регистар саставио
Владан Живковић

LUCRETIANA

Прилози за нашу културну историју*

Ксенија Марицки Гаћански

У раду се испитује рецепција Лукретијеве филозофске поеме *De rerum natura* у старијој српској књижевности, посебно у часописима XIX века. Затим се проучава први српски превод Лукретија из 1951. године Анице Савић Ребац, чија се терминолошка решења и рукописне варијанте критички анализирају са становишта језичких и филозофских неологизама код Лукретија.

I

Познато је да темељна историја српске културе и књижевности од почетака до данас није написана. Који год да је разлог томе, а много их је, још увек није могућно понудити једну синтезу ни у погледу удела античког елемента, ни хеленског ни римског, у непосредном ни посредном утицају и формирању српске културе и језика. Кад кажем „српске културе", мислим при том на тоталитет духовног и материјалног живота, који укључује све писане творевине, идејне, тематске, формалне и, наравно, не на последњем месту, језичке. С обзиром на трајне и суштинске везе српске културе с осталим народима и језицима на нашем тлу, у проучавања ове културне историје Срба улазе и контакти и везе с другим народима, а живот у заједничкој држави ових тричетврт столећа и сам представља историју коју треба истраживати.

Наравно, познати су бројни радови и књиге који су осветљавали српски средњи век и новије доба из спомињаних аспеката, и то не бих могла

---

* Овај рад је настао из истраживања у оквиру потпројекта Матице српске „Античка и српска књижевност — упоредна и типолошка испитивања", којим руководи проф. др Мирон Флашар. Тема на којој је то рађено гласи: „Лукретије и античка атомистика у српској књижевности". Етапни резултати су саопштавани на скуповима као што су Пети научни скуп класичних филолога Југославије (Скопље, 28. 9. 1989) и Међународни научни скуп примењене лингвистике (Београд, 17. 11. 1989). Део II овог рада предат је за штампу часопису *Жива антика* (Скопље, 1990), али са непознатих разлога није се појавио у штампаном зборнику. Захваљујем Одељењу за ретку и страну књигу у Универзитетској библиотеци у Београду што су ми љубазно ставили на располагање и коришћење заоставштину Анице Савић Ребац која је њима завештана. Моја испитивања су у оквиру ове теме превасходно посвећена терминолошкој проблематици.

сада посебно наводити. Али управо су ти радови истакли недовољност наших комплетних знања о сопственој културној историји. И још више: они су управо указали на велику сложеност испитиваног феномена и на обиме и на дубину истраживања која нам предстоје. Не наводећи неколицину историчара српске књижевности који се у новије време, с различитим успехом и темељношћу, баве овим проучавањима, споменула бих само допринос класичних стручњака озбиљном преиспитивању појединих епоха и аутора. Најкрупнији посао ту је до сада обавио професор Мирон Флашар са својим проучавањима Његоша, како је то својевремено истицао и његов и мој професор Будимир, и у најновије време, са својим стеријанским студијама. С обзиром на наше недовољне стручне и медијске везе, може бити да су ове ствари промакле колегама класичарима у другим нашим центрима, те ћу стога навести неколико реченица из оцене о том његовом раду које је изрекао велики познавалац српске књижевности и дугогодишњи председник Матице српске Младен Лесковац.

Образлажући зашто је за њега студија о Стеријином *Роману без романа* из пера Мирона Флашара догађај више сезона, академик Лесковац каже: „То је дело супериорне ерудиције, суптилне осетљивости за досад превиђено, са узорном лепотом филолошке темељитости и довршености, читко и прегледно, и којим је стари а слабо читани Стеријин роман синуо као нов. [...] Флашар [...] прилази Стерији из сасвим новог угла и објашњава га неочекивано свеже, уверљиво и откривалачки". Дајући својој белешци[1] наслов „Флашаров Стерија", Младен Лесковац закључује да ће те студије остати у темељима стеријанских студија.

Ове скоро програматске и методске формулације нису само заслужна похвала и хвала једном значајном научном раду, а јесу и то, него су и захтев нашим класичним стручњацима да се интензивније укључе у осветљавање управо тих наших културних темеља. У том смислу ја и схватам ове наше стручне скупове, за које мислим да би више него до сада морали доприносити формулисању и трасирању заједничких послова и далекосежнијих научних планова и пројеката. Морам овде да наведем једну своју омиљену максиму, коју сам пронашла код чувеног совјетског физичара Капице, који је рекао да је наука „пријатељство и сарадња, а не надметање и суревњивост". А Капица је нешто знао и о науци и о сарадњи. Није њему случајно Радерфорд оставио целу своју физичарску лабораторију.

С обзиром да мислим да научна сарадња и пријатељство међу нашим културним центрима и међу нашим стручњацима нису довољни и да могу и морају бити много бољи, верујем да би било упутно да се на овом месту обавестимо међусобно о постојећим пословима које радимо и о онима које бисмо могли убудуће радити у интензивној сарадњи и пријатељству, чак и поред познатих лоших друштвених и материјалних услова за нашу струку.

Ми немамо много пројеката, јер нисмо били мезимци СИЗ-ова за науку, али, као што и овај скуп показује једним бројем учесника, има планске и организоване сарадње. Тако, професор Флашар руководи пројектом у Матици српској о типолошким проучавањима српске књижевности, а ја руководим пројектом о развоју класичних студија код Срба у Војводи-

---

[1] Политика, 21. 7. 1984.

ни са десетак стручњака у оквиру Филозофског факултета у Новом Саду, о чему ћемо имати и радни научни састанак идућег марта.[2] Друштво за античке студије Србије са Балканолошким институтом САНУ у Београду организовало је скуп југословенских стручњака, на жалост без претходног пројекта, са кога је колега М. Стојановић уредио обимну публикацију.[3]

Недавно прештампавање разних радова Анице Савић Ребац показало је да постоји велико интересовање јавности за класичне теме, које у Србији једноставно не могу да се организовано негују и подржавају јер немамо никаквог специјализованог научног института нити центра.[4]

Сматрала сам за потребно да поднесем овакву врсту кратког научног рапорта, који вероватно није потпун, пре него што кажем неколико речи о делу истраживања која обављам у пројекту Матице српске о рецепцији античке филозофије код Срба, у првом реду атомистичке филозофије и Лукретија.

II

ИЗ РЕЦЕПЦИЈЕ АТОМИСТИЧКЕ ФИЛОСОФИЈЕ КОД НАС – ТЕРМИНОЛОШКА РАЗМАТРАЊА

Ова тема није посебно проучавана, тако да су потребна претходна истраживања да би се могло тек потом приступити у наслову наведеним терминолошким разматрањима. А као што је познато, проучавање језичке формулације и стручне терминологије је онај аспект античке филозофије који је и у светским размерама, нарочито раније, најмање уочаван и обрађиван. Тако се, на пример, могло десити да у свом монументалном зборнику *Die Fragmente der Vorsokratiker* Херман Дилс, корифеј немачке класичне филологије, међу оригиналне филозофеме неког хеленског мислиоца укључи и реченице на латинском језику! То није засметало ни Кранцу, тако да у регистру уз зборник (ја имам 10. издање из 1960. године), и даље остављa исто стање. Наводим само један индикативан пример, који ће нам бити потребан и у даљем разматрању: под ἐγκλίνειν, без икакве ограде, наводи се Сенекин текст у коме се ἐγκλίνειν уопште не појављује, али има латинско *inclinare*. А однос тих термина управо је оно што тек треба утврдити.

Код таквог стања ствари и није чудно што ми немамо одговарајућих терминолошких студија. Мислим да би овде било заморно да наводим бројне изразе и анализе, на пример, на основу превода предсократоваца који је 1983. објављен у Загребу.[5] Индикативно је да различити стручњаци (Стјепан Хосу, Вељко Гортан, Ратимир Мардешић) целу лексичку групу

---

[2] Одржан 24. 3. 1990. Материјали су штампани у Зборнику Матице српске за књижевност и језик књ. XXXVIII/2 (1990), захваљујући предусретљивости главног уредника проф. др Драгише Живковића и целе редакције.

[3] *Античке студије код Срба*. Зборник радова уредио Миодраг Стојановић. – Београд, Балканолошки институт, 1989.

[4] Чак ни у систематизацији наука у Сизовима у Београду и Новом Саду у номенклатури наука које се финансирају н и ј е уопште било класичних наука.

[5] Hermann Diels: *Predsokratovci*. Fragmenti. Sv. 1–2. – Zagreb, Naprijed, 1983.

κλίνω ἐπικλίνω ἐγκλίνω преводе уједначено, тј. са „нагнути се", и то код разних философа: Емпедокла, Леукипа, Анаксагоре, Демокрита, чак Сенеке! Једино одудара схватање Дамира Салопека у преводу Анаксагорина ученика Архелаја који ἐπικλιθῆναι τὸν οὐρανὸν φησί преводи речима „тврди да је небо к о с о". Све су ове терминолошке потврде код Дилса из А одељка, што значи да *не представљају* оригиналне формулације тих мислилаца, него су познији прикази, често сасвим слободни прикази и описи ових учења. Наведена Архелајева мисао је чак из Хиполитове refutatio с почетка 3. века нове ере. Једини В фрагмент с изразом из ове групе је κλίνω код Демокрита у В 129а, што Гортан преводи друкчије: „Од κλίνω „полијежем" у Демокрита је κέκλιται „положено је" без — ν —".

Навела сам ове примере као најновије, јер су оба превода Лукретија, чија терминолошка решења испитујем, објављена целих тридесет година раније. Мислим на превод у стиховима Анице Савић Ребац из 1951. године и превод у стиховима Марка Тепеша, друго издање из 1952. године.

Пре Анице Савић Ребац у српској просвети и књижевности Лукретије је, заједно са хеленским атомизмом, врло спорадично и касно заступљен и превођен, а по свој прилици није боља ситуација ни код Хрвата, мада то тренутно није мој предмет испитивања.[6] Што се философа атомиста у српској књижевности тиче, у разним философским трактатима антологијског карактера, које су настављачи просветитељске делатности Светог Саве преводили са грчког, има и зборника који су колали вековима под Питагориним, Менандровим па и Демокритовим именом.[7] На праве преводе њихових дела, међутим, требало је чекати врло дуго. Чак и кад се у српско-латинским школама и каснијим класичним гимназијама почело с упознавањем Лукретијева спева у оригиналу, с његовим често трапавим хексаметрима, а и идејно друкчијем садржају, претпостављана је славујска метрика августовских песника, као у сваком случају лакше, пријатније и повољније решење. Стога, на пример, имамо ситуацију да у књизи Косте Петровића[8] о најчувенијој међу тим класичним школама, Карловачкој гимназији, нема помена ниједног од наведених материјалистичких мислилаца. Слично је са већином часописа који су, дуже или краће, излазили у 19. веку, углавном средином и у другој половини века, укључујући и тада водећи часопис — *Летопис Матице српске*, у коме се Лукретије и не помиње.

Овом приликом се нећу задржавати на преводима и обрадама историје филозофије и књижевности, јер је и без тога очигледно да појмовно-терминолошки апарат за превођење Лукретија није био систематски из-

---

[6] У *Прегледу римске књижевности* М. Будимира и М. Флашара наводи се одломак из Марулићеве *Давидијаде* (13, 311—339) с реминисценцијама на Лукретија и Вергилија. Али како је *Давидијада* писана на латинском, у погледу утицаја философске атомистичке терминологије на изградњу појмовно-изражајних облика у нашем језику није пресудна. Уосталом, читам да је Мирко Томасовић из Загреба мишљења да је Марулић код нас много више напамет хваљен, него читан, превођен и проучаван. Његову књигу, на жалост, о овом аутору нисам имала у рукама. Такође нисам могла пратити да ли је проучавано, а требало би, посредно „препознавање" утицаја Лукретија на наше латинисте преко Петрарке и Бокача, јер је познато, на пример, да је Бокачо чак располагао личним примерком Лукретијева спева.

[7] Cf. рад Д. Драгојловића, Књижевна историја, 9, 34 (1974) 197—247.

[8] Коста Петровић: *Историја српске православне велике гимназије карловачке*. — Нови Сад, Матица српска, 1951 (2. издање 1991).

грађиван ни припремљен. Нешто слично је, уосталом, истакао и очигледно темељни преводилац Марко Тепеш у својој напомени за друго, стиховано издање Лукретија из 1952. године, скупљајући податке о стању рецепције Лукретија у словенским народима и културама. Неки су имали превод, неки нису, али се, за разлику од школа у западним земљама, Лукретије код Словена *није читао*. Ми смо, ето, добили преводе Лукретија, али се он у школама ни дан-данас не чита. С обзиром на овакво стање ствари, да није, којом несрећом, Овидије заиста био пророк да ће нестанак Лукретијевих стихова значити и општу деструкцију, јер је певао, „стихови узвишеног Лукретија нестаће онога дана када пропадне свемир". Када је Француска академија својевремено наградила „нови превод" Лукретијева спева, Анри Клуар је написао да је та књига „најоригиналнија и најснажнија у римској поезији", јер ми „данас верујемо да ниједан песник није са више снаге од Лукретија евоцирао универзалну моћ живота".

У свету се појединци прихватају данас различитих језичко-терминолошких испитивања Лукретија, мада се не може рећи да је то обрађено систематично. Јасно је, на пример, да је Лукретије први направио дистинкцију у пару νοῦς – ψυχή, преводећи их са *animus* и *anima*, при чему су ψυχή и anima општији појам.[9] С обзиром на одсуство вербалне компоненте, јасно је одакле честа понављања. Градећи латинску философску терминологију тежим путем од Кикерона, који није морао водити рачуна о метричким стегама, Лукретије се довијао смишљајући више нових речи од истог корена, дублете, сложене придеве (типа *levisomnus, alienigenus* и сл.), нове суфиксе уз адјективске основе, затим импозантан низ нових семантичких употреба за nomina abstracta на -ido, -edo, -tas, -tio, поименичавање партиципа презента, увођење бројних облика као *vitaliter, uniter, generaliter*, који су његова креација, итд. итд.[10] Нарочито су инструктивни термини који су из друштвене или неке друге од раније познате сфере пребачени у чисто физичку, философску сферу, на пример: насупрот *concilium plebis* или *populi*, сада је то „спој или структура атома", као превод за σύγκρισις. Тако је и са *primordia*, итд.

Мене је посебно занимала једна наизглед ситница, један ἅπαξ λεγόμενον о једном од најважнијих појмова у античкој философији. Реч је о изразу *clinamen* (RN II 292), коме код нас, поред све важности, није поклоњена не довољна, већ никаква теоријска пажња. За *exiguum clinamen* Аница Савић Ребац има „мали нагиб", Тепеш „незнатна скретња", да поменем и Совреово[11] „незнатни одклон", што је најближе руској верзији код Петровског[12] (легкое отклонение). Ерну[13] има légère déviation, а Сер,

---

[9] Cf. A. M. Lathière: *Lucrèce traducteur d'Epicure*. Animus, anima dans les livres 3. et 4. du *De rerum natura*. – Phoenix XXVI (1972) 123–133.

[10] Cf. N. V. Baran: *Quelques aspects de la langue philosophique chez Lucrèce*. – Romanitas 6/7 (1965) 257–265.

[11] T. Lucretius Carus: *De rerum natura*. O naravi sveta. Prevedel Anton Sovrè. Ljubljana, Slovenska matica, 1959.

[12] Лукреций: *О природе вещей*. Редакция латинского текста и перевод Ф. А. Петровского. – Москва, АН СССР, 1945.

[13] Lucrèce: *De la nature*[9]. T. 1–3. Texte établi et traduit par Alfred Ernout. – Paris, Les belles lettres, 1960.

Lucrèce: *De rerum natura*[2]. T. 1–3. Commentaire exégétique et critique par Alfred Ernout et Léon Robin. – Paris, Les belles lettres, 1962.

који је целу књигу недавно посветио изградњи модерне физике код Лукретија, légère déclinaison. Колико сам ја могла проверити, „скретња" није претходно постојала у нашем књижевном вокабулару, али је очигледно да за овакав ἄλαξ не можемо имати тако шаролику терминологију. Не могу овде да показујем да је и код наших стручњака вероватно у питању метричка нужност, јер у другим комбинацијама имају и друге изразе. Пишући недавно о овој ситници, сасвим другим поводом, београдски критичар Јовица Аћин[14] употребио је реч „отклон" и чини се да је она у широј философској семантици засад најприхватљивија. Један савремени грчки песник и философ, Димостен Аграфиоти, међутим, издаје, на грчком, часопис чији је наслов Κλινάμεν, писан грчким словима.

Само бих још споменула да су моја испитивања показала да је у српској култури постојала озбиљна поларизација између материјалистичке, епикуровске линије и стоичара. Док је Његош изричито осуђивао Епикура, с Питагором, са јасних разлога, за стоу су били скоро сви, од Алексија Везилића, Глигорија Трлајића, Дарвара, Саве Поповића, Димитрија Матића, Митриновића и „младобосанаца", све до Андрића недавно. Једино је Скерлић настојао да докаже идејну кохерентност између стоицизма и епикуреизма, јер је супротност међу њима „више вербална него реална". Затим, још је само Стерија „Епикура ђак", и једва још ко (Ксенија Атанасијевић, на пример).

Стога је ово испитивање нужно интердисциплинарно, од филологије и лингвистике, до књижевности и философије и историје идеја, укључујући и рецепцију код нас. Занимљиво је да молекуларни биолози, као академик Каназир, данас мисле да је Светозар Марковић био врло модеран са својим схватањем *ме́не* и *снаге*, говорећи о сталном протоку и енергији, што је у потпуној сагласности с развојем материјалистичке философије и модерне биолошке науке.

III

СРПСКИ ЧАСОПИСИ О ЛУКРЕТИЈУ

Већина часописа који су, дуже или краће, излазили у 19. веку, углавном средином и у другој половини века, укључујући и тада водећи часопис, *Летопис Матице српске*, и не помињу Лукретија.

Само у Новом Саду од 1824. до 1918. године излазиле су 152 периодичне публикације; с изузетком једва туцета наслова, остале су постојале само по неколико година. У оквиру пројекта Философског факултета у Новом Саду, који сам поменула и којим руководим, изучавамо класичну тематику у тим листовима, што ће уједно с истраживањима школских програма и класичне наставе у том периоду, о чему се ради и једна докторска теза, пружити конкретнију слику о рецепцији антике у српској књижевности и култури 19. века.[15]

---

[14] У тексту *Отклони*. — Летопис Матице српске кн. 437 (1986) 725—728.

[15] Томе доприносе и сазнања са Међународног научног скупа „Класичне студије у Карловачкој гимназији", који сам поводом прославе 200 година Карловачке гимназије организовала од 19—22. јуна 1992. г. у Новом Саду и Сремским Карловцима.

Сада помињем само неколико већих часописа, и то само са становишта њиховог интересовања за атомизам и Лукретија. Ништа од тога нема на пример у часописима *Јавор, Млада Србадија*, годишњацима, алманасима и календарима, који су били врло омиљено и тражено штиво. У последњем, седмом годишту часописа *Седмица* (1858) кратко се излаже Демокритово схватање о планетама. Вероватно није због тога – али је те године забрањено даље излажење тог часописа. У XII, претпоследњем, годишту часописа *Даница* (1871) има речи о Лукретијевој интерпретацији нагона, а у кратковекој *Матици* говори се једном о Демокриту (III 1867) и о епикурејској школи (II 1866). Једино у *Вили* има нешто више, говори се о атомима, атомизму у филозофији (I 1865), о Римљанима и материјализму у филозофији, а приказује се и Швеглерова *Историја филозофије*, коју је код нас прерадио хегеловац Димитрије Матић.

Посебно није заступљен ни Лукретије ни други атомисти. *Вила* је била „Лист за забаву, књижевност и науку", и уређивао га је Стојан Новаковић. Да је изашло више од четири годишта (1865–1868), можда би класична тематика била темељније заступљена него што јесте, али лист је с 1868. годином престао да излази.

IV

ЛУКРЕТИЈЕ У РАДУ АНИЦЕ САВИЋ РЕБАЦ

У трезору Универзитетске библиотеке у Београду чува се рукописна и друга заоставштина Анице Савић Ребац (кутија 36–39). Ту нисам нашла рукопис латинског оригинала Лукретијеве поеме на који се позива сама Аница Савић Ребац,[16] али и издавач другог издања недавно.[17] Ако су материјални разлози могли бити разлог што упоредно није штампан латински текст тада, тешко да је исто важило сада, с обзиром да се из заоставштине не може закључити где би се латински текст могао налазити, уколико је уопште сачуван.

Верујем да би критичко издање Лукретијевог превода са акрибичном филолошком анализом пружило додатна обавештења како о самом процесу рада Анице Савић Ребац, тако и о конституисању најбоље варијанте текста њеног превода.

„Рукописни" траг превода Анице Савић Ребац додуше уопште нема својеручни текст. Под Ибр. 4124 у Универзитетској библиотеци у Београду налази се шест кошуљица с ознакама I_2–VI_2, у којима се налази к у ц а н а

---

[16] Cf. Лукреције: *О природи ствари*. Препев, предговор и критичке белешке Анице Савић Ребац. – Београд, „Просвета", 1951, стр. 327: „У овом издању морао је изостати латински текст са критичким апаратом, како сам га ја поставила". Не наводе се разлози због којих је латински текст „морао изостати".

[17] Cf. Друго издање исте књиге, које је за Књижевну заједницу Новог Сада приредила Даринка Зличић (1989). Ту се за изостанак латинског текста каже следеће (стр. 390): „За такав подухват су вероватно недостајала и тада материјална средства. Ново издање чији сам и приређивач и издавач излази такође без латинског текста из истих разлога". То очигледно не може бити тачно, јер у поменутој заоставштини Анице Савић Ребац н е м а латинског текста, бар колико је мени било могућно да се обавестим.

верзија текста, у свакој кошуљици по једно певање. Судећи по ознакама на кошуљицама (нпр. I_2), требало би да значи да је у питању друга верзија куцања, вероватно. Међутим, те куцане странице су различите, куцане са две ћириличне и бар две латиничне машине, различитог прореда и са неколико двоструких страница. Неке од тих страница имају различите интервенције у тексту, а у штампаној књизи нису доследно преузимане ове исправке, које су уношене руком, негде графитном оловком, негде плавим, а негде црно-зеленим мастилом. То све указује на дужи рад на овом преводу.

По усменом сведочењу проф. др Даринке Невенић Грабовац, која је била у дугогодишњем пријатељству с Аницом Савић Ребац, Аница није сама куцала своје текстове, него је „некуда односила да се куца". Госпођа Грабовац се такође сећа да је својеручна верзија, писана руком, била „врло ишарана". Штета је што се није сачувала, бар по мом садашњем сазнању.

У куцаном преводу свака књига има своју (куцану) посебну пагинацију, а руком је, обичном оловком, кроз цео рукопис, спроведена јединствена пагинација, рачунајући и обе стране кошуљице. Тако рукопис има 308 страна, са неколико двоструких.

Побележила сам главне исправке, варијанте и измене, од којих ћу навести неколико, јер су такви детаљи, наизглед ситни, врло важни управо за језичку, текстолошку и терминолошку страну испитивања.

Пажњу ми је привукао још један детаљ: у куцаном тексту превода Лукретијеве поеме сви су редови куцани великим почетним словом, како је некад било уобичајено за поезију. У штампаном тексту, напротив, на почетку сваког реда доследно се налази мало слово, сем у случају нове реченице. У куцаном тексту предговора о Лукретију (Ибр. 4053) исправке су уношене руком, црвеном оловком, сасвим могућно од стране лектора или некога другог. На странама 16. и 17. тога куцаног рукописа, за који такође нисам пронашла својеручни текст Анице Савић Ребац, стихови су исправљани црвеном оловком, и систематски су исправљена велика почетна слова стихова, како је првобитно стајало. То би могло код новог евентуалног издања да значи да треба у том погледу вратити правописну праксу које се сама Аница Савић Ребац очигледно држала.

У поређењу тога текста са штампаним предговором могуће је констатовати одређени број накнадних интервенција, од којих су најчешћа скраћивања и изостављања. Та изостављања својим садржајем, који је читљив у куцаном тексту, изгледа да упућују на накнадне захтеве да се сачува „идеолошка" чистота излагања у стилу епохе, за сада нејасно да ли из аутоцензуре или по нечијем налогу.

Цео куцани рукопис у најкраћем опису пружа следећу слику:

Прва књига (кошуљица I_2) куцана је латиницом од стр. 1–8, ћирилицом стр. 9–20 и поново латиницом од стр. 21–46, тј. до краја. Цела Друга и Трећа књига спева (кошуљице II_2 и III_2) куцане су латиницом. Четврта књига (кошуљица IV_2) куцана је латиницом до стр. 38, затим ћирилицом од стр. 39–49 (стихови 940 до краја), а исправке су уношене руком, графитном оловком, плавим и црним мастилом. Пета књига (кошуљица V_2) је врло шаролика: ћирилицом је куцано до стр. 12, по 30 редова на једној

страници, даље поново ћирилицом, али другом машином, од стр. 13–22, са друкчијим, мањим проредом (36 куцана реда), а од стр. 22–33 опет првобитном ћириличном машином, али и овде са мањим проредом. Уз то, страна 22 има два ћирилична примерка, са разним исправкама, какав је случај и са две латиничне стране 23. Број редова на једној страни варира (28, 29, 30, 32), а у питању је крупнији, ћирилични слог. Стране од 34–57, где је крај Пете књиге, куцане су поново латиницом. Цела Шеста књига (кошуљица VI_2) куцана је ћирилицом (стр. 1–51), и то оном првом машином, крупнијих словних знакова. На кошуљици пише руком, црним мастилом, следеће: Недостаје стр. 19. У рукопису, међутим, сада постоји и стр. 19, али куцана латиницом, и то врло густо, али само до 3/4 странице. Латиницом је откуцана и стр. 20, али с уобичајеним проредом, и стр. 23, где није укуцана пагинација уопште. Дописана је континуална пагинација целог превода, тако стр. 19 носи бр. 272, стр. 20 је бр. 275, а стр. 21 је стр. 278.

Поред ове спољне шароликости рукописа, по коме се види да никада није дошло до коначне, ишчишћене верзије за штампање, или бар библиотеке њом не располажу, индикативне су и измене у стиховима и деловима стихова на појединим местима. Наводим пример из Прве књиге (стихови 232–237):

Јер требало би да је смртно све
Бескрајним истрошено временом
Протеклих дни. Ал ако основе
Што свемир граде и обнављају
Постојаху у доба минуло,
Несамртна је њина природа
Ништа се ничем вратит не може.

Ових седам стихова исправљено је руком, ћириличним рукописом, на следећи начин, тако да та нова верзија обухвата осам стихова:

Јер требало би да је смртно све
Бескрајним истрошено временом
Протеклих дана. Али основе
Што свемир овај стално снова граде,
Ако постојаху у минулим
Временима и прошломе трајању,
Несамртна је њина природа —
Ништа се ничем вратит не може.

Графичка ознака — у претпоследњем реду додата је руком. Види се да су први и други стих остали исти у обе верзије, као и претпоследњи и последњи.

И даље, стихови I 332 с. (рукопис I_2 стр. 15) гласе најпре:

Да не би стално лутао у сумњи,
О свемиру размишљо неповерљив,

да би руком била унета следећа исправка код другог стиха:

Размишљ'о о целини, неповерљив.

За поређење, у Тепешовом преводу ови стихови гласе:

Јер ти неће допустити да лутајућ оклијеваш, увијек
Да истражујеш свемир, да сумњајућ слушаш ми ријечи.

А код Петровског:

„Сущность вселенной познать".

Латински текст је овде следећи:

Quod tibi cognosse in multis erit utile rebus,
nec sinet errantem dubitare, et quaerere semper
de summa rerum, et nostris diffidere dictis.

Занимљива је ова терминолошка ситница, да је израз *свемир* замењен са *целина*, како је и остало у штампаној књизи. Чувени француски превод латинисте и академика Алфреда Ернуа на том месту каже: „des lois de l'univers". Грчки превод Константина Теотоке[18] има: τὸ ὅλο τῶν πρα-γμάτων. Целина, свемир, универзум, закони универзума, све се то односи на исто, али очигледно ипак није сасвим исто. Ваљало би начинити исцрпан компјутерски индекс свих употребљених језичких израза да би се могао проценити философски и поетски учинак у преводу А. Савић Ребац. Без тога ће, наравно, све имати карактер парцијалних запажања.

Да се вратимо опису рукописа.

На страни 15. стихови 346–347 из Прве књиге су куцани у следећој варијанти:

Ма како да се ствари чине чврсте,
Показаћу ти да су ретка тела.

То је руком, ћирилицом, исправљено овако:

Сем тог, ма колико ствари чврсте
Изгледају, из овога ћеш моћи
Видети да су оне с ретким телом.

„Res solidae" Ерну схвата као „les corps pleins". Лукретије заиста каже „hinc tamen esse licet raro cum corpore". Очигледно ни прва ни друга варијанта превода није сасвим задовољавајућа, јер не сугерише у довољној

---

[18] Τίτου Λουκρήτιου Κάρου, Περὶ φύσεως *(De rerum natura)*, βιβλία ἕξη μεταφρασμένα ἀπὸ τὸν Κωνσταντίνο Θεοτόκη. – Ἀθήνα, Ἐκδόσεις Νεφέλη 1990. Овај превод је урађен 1909–1911. и остао је у рукопису, сем краћих одломака објављених у часописима, у Националној библиотеци у Атини (сигн. ΕΒΕ 3341). Рукопис је неко време био изгубљен, а издање 1990. припремио је Филип Влахо.

мери философску концепцију. Тепеш се одлучио за преформулацију („ ... ствари су густе и чврсте... можеш да видиш, како су ријетке", што на нашем језику, због двосмисленог значења израза *редак* у смислу „онај који није густ" и „који је изузетан", није јасније). Ерну формулише не реч по реч, већ смисао: „leur substance présente des vides".[19]

Очигледно је из исправки да је А. Савић Ребац била свесна ових недовољности у преводу, али је тешко могла да их савлада боље због инсистирања на стиху, чиме прозни Ернуов превод није оптерећен. „Чврсте ствари с ретким телом" заиста не упућују довољно у философску димензију саопштења. На тему материје, тела, ствари, основа итд. биће потребан посебан осврт, вероватно дужи.

На стр. 20. рукописа налазе се стихови I 464–465:

Кад кажу да је лепа Јелена
Отета, ратом свладани Тројанци –

Синтагма „лепа Јелена" је прецртана руком, а испод тога је откуцано остало „Тиндарова ћерка", као што је руком прецртано и „ратом", а, такође руком, дописано „да су", тако да у крајњој, и штампаној варијанти стоји:

„Кад кажу да је Тиндарова ћерка
Отета, да су свладани Тројанци –

Denique Tyndaridem raptam, belloque subactas
Troiiugenas gentis cum dicunt esse, ...

Troiiugenae gentes се, по нашем сазнању, у тој формулацији први пут јавља код Лукретија, и то управо на овом месту, да би се, поименично, употребљавало код Ливија и Вергилија да означи Тројанце, али и Римљане, код Јувенала.

У преводима се ова језичка специфичност Лукретијева израза не може сачувати, тако да и код Анице Савић Ребац имамо Тројанци, код Тепеша „да ратом скршени беху Тројанци", а код Ернуа „les peuples Troyens sont soumis par les armes".

Ерну оставља и „la fille de Tyndare est enlevée", а Тепеш „кад кажу, Хелене да отмица бјеше". Мој је утисак да је нашем читаоцу више казивала прва варијанта превода коју је А. Савић Ребац одбацила, јер „Тиндарова ћерка" и „савладани Тројанци" мање говори од „лепе Јелене" и „ратом савладаних Тројанаца". Ерну је још појачао тај утисак употребљавајући „оружје" уместо „рата".[20]

---

[19] Петровски преводи:
„Кроме того, и при всей своей видимой плотности, вещчи
всё ж, как увидиш' сейчас, всегда будут пористы телом."
Како „пористый" значи „шупљикав, порозан", руски превод сугерише конкретније и прецизније значење.

[20] Петровски такође задржава „Тиндарову кћер", али каже „пораженнии Трои сынов на войне", чиме добија згодну антитезу кћи-синови. У I 473 у латинском такође стоји Tyndaridis forma, али Аница Савић Ребац на том месту свој ранији превод „лепота Јеленина" није мењала.

И следећих неколико стихова као да су посебно бринули професорку Ребац, јер у I 469 има доста промена. После стиха

Из ког је произашло оно све

откуцана су следећа два стиха:

Јер земља једно је, а што се збива
У њој, из те произлази области.

Та два стиха су најпре мастилом стављена у заграде руком, па су после оловком оба и превучена у потпуности. У штампаном тексту налазимо варијанту:

Јер све што бива, то произлази
из области и људског нараштаја.

И један и други покушај тумачења су савршено нејасни, те је мало чудно да ових стихова нема у критичким белешкама којима је на крају књиге А. Савић Ребац пропратила најтежа места у тексту спева. Чак и Ерну бележи: „Texte peu sûr".

Namque aliud saeclis, aliud regionibus ipsis
euentum dici poterit quodcumque erit actum.

С обзиром да за Бернајсово saeclis имамо и terris, јасно је колике су тешкоће у разумевању. Тепешов превод објашњава:

Наиме, једно је земља, а друго је догађај неки,
Који се може да деси у овоме управо крају.

Ернуов превод гласи: „Car il n'y a pas d'evénement accompli qui ne puisse être qualifié d'accident soit des générations, soit des régions mêmes qui l'ont vu se produire". И поред најбоље воље, не може се разазнати „шта је песник хтео заправо да каже".[21]

У рукопису А. Савић Ребац даље странице, почев од 21, све су куцане латиницом, како су уношене и исправке, руком, и то мастилом.

У стиховима I 485–488 стоји најпре

Основе прве сила никоја
Уништит не може, побеђују...

Очигледно незадовољна термином „уништити" као еквивалентом за stinguere, А. Савић Ребац изоставља тај израз у преводу замењујући га са „угасити". Да ли се ипак двоумила код ове необичне замене (иако је у

---

[21] Петровски:
„Ибо всё то что свершится, явленьем быть названо может
иль поколений людских, или мест, где всё ето случится".

штампаном тексту код ње остала), можда имамо права да наслућујемо, јер у том стиху реч „уништити" није прешарана, како је иначе поступала с избаченим варијантама.

Латинско stinguere заиста значи „угасити" (фрц. éteindre), и тако је у реду на другим местима код Лукретија, који иначе једини[22] и користи овај латински израз, на пример у I 666; II 828; IV 1098. У I 666 ради се о „гашењу огња", и ту и Тепеш и Ерну кажу „угаснути", éteindre. Али на овом месту се не ради о „гашењу основа", већ буквално о њиховом уништавању, тако да је прва варијанта А. С. Ребац била боља. Тепеш каже:

Прва почела се силом баш никаквом не могу сатрт,

а Ерну: „Pour les élements premiers, aucune force n'est capable de les détruire". Петровски: „Эти начала вещей ничему не под силу разрушить."

Само неколико стихова даље (I 503) у рукопису сретамо опет једно тешко место:

Где год је тело, пуста простора
Ту нема. Чврста тела су атоми
По томе сви.

Тако стоји откуцано у рукопису, да би руком део стиха о „чврстим телима" био исправљен:

Основе су чврста тела
— све.

У штампаном тексту, међутим, налазимо формулацију:

Основе су дакле чврсте
по томе све, и без празнине,

варијанта коју А. Савић Ребац уопште није забележила у нама доступном рукопису. У којој је фази рада на књизи тако измењено, немамо трага. У следећем стиху је очигледно двоумљење између израза „створен" и „рођен". Не показује се двоумљење у погледу дублета *празан/пуст* за простор, чија дистрибуција није доследна ни јасна.

Id porro nihil esse potest nisi materiai
concilium, quod inane queat rerum cohibere:
materies igitur, solido quae corpore constat,
esse aeterna potest, cum cetera dissoluantur.
I 516–519

Ови су стихови преведени на следећи начин:

А даље, може само неки скуп
Материје опколити празнину

---

[22] Сем код Кикерона, посредно.

У стварима. Материја дакле вечна
Једина може бити, јер се гради ...

затим су, машином, прва три стиха стављена у заграду, а после су и крупним потезима сва три прецртана оловком. Са стране је, плавим мастилом, дописано следеће:

А даље, што обухвата празнину
У стварима то мора бити скуп
Материје. А она дакле вечна.

Ту је вршено још исправки: црним мастилом је, латиницом, дописано „Вечита", а испод тога, на исти начин, додато и: „Једино дакле она". Тако је у штампаном тексту и задржано. Тепеш је materiai concilium схватио као „спојену пратвар" која „у стварима може празнину да заједно веже". Ерну преводи као „un agrégat de matière qui soit capable de tenir le vide enfermé". Види се да наше разумевање овог философског силогизма увелико зависи од превода и његове тачности и јасноће.[23]

Занимљив је и сам крај Прве књиге у рукопису. На стр. 46, после стиха 1092–1117 стоји обележено v. 1094–1101 Perierunt in archetypo, и то куцано. Изнад тих латинских речи додато је руком, латиницом, оловком: propali u osnovnom rukopisu.

Очигледно је А. Савић Ребац намеравала да било латинске, било речи у преводу назначи у штампаном тексту, али их са неког разлога нема тамо, па чак нема ни напомене у коментару на крају књиге. Тако нема никакве ознаке да не иду редом стихови 1092–1117, те између стихова 1092 и 1100, који се непосредно наставља, у књизи има само штампана звездица која, неодређено, раздваја текст. Ове две последње стране рукописа и штампаног текста су и једине две стране које су подударне; тако рукописној, куцаној страни 45 (стихови 1066–1091) одговара у свему штампана страна 48, а рукописној страни 46 (стихови 1092–1117) – штампана страна 49.

На самом крају рукописа Прве књиге откуцана је назнака Explicit liber primus, чега нема у штампаној књизи. У рукопису на крају Друге и Треће књиге нема сличне напомене, да би на крају Четврте књиге руком и црним мастилом било дописано: Liber quartus explicit. На крају Пете књиге, међутим, откуцано је, и то све великим словима: EXPLICIT LIBER QUINTUS. Напокон, на крају Шесте књиге и целог рукописа дописано је следеће: T. Lucreti Cari De Rerum Natura Liber Sextus Explicit. За ово је употребљено црно-зелено мастило. Та се ознака налази испод текста превода, на страни 308 целог рукописа, на крају Шесте књиге, која, као и све претходне, има своју куцану пагинацију. Бројка 308, којом се завршава рукопис, обележена је руком, оловком, као и цела верзија куцаног рукописа превода.

---

[23] Код Петровског читамо:
„Далее: только одно вещества сочетание может
быть в состояньи в себе заключать пустое пространство.
И потому вещество, состоя из плотного тела,
может быть вечним, хотя разлагается всё остальное."

У Шестој књизи има неких нових момената. Уношене су руком неке исправке, али тако да је део реда и брисан, што иначе није чињено. Употребљено је црно-зелено мастило за исправке у тексту, али је број странице (20) дописан плавим мастилом. Та је страна и откуцана другом латиничном машином него претходне странице, до броја 19, на којој је пагинација откуцана, а и иначе на њој нема никаквих интервенција. Ова машина нема слова ч, ћ, ш и ж, тако да су потребне супрасегменталне ознаке додаване руком, оловком, али не доследно јер је штошта остало неисправљено (нпр. „vlagu tesku", „tim vise"). На стр. 23 те исправке нису ни уношене, тако да је остало „staroscu" и сл. Поред ове стране 23, има још један примерак исте странице, с унетим исправкама ове врсте, али и с изменама у стиховима. У VI 550 прешаран је део стиха: „Љуљају се кола" и руком је, црним мастилом, латиницом, дописана измена: „поскоче и кола". Са неког разлога ова измена није ўнета у штампану књигу, јер је остала првобитна формулација. Такође, стихови су спојени на начин на који је то забележено на неисправљеној страни 23, али није спроведено онакво раздвајање какво је обележено на исправљеној страни 23 рукописа. По свој би прилици требало и овде констатовати најбољу варијанту.[24]

V

ЛУКРЕТИЈЕ И ТЕРМИНИ

Проучавајући најстарију науку о језику код грчких филозофа,[25] као посебно изразиту црту уочила сам одсуство стручних термина у филозофији. То су такозвани termini technici, који се систематски формулишу и употребљавају тек од Аристотела и његове школе, значи средином 4. века пре нове ере, надаље. Они су били у специфичној ситуацији да су сву комуникацију и све нове информације морали изразити семантичким средствима и лексичким материјалом само свог сопственог језика. Отуд и толика просто наметнута језичка креативност.

Антички Рим већ је био у том погледу у повољнијој ситуацији. Од времена интензивнијег развоја своје културе и јачих контаката са Грчком, они су почели позајмљивати или преводити и термине. Од краја 3. века пре нове ере грчки утицај, књижевност, култура и језик све више се шире Римом. Многи све прихватају с одушевљењем, као Скипиони и њихов круг, док се неки гневно супротстављају, као Катон Старији (2. век). У следећем веку, првом веку пре нове ере, кад живе и Кикерон и Лукретије, није више реч о афективном односу према грчкој култури, већ о томе како

---

[24] Занимљиво је да Аница Савић Ребац не дискутује сам наслов, преводећи *О природи ствари*, мада је *De rerum natura* латински превод грчког Περὶ φύσεως. Модерни тумачи ту различито поступају. М. Будимир и М. Флашар у својој римској књижевности Лукретијев наслов наводе: *О природи*. Тако је и код Тепеша и Ернуа (*De la Nature*). Петровски задржава *О природе вещей*. Занимљива је Совреова варијанта: *О нарави света*.

[25] Cf. Ксенија Марицки Гаћански: *Хеленска глотологија пре Аристотела*. — Нови Сад, Матица српска, 1975. Евентуалне паралеле између античке атомистичке филозофије и терминологије и Његошеве *Луче микрокозма* нису у овом раду дотакнуте.

је што боље транспоновати на латински. Кикерон и Лукретије скоро су савременици, с тим што је Кикерон убијен у својој 63-ој години 43. године пре нове ере, а Лукретије је умро, наводно самоубиством, са 42 године 55. године пре нове ере. И један и други су настојали да грчку филозофију пренесу у Рим, где није постојала филозофска традиција, поготово не на латинском језику. Сам Лукретије каже multa novis verbis (I 138), да треба новим речима да изрази Graiorum obscura reperta – тамна хеленска открића. Разлог који наводи је добар: propter egestatem linguae и et rerum novitatem, зато што је латински језик убог, а предмет излагања нов.

Лукретије се довијао да обичним речима из свакодневног говора дâ неки други информативни набој. Управо је невероватно да овај аспект никад до сада у науци није испитан, ни у погледу Лукретијева филозофског вокабулара ни у погледу терминолошког поређења са Кикероном, који је и издао Лукретијев спев после његове смрти. Али томе се можда и не треба чудити, јер је однос према чисто језичкој страни античке филозофије био стриктно филолошки, и водио рачуна само о садржају и концептима. Ако се у Демокритов текст оригиналних филозофема уврсти реч/реченица на латинском језику, ту се заправо онда и не ради о *језичкој* информацији, бар не у данашњем смислу речи. Кажем данашњем, јер античко значење речи informatio не одговара нашем, мада и ово није лако дефинисати. Латински израз код Кикерона, код кога се и јавља, значи „формирање нечега, замисао". Communicatio, најгрубље, значи „међусобна расподела" (sharing of something).

Већ сам поменула широку скалу формалних иновација и дотле незабележених језичких облика у Лукретијеву спеву, креирање низа речи од истог корена, формалне и семантичке дублете и потпуне семантичке иновације. Римској средини, релуктантној већ према самој садржини спева, ми данас и не знамо како је у информативном смислу могла деловати ова поема, где је све било новост. За савлађивање Лукретијеве поеме била је потребна дужа индивидуална обрада, услед високог информационог садржаја, чиме јој је обезбеђивано дуже памћење, у складу са Кларковом концепцијом. С друге стране, у овој поеми је за његове читаоце, тачније слушаоце, јер се још увек све гласно читало, *све било новост* – и концептуално и лингвистичко разумевање језика.

А с обзиром на изражито дидактичку намену поеме, Лукретију је веома било стало до тога да његове речи, сваку његову реч и стих, савременици *разумеју*. Тако да се овде заправо ради о три нивоа разумевања: философско или концептуално, поетско тј. књижевно комуницирање и чисто језичко, лексичко-семантичко разумевање. Ми данас заправо и не знамо како је све ово могло функционисати, а и не испитује се ни оно што би можда могло. Али ако поредимо са рецепцијом управо те поеме код нас, мада ни то није испитивано, ситуација је ваљда оваква: философско-атомистичка доктрина није новост, нарочито у тој античкој варијанти, а философско-дидактичко штиво се уопште не доживљава као поезија, тим пре што је у преводу (јер – ко чита Лукретија у оригиналу!). Остаје лексичко-терминолошка раван, која у нашим преводима није ни испитивана. То би морало бити врло сложено и синтетично испитивање, за које још није било праве прилике. Колико сам ја анализирала, термини су у

нашим преводима Лукретија доста ad hoc проналажени, губећи тако онај основни асоцијативни моменат који су морали имати за римског читаоца. Већ сам поменула један важан пример: за структуру или систем атома Лукретије ствара синтагму concilium principiorum (I 484). Речено је да је concilium стандардна реч за скупштину, concilium plebis – народна скупштина, по трибама, или concilium populi – куријатска или центуријатска скупштина. Из теорије информације се зна да количина информације стоји у обрнутој сразмери са фреквенцијом. Оваква формулација код Лукретија је сасвим сингуларна – значи да би требало да је максималан набој информације у латинском. Код нас, опет, имамо „спој основа" или „почела". Очигледно да је у сваком погледу ова формулација неутрална. Али без обзира на информациону улогу Лукретијеве формулације, она касније није ухватила тла. Сасвим је други случај, на пример, са његовом формалном кованицом clinamen, што је ἅπαξ λεγόμενον, како је већ истакнуто. Том термину је обезбеђен живот до данас, па, мада је требало да буде нека врста недословног превода грчког Епикуровог термина παρέγκλιϛις, облик clinamen вратио се у савремени грчки, те га данас сретамо управо у том облику у образованим круговима, чак и у наслову већ поменутог часописа за модерну уметност Κλινάμεν. (Занимљиво да је то часопис управо за модерну уметност). Код нас опет, термином *нагиб*, није обезбеђена ни основна поетска ни концептуална информација, а чак није ни тачно. Јер није реч о нагибу неке површи, него о *отклону* честице од праволинијске путање.

Овим сам желела да укажем на једно давно језичко искуство, тако рећи случај античке социопрагматике, који можда може бити поучан и данас.

Ksenija Maricki Gađanski

LUCRETIANA

Ein Beitrag zur serbischen Kulturgeschichte

Zusammenfassung

Die Verfasserin verfolgt die ziemlich dürftige Rezeption des Lukrezschen philosophischen Gedichts *De rerum natura* in der serbischen Literatur, insbesondere in den Zeitschriften des 19. Jahrhunderts. Die erste serbische Übersetzung dieses lateinischen Werkes stammt von Anica Savić Rebac aus dem Jahre 1951. Diese Übersetzung wird hier, besonders von dem terminologischen Standpunkt aus, analysiert. Der Informationsgehalt der terminologischen Neologismen bei Lukrez wird auch im Lichte deren linguistischer und philosophischer Bedeutungen und Funktionen untersucht.

СРПСКОХРВАТСКА ЈУНАЧКА ПЕСМА И ХОМЕР

*Франц Дирлмејер**

Модерна анализа хомерских епова започела је у 17. веку у Француској, па су је потом, почев од 1795. године (F. A. Wolf) са посебним интензитетом наставили немачки истраживачи, све до Шадевалтових предавања у нашој Академији (1959. и 1960) и, коначно, до књиге о *Илијади* Карла Рајнхарда (1961).[1] Ову констатацију никако не би требало схватити као израз неког националистичког става и то већ и стога што у значајне посленике на том пољу спадају и Швајцарци: Петер Мил из Базела и Вили Тејлер из Берна, као и у највећој мери разборити и пре свега критички настројени историчар Албин Лески из Беча. Резултати до којих се током тог дугог времена дошло морају, по природи ствари, да буду противречни. На једној страни имамо тенденцију да се број песника који су створили *Илијаду* и *Одисеју* сведе на два: на Хомера и још једног обрађивача, с тим што је квалитет при томе веома или пак само мало опао. На другој страни, пак, Тејлор заступа тезу о многим слојевима *Илијаде*, а Шадевалд, као и неки други, сматра да 10. певање *Илијаде*, прича о тројанском уходи Долону, није хомерско, док се Какридис из Солуна опредељује за унитарно решење *Илијаде*, а Рајнхард исто такво решење заступа за *Одисеју*. Сви се, међутим, додирују у једној тачки, будући да се строго ограничавају на нашу *Илијаду* и *Одисеју* и уз то се слажу са Виламовицем, који је 1931. изјавио да сматра прихватљивим приступом „да се придржавамо Грка и о грчким стварима мислимо на грчки начин" (*Der Glaube der Hellenen* I, 1931. 10).

---

* *Франц Дирлмејер* (Franz Dirlmeier, 1904–1977), класични филолог, професор универзитета у Минхену, Вирцбургу и Хајделбергу (од 1959. све до пензионисања). Почетком тридесетих година деловао неко време као лектор за немачки језик на Катедри за немачки језик и књижевност Београдског универзитета, када се и заинтересовао за проблеме наше културе, посебно нашег народног стваралаштва. Члан Академије наука у Хајделбергу од 1961. године. Овај спис Дирлмејер је прочитао на Одељењу за филолошке науке Академије наука у Хајделбергу 29. маја 1971. и објављен је у оквиру посебних публикација чланова Академије наука. Изворно издање: Franz Dirlmeier, *Das serbokroatische Heldenlied und Homer*. Heidelberg 1971. Carl Winter Universitätsverlag. У изворном издању се на почетку налази илустрација „Ерцеговац, пјева уз гусле", преузета из прве књиге лајпцишког издања народних песама — *Народне српске пјесме*, скупио и на свијет издао Вук Стеф. Караџић. У Липисци, у штампарији Брајткопфа и Ертла. 1824, а на крају оригинал и немачки превод песме *Смрт мајке Југовића*, који су овде изостављени.

[1] Karl Reinhardt, *Die Ilias und ihre Dichter*, hrsg, von Uvo Hölscher, Göttingen 1961.

У међувремену је дошло до неке врсте револуције коју су први започели и извели Американци, а потом је прихватили Енглези, Французи и Холанђани, док немачки[2] и швајцарски истраживачи у њој све до 1970. године нису имали неког видног удела, ако се изузме Албин Лески.[3] Пре него што се њоме поближе позабавимо, морамо најпре да укажемо на зачуђујућу чињеницу да је она довела до радикалног померања историјске перспективе: до тада тешко да би ико посумњао у то да се до нових ствари о Хомеру може доћи само из времена *пре* Хомера. Тако је одиста поступала „класична" анализа Хомера. Она је то могла да чини само на основу све прецизнијег сецирања сачуваног хомерског текста. Али онда су открића нових плочица са клинастим писмом на Предњем истоку тако рећи на опипљив начин целу ствар померила за 600, у неким случајевима и за неких 1200 година иза Хомера. Постало је очевидно да је, грубо речено, у другом миленијуму кроз целу Предњу Азију прошао велики епски талас. Из плочица сумерско-вавилонског епа *Гилгамеш* могло се видети да је од краја 3. миленијума све до 7. пре. н. е. тај еп увек наново, у разним верзијама и на четири језика, преношен, и то не само усменим путем већ и у писаном облику, па се ту питање о једном песнику предочава као беспредметно, али се истовремено показало да су ту биле антиципиране особености хомерског „стила", као на пример: дословно понављање стихова, групе стихова и типичних сцена.[4] Затим је дошло до открића хетитске литературе из друге половине 2. миленијума, у којој се могла запазити иста техника типичних сцена са понављањем стихова, да би се, напослетку, од тридесетих година надаље, ископавањима која су обављали Французи код Угарит-Рас Шамра на северносиријској обали, дошло до нових открића са истим предхомеровским појавама познатим из Хомера. Али како се то дало повезати с Грчком? Где су била места контакта и како је до њих дошло? До сада се на пример није открио никакав траг о постојању

---

[2] K. Reinhardt, нав. м., стр. 16: „Не могу да започнем ову књигу а да претходно не укажем на то да се у њој не дели оно схватање (мисли се на тезу о ‚oral tradition'). Када би оно било основано, онда би било боље да ова књига никада није написана."

[3] Мало претерујући каже J. A. Notopoulos, *Studies in early Greek oral poetry* (у Harvard Stud. 68, 1964, 61): „On the continent the implications of Parry's work are, as of the moment, neglected." Али треба погледати, вероватно као првог, M. P. Nilsson, *Homer and Mycenae*, London 1933, 179–211 и H. Fränkel, *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums*, New York 1958, 7–64, München 1962, 6–49. Међутим, Виламовиц је већ 1916. јасно формулисао једну важну основу новог правца: „Језик епа је један уметнички језик: ко би то могао да оспори? Тај се језик стварао *столећима* пре најстаријих очуваних песама..." (*Die Ilias und Homer*, 11). – Управо се појавила значајна, критичка књига која делом укида Лескијеву усамљену позицију: A. Dihle, *Homer-Probleme*, Opladen 1971 (у њој *Die Ilias und die mündliche Epik*, 45–64). Са тиме ће се сигурно ускоро морати критички позабавити и у немачком језичком простору. Српска јуначка се у њој не разматра.

[4] W. F. Albright, *Some oriental glosses on the Homeric problem* (У: AJA 54, 1950, 162–176): „Here (= на Старом истоку) also we have a mosaic of stock phrases and kennings..." Али формуле Старог истока не показују као такве усмени карактер него су забележене у писаном облику. – Радови Лескога о Предњем истоку сада у „Gesammelte Schriften", Bern-München 1966, 297–442. – F. Dirlmeier, *Der Mythos von König Oedipus*, Mainz 1964², 27–66 (у том спису наведене су на стр. 51 публикације угаритисте Cyrus-a H. Gordona-a) и *Homerisches Epos und Orient*, у: *Ausgewählte Schriften zur Dichtung und Philosophie der Griechen*, Heidelberg 1970, 55–67). – M. C. Astour, *Hellenosemitica. An ethnic and cultural study in westsemitic impact on mycenaen Greece*, Leiden 1965.

неког двојезичког речника. Ни Угарит, преко пута Кипра, ту није донео никакво разјашњење. Или можда епска уметност, било где на свету да настане, током миленијума, без икакве непосредне географске везе, подлеже истим законима, а међу њима и закону о формулама? У сваком случају је хетитолог Г. Гитербок први дошао до материјалног открића доказавши да је бог Крон из Хесиодове *Теогоније*, бог који прождире децу и оцу одсеца уд, постојао већ у предхесиодовско време у хетитско-хуритским кумарби текстовима. То је било 1946. године.

У међувремену је започела она малопре поменута „револуција", чије подручје деловања није био ни простор Средоземља ни Предњег истока него Југославије. Иницијатор је био генијални, рано преминули Милман Пери (од 1928. године), затим његов не мање значајни асистент Алберт Б. Лорд, и касније Перијев син, Адам Пери. Њихов циљ је био да најпре сакупе позамашне остатке јуначке песме којих је тада још било у Југославији, али је то чињено с јасним погледом на Хомера и са тежњом да се ти остаци конзервирају на тракама. Померање перспективе састоји се, дакле, у томе да су у хомерологију уведени текстови који су преко два миленијума настали *после* Хомера, па су сходно томе још удаљенији од Хомера него најстарији текст *Гилгамеша*. Али како се не може доказати да постоји директна веза између хомерског текста и српских песама, то српска песма може да буде поучна за Хомера и његово тумачење само ако се узме и посматра као чињеница да су епском песништву својствене извесне темељне особине које се увек јављају кад год песници покушају да уобличе неку велику, херојску прошлост. А како српска песма настаје путем усмене импровизације, то она у одређеној мери може да буде поучна за предхомеровско време које је, по свему што сада знамо, било време усменог стваралаштва и предања, пре него што је стигло писмо са истока. М. Пери је онда 1933–35. водио две екскурзије у Југославију, односно у Стару Србију и у раније аустријске покрајине Босну и Херцеговину, а и у Црну Гору, дакле у подручја у којима још и данас може да се прати настанак једне песме, у којима јуначка песма још увек има свог корена, додуше у све слабијој мери, али су у сваком случају све до после првог светског рата, а онда изнова за време борби под вођством Тита, била могућа посматрања у вези са настанком народне песме. М. Пери је умро 1935. године, али је пре тога један домаћи песник још испевао песму о Перију.[5] Тај рад на терену наставио је 1937. и 1950–51. А. Б. Лорд. Све што је тада сакупљено данас се налази на Харвардском универзитету. Први део те грађе у међувремену је обрађен.[6]

Критичко разматрање најновије литературе која полази од М. Перија и А. Б. Лорда, с тим што њену завршну тачку за сада на неки начин чини дискусија између А. Лорда и Адама Перија (вид. доле напомену 16), оставио бих за неку другу прилику. Њу је Лески регистровао и критички просудио до године 1967. и то у RE, Suppl. XI 1968, 702–3, 708–9. Но, овде

---

[5] Текст у изврсној књизи – Albert B. Lord, *The singer of tales*, Cambridge, Mass. and Oxford, Univ. Press 1960, Append. VI, 273–5.

[6] *Serbocroation heroic song*, coll. by Milman Parry, ed. and transl. by Albert Bates Lord I: Novi Pazar: English translations, Cambridge, Mass. i Beograd 1954. II: Novi Pazar: Srpskohrvatski tekstovi, Beograd i Cambridge, Mass. 1953.

ћемо навести још три публикације, од којих ми се прве две чине посебно значајне: 1. J. B. Hainsworth, *The flexibility of the Homeric formula*, Oxford 1968; овај рад је изузетно ласкавим речима приказао E. Heitsch у часопису „Gnomon" 42, 1970, 433–441; 2. најзначајнија публикација у најновије време је књига Адама Перија под насловом *The making of Homeric verse. The collected papers od Milman Parry*, Oxford 1971, LXII + 438 стр. У тој књизи се коначно на једном месту могу наћи тешко доступни радови првенци М. Перија, али поред тога се у њој налази изванредан увод А. Перија (стр. IX–LXII) који се одликује објективним критичким ставом према делу његовог оца и његових следбеника, и оних који су се слагали с њим, и оних који су према њему били критички настројени. Посве је тачан суд на стр. LXI: „his (= Milman's) work has suffered from the attempt to make it an exclusive key to the understanding of the epic." (Његов [Милманов] рад имао је туману да је био потчињен настојању да створи искључиви кључ за разумевање епа). Са овом књигом веома обдареног сина могла је да започне нова епоха изучавања епа коју је инаугурисао М. Пери; 3. G. P. Edwards, *The language of Hesiod in its traditional context* = Publ. of the Philological society 22, Blackwell-Oxford 1971. Ту се Хесиод разматра као *oral poet*. Насупрот томе А. Диле (вид. горе напом. 3), слажући се са Вестом (M. L. West, *Hesiod, Theogony*, Oxford 1966) износи 1971. своје мишљење, по коме је Хесиод први *литерарни* песник око 700. г. пре н. е.

Имамо, дакле, необичну ситуацију: да ли нам то из централног Балкана, толико дуго после Хомера, долази светлост која ће нам расветлити, односно помоћи да разумемо његову уметност? Американци, који готово да немају никаквог односа према старом Истоку, прихватају то као нешто само по себи разумљиво. Да бисмо мало ублажили необичност овог аспекта подсетићемо се да је пре готово 200 година Ј. Г. Хердер једном младом песнику пружио прилику да српску песму уведе у светску литературу. Био је то Гете[7] који је у Хердеровој збирци *Volkslieder* (1778) анонимно објавио једну „морлачку", а то значи српску народну песму под насловом „Klaggesang von der edlen Frauen des Asan Aga". Она је касније укључена у издања Гетеових песама, а њен почетак гласи:

„Was ist Weisses dort am grünen Walde?
Ist es Schnee wohl oder sind es Schwäne?
Wär' es Schnee, er wäre weggeschmolzen.
Wärens Schwäne, wären weggeflogen.
Ist kein Schnee nicht, es sind keine Schwäne,
S'ist der Glanz der Zelten Asan Aga."

То је песма о немилосрдној судбини младе Мислиманке, која се, како Гете каже, само утолико огрешила „што̀ од стида није могла да напусти харем и оде у гору, где јој муж лежи рањен у шатору". Због тога она бива

---

[7] О томе вид. на пример В. М. Јовановић, *Српске народне песме*, Београд 1923², XXXVIII и д. и пре свега језгровити приказ Милоша Тривунца, *Goethe und das serbokroatische Volkslied*. У: Inter Nationes 2, 1932, 51–54. – Цитати Гетеови по: G. Gräf, *Briefe und Tagebücher*, Leipzig o. J. Inselverlag, II 425. – *„Serbische Lieder"*, у: *Goethes Werke*, Sophienausgabe 41, 2, Weimar 1903, 141, 27. – *Goethes Gespräche*, Gesamtausgabe von Flodoard von Biedermann III, Leipzig 1910, 339. – Kanzler von Müller, *Unterhaltungen mit Goethe*. Krit. Ausg. von E. Grumach, Weimar 1956. 187.

одбачена и она умире. Гете је пред собом имао превод песме, али је тако јасно осетио звук оригинала да је с пуном сигурношћу погодио стих, наиме трохејски десетерац. Наравно, ово није јуначка него је то народна песма. Али овим је било пробуђено интересовање и Гете се у дубокој старости, од 1823. до 1828, још једном позабавио српском народном песмом. Из 1825. године потиче његов чланак „Српске песме" и он свом пријатељу Целтеру у писму написаном у то време препоручује овај чланак с напоменом: „Ако ти се ова ствар (мисли на особеност ове поезије) не би одмах допала, настој да се удубиш у њу." У међувремену се, наиме, не у Србији него у Лајпцигу, код Брајткопфа и Хертела, појавила прва велика збирка српских народних песама од Вука Стеф. Караџића.[8] И управо је овај Србин у више наврата био код Гетеа у Вајмару. Али се не може превидети чињеница да су међу тим песмама Гетеову наклоност пре свега освојиле љубавне а не јуначке песме. А разлог нам је познат. Један од главних ликова тих песама је јунак Марко, Краљевић Марко из Прилепа, који у борби с Турцима чини невероватне ствари. А међу првим јуначким песмама које су доспеле до Гетеа налазила се управо она песма о Марку која се, можда још и за модерно осећање, одликује изворном сировошћу и суровошћу. Она додуше испрва показује једног покајничког Марка, али његов поступак био је такав да није могао бити искупљен никаквим кајањем: кћерка арапског краља спасила му је живот и она га воли. Али ће јој он одрубити главу, јер не може да поднесе то што је она црна, а када се насмеши зуби су јој бели. Гете је реаговао одбојно и оценио да Марко представља сушту, сирову супротност грчком Херкулу и персијском Рустану, „на скитски, у највећој мери варварски начин". А сировост је морала на Гетеа да делује одбојно јер је он по свом духовном склопу био Грк. 31. јануара 1827. године он каже Екерману: „Али крај свег великог уважавања страног не смемо да се зауставимо и задржимо на нечем посебном (мисли: на нечем што је упадљиво) и да то сматрамо узорним. Не би требало да сматрамо да је то кинеско или српско или Калдерон или да су то Нибелунзи, већ у потрази за узорним морамо да се вратимо старим Грцима." Пошто овде помиње *Нибелуншку песму*, то под „српским" зацело не треба разумети љубавну него јуначку песму, којој је Јакоб Грим, насупрот њему, одлучно дао предност. Наравно, неколико година касније Гете на све то гледа са свом мудрошћу своје старости и каже (28. марта 1830) канцелару фон Милеру: „Било је то ипак лепо време када се први пут појавио превод српских песама, па нам се на онако непосредан и жив начин отворио поглед у оне особене прилике. Сада ми је све то тако далеко, више не желим да знам за то." У сваком случају Гете је био тај коме јужнословенски свет захваљује ону рану славу; било је то хердеровско доба, у којем је почело трагање за изворном поезијом: 110 година после Гетеове резигнације упутили су се Пери и Лорд да се поново подухвате проучавања српског певања, али сада са модерним циљевима.

---

[8] Наслов првог издања: *Народне српске пјесме*, скупио и на свијет издао Вук Стеф. Караџић. У Липисци I 1824, II. III 1823, IV. V, Wien 1833, 1865. — Љ. Стојановић, *Живот и рад Вука Ст. Караџића*, 1924, и полазећи од ове обимне биографије: R. Jagoditsch, *Vuk St. Karadžić's Würdigung durch das österreichische Kaiserhaus*. У: *Münchener Beiträge zur Slavenkunde*. Ver. des Osteuropa-Institutes München IV, 1953, 228–235.

*

А сада да се кратко осврнемо на југоисточну европску историју, иако се углавном ради о познатим стварима. Велики датум је година 1453. када су Турци освојили Цариград. Често се та чињеница тако тумачи као да је Турцима тек тада успело да се из Мале Азије пребаце на европско копно. Међутим, Турци су већ далеко раније освојили Тракију, а Цариград су само заобишли. Већ 1356. године су Једрене резиденција султана Мурата I. Оданде Турци онда крећу даље на запад и сударају се са Србима: 1389. долази до крваве битке на Косову пољу у централној Србији: српски краљ гине, такође и Мурат I, а српска земља доспева под турску власт и остаје под њом све до у 19. век, да би Београд тек 1867. постао српски. Четири и по столећа Србија је без своје националне егзистенције. И збирке песама Вука Караџића стваране су још под турском влашћу. Али тај подухват сам по себи показује како је расла и стасала национална свест. Битка на Косову пољу, пак,[9] у суштини један пораз од далекосежног значаја, биће исходиште једног бујног и разгранатог певања. Модерна славистика настоји да почетак тог песништва прати унатраг, све до у предтурско време (само 40 година пре Косова Србија је под царем Стефаном Душаном Немањићем била на свом врхунцу), али се до сада, колико могу да видим, није дошло до неких конкретних резултата. Косово поље у сваком случају постаје нека врста националног споменика, безброј пута се опевају јуначки подвизи против Турака; једна посебна врста биљке која тамо цвета у време Ускрса особено је црвене боје, а по општем уверењу је то од крви тада погинулих јунака. Чак и просвећени Београђани модерног времена ходочасте на Косово поље, прошлост је садашњост, пет и по столећа као да је избрисано, па чак и даме у ципелама с високим потпетицама не зазиру од дугог пешачења по врелој равници да би се на крају домогли неког хотела у Приштини.

Певач песме зове се *гуслар* по инструменту – гуслама – у који свира. Гусле су налик на мандолине, имају трбушасто тело, али се по жицама не удара, већ се по њима повлачи гудало. Инструмент има само једну струну од коњске длаке, а такође је и гудало од коњске длаке. Певач седи и држи инструмент на коленима. Када повуче гудалом преко струне, забрује мумлави, рески тоʹнови, чији се ритам одвија некако самостално, као да тече поред песме. Утисак се не да описати речима. Та се музика веома тешко да записати нотама. Нико мањи него Бела Барток је покушао да то уради.[10] Али сада долазимо на оно што је у целој ствари од одсудног значаја: *гуслар* своју песму ствара у датом тренутку, или како ми кажемо *ad hoc*. Отуда приликом понављања песме и имамо појаву да она – и у појединостима и у броју стихова – одступа од првобитне верзије. Једна те иста песма може да започне у три верзије. Наравно: јединствена творевина

---

[9] О томе са темељним захватом вид. Maximilian Braun, *Kosovo. Die Schlacht auf dem Amselfelde in geschichtlicher und epischer Überlieferung*. Slavisch-baltische Quellen und Forschungen, hrsg. von R. Trautmann, Heft VIII, Leipzig 1937, 140 S.

[10] О томе имамо једну пробу у *Serbocroat, heroic songs* (вид. нап. 6), 438 и д. Уз то и B. Bartok – A. B. Lord, *Serbocroation folk songs. Texts and transcriptions of 75 folk songs from the Milman Parry Collection and a morphology of serbocroat. folk melodies*, New York 1951.

настала у датом тренутку представља идеалан случај. Слависта Матија Мурко[11] пропутовао је кратко време уочи првог светског рата, по налогу бечке Академије наука, неколико пута кроз Босну, па је у више наврата уствpдио да су певачи казивали своје песме по штампаним текстовима, што није никакво чудо, будући да су текстови из Гетеовог времена већ готово 100 година стајали на располагању и да је безброј песама објављен у календарима, часописима, школским књигама, па и дневним листовима. Већ је одавно утврђено да је записивање текста довело до опадања извор-не, екстемпориране уметности: певачи науче неки одштампани текст напамет или им га неко ко је вичан читању прочита: са ефектом тренутка, односно творевине *ex tempore* је у том случају готово.

Такво, у идеалном случају певање *ex tempore* могуће је само када су испуњена два услова или када су дате две ствари:[12] 1. хомогени поглед на свет чији је носилац народ. Он је код једног сељачког и пастирског народа какав су Срби права стварност, то је херојски, борбени став према животу, сасвим усредсређен на понос и част. Као што је за Грке хомерског времена херојски свет био једини свет у којем су живели, делали и мислили, тако је било и код Срба. У једној диспаратним представама препуној јавној свести, која се брзо пребацује с једног на друго, једно *ex tempore* песништво више није могуће. За развој јуначке песме после другог светског рата морам да упутим на поменуто дело М. Брауна, стр. 110–113. Нема сумње да су Американци у тридесетим годинама били уверени да су управо они стигли у последњем тренутку да спасу старе песме. 2. „Екстемпорирање" или певање *ex tempore* могуће је само ако певачи, поред херојских садржаја, у памћењу носе велику залиху уобличених стајаћих израза, поетску грађу у формулама, као што је то било на старом истоку, као код Хомера, код којега се, као што је познато, више од трећине стихова понавља.[13] Појаву формула слушаоци не доживљавају као песничку слабост већ им је свагда добро дошла потврда њима добро знаног света. Реч је, дакле, о занатској уметности или вештини, и у ствари се она, мада не увек, преноси са мајстора на ученика, са оца на сина. Не постоји израз који би одговарао нашем „dichten", него постоје само изрази „пјевати", „спјевати". То су, дакле, два основна захтева: заједнички поглед на свет и велика залиха обликованог материјала који се стално користи. Песме увек круже око једног или више јунака који поседују изузетну физичку снагу и својом

---

[11] Његове списе бележи Lesky, на нав. м. 695, 6–696, 12. — К томе још долази, не много срећна, књига *Трагом српско-хрватске епике*, 2 књиге. Загреб 1951. — Питање „извора" је и у домену усмености веома тешко, како су то и Американци спознали. Већ се дуго пре Мурка Вук у предговору за I књигу 1824, XIX жалио да у местима Срема, Бачке и Баната постоје „којекакве нове пјесме, што праве учени људи и ђаци и калфе трговачке".

[12] Од фундаменталног значаја је с великом обавештеношћу и дубоким познавањем ствари написана књига M. Brauna, *Das serbokroatische Heldenlied*. Opera Slavica, hrsg. von M. Braun und A. Schmaus, Band I, Göttingen 1961.

[13] Бројке код: Wilhelm Schmidt, *Geschichte der griechischen Literatur* I, München 1929, 144. Наравно да има одступања у вези са бројкама у зависности од тога шта се подразумева под „формулама". О томе вид. Lesky, нав. м. 699, 10 и д. Сасвим одлучно суди А. Диле (вид. нап. 3), 1971, 62: „[...] На другој страни се из анализе хомеровског језика формула до сада тако мало дошло до података неопходних да се одговори на питање о усменом или литерарном својству, да се карактер вероватности у хомерским стварима може приписати само оним аргументима који међусобно повезују сасвим разнолике начине посматрања."

изузетном храброшћу остварују готово чудесна дела. Реалност се при томе увек наново прекорачује. Циљ борења је част. За слушаоца то што певач пева није мит него истина и садашњост.

Формално посматрано, јуначке песме су појединачне песме ограниченог обима, нису велике композиције. Засада се зна за само један изузетак, а и он је непотпун. То су два епа муслиманског певача Авда Међедовића: 1. Песма о Смаилагићу Мехи са преко 12000 стихова и 2. Осман Делибеговић и Павићевић Лука са 13330 стихова,[14] од којих је прва, значи, дуга као *Одисеја*, а друга за 2000 стихова краћа од *Илијаде*. М. Баура је у своју књигу *Heroic poetry* 1952, 351–54 (357–361) унео садржај ове друге песме, а А. Лорд се често позива на Авда у свом делу „Певач прича". Међутим, ти текстови у време када је Лески у RE 1968. објавио свој прилог још нису били објављени. Из Харварда сам добио обавештење да је А. Б. Лорд 1971, сем увода, окончао посао на припремању текста за објављивање, тако да се може очекиваати да ће се појавити током 1972. године. Последњи се о свему томе, на свој уобичајени начин, 1971. године изјаснио Адам Пери (вид. горе стр. 10), стр. XXXVIII–XXXIX: „Judgement of quality and coherence of these songs (gemeint ist Avdo) will have to awaite their publication" (Доношење суда о квалитету и кохерентности ових песама [мисли се на Авда] мораће да сачека њихово публиковање). Од великог значаја за коначни суд биће, нема сумње, саопштење А. Б. Лорда о два објављена, додуше знатно краћа претходника Авдина,[15] које ће зацело модификовати феномен усменог стварања *ex tempore*.

Дакле, на основу сазнања до којих су 1934/35. дошли М. Пери и Лорд, Американци и Енглези настојали су да извуку одређене конзеквенце за Хомера — на бази *oral poetry, oral composition*. Као и српске песме, тако су својевремено и *Илијада* и *Одисеја* настали из *inventio ex tempore* песникâ који су радили са традиционално веома старим материјалом формула. Овај материјал формула главна је тема америчко-енглеских истраживача све до последњег мени познатог чланка А. Б. Лорда (1958) „Homer as oral poet".[16] Баура на пример сматра да су у усменом облику ти епови настали око 700. године, те да су *Илијада* и *Одисеја*, услед свог изузетног деловања, одмах записани, односно преточени у онај облик у којем су доспели до нас.[17] Тиме се Баура супротставља приговору који је одмах стављен у

---

[14] Вид. нап. 6: I 1954, c. 38:6840, 12389, 12441, обе снимљене 1935, к томе из 1950-1: бр. 32. 34. 57. 33. 35 (I, 41).

[15] Lord y: *Composition by theme in Homer and southslavic epos,* TAPA 82, 1951, 75[9]; он наводи Фридриха Крауса, Смаилагић Мехо, Дубровник 1886 (2130 стихова) и јефтино издање М. Б. Калајџића, Мостар 1923 (2165 стихова) и напоминье: (Avdo) learned the song from his second. О Авди, чији квалитет М. Пери и А. Лорд веома високо цене, вид. Lord, *Avdo M. guslar*. У: Journal of American folklore 1956, 320–330.

[16] У: Harvard Studies in Class. Philol. 72, 1967 (појавило се 1968), 1–46. Ово је једно значајно критичко разматрање сјајног чланка Адама Перија: *Have we Homer's Iliad?* (у: Yale Class. Studies 20 — том је сав посвећен хомеровским питањима — Yale 1966, 175–216). — Начелно се наравно може рећи да се оно што је речено у вези са испитивањем предхомеровских формула исто тако односи и на старе анализе слојева: ми не располажемо, и нећемо располагати, једним јединим писменим доказом из микенског, субмикенског времена.

[17] Уосталом, чини ми се да проблем првог записа још увек није решен на задовољавајући начин, а да не говоримо о спорном тренутку генијалног проналаска грчког писма. Чувени натпис на дипилонском крчагу из 8. века, који нам предочава један беспрекорни хе-

вези са представом о *oral composition*: сазнања до којих се дошло на основу запажања у Србији показала су, наиме, да оно што је настало импровизацијом не може да буде поновљено у истој форми. Већ приликом првог понављања долази до промена. *Илијада* и *Одисеја* као остварења која су током столећа „изнова" настајала *ex tempore* и усменим путем се понављала: то би на крају резултирало текстом који ни на који начин не би достигао целовитост и компактност нашег хомерског текста, штавише, коначни резултат морао би да буде један потпуно распевани текст. Понављам: код Срба се у идеалном случају, од којег наука полази као од претпоставке, а то значи када неки штампани предлошци безусловно могу да буду искључени, *ex tempore* настала песма не фиксира у писаној форми да би потом од потоњих следбеника била научена напамет. Ту ствари не стоје као код грчке паратанаенске светковине, где су рапсоди казивали записане, напамет научене хомерске спевове, па рапсоди, природно, нису били песници. Али заговорници *oral composition* присиљени су да претпоставе да су грчки певачи столећима увек наново екстемпорирали, па су се суочили са немогућношћу да из таквог екстемпорирање схвате и објасне чврст и компактан облик наших хомерских текстова.[18] Школа Пери-Лорда дошла је на основу сазнања о утемељености епова на формулама до закључка о њиховом настанку усменим путем и искључила је питање о индивидуалности песника. Застрашујуће пресудилачки звучи реченица Милмана Перија из 1930. године: „But in treating of the oral nature of the Homeric style we shall see that the question of a remnant of individuality in Homeric style disappears altogether." (Разматрајући усмену природу хомерског стила, ми долазимо до спознаје да питање о индивидуалности у хомерском стилу посве ишчезава). Увелико је, на жалост, искључено и питање: ако се хомерски текст у великом опсегу састоји од дуго преношених и понављаних стихова, како онда да се оцени и просуди онај големи, бујни „остатак" који нема својство формуле? За тај остатак у сваком случају не можемо да искључимо чињеницу да код њега морамо да рачунамо са плус стиховима и варијантама речи, али да је при томе целокупни ток приче, као и корпус речи у целини, потпуно константан, да нам дакле није познат текст, па чак ни неки наговештај који би нам указивао на то да се Одисеј на пример задржао код Феачана само један дан уместо три, или пак текст у којем би недостајале поједине епизоде или би у њему постојале плус епизоде.

ксаметар који се у тој форми не јавља код Хомера, један натпис у којем је свако велико слово незграпно и неповезано стављено једно поред другог, где би, дакле, *Илијада* овако почела: ΜΗΝΙΝΑΕΙΔΕΘΕΑ, искључује, рекао бих, представу да је око 700 г. већ могло постојати курзивно писмо или чак једна стенографија. Колико би времена било потребно записивачу да тим писмом запише готово 16000 стихова *Илијаде* и то непосредно по усменом казивању песника, да то казивање фиксира као један прозни текст, и колико би пауза песник који казује морао да прави после сваког стиха? Када се има на уму колико је материјал на који се писало био скуп, онда се на немарно писање нипошто не може ни помислити. А уз то се зацело не може рећи: за време паузе је песник мирно могао да размисли о уобличењу даље грађе (рецимо од 1. до 16. певања). Или пак да се о самом Хомеру мисли као о „oral poet who writes?"

[18] Модификације те темељне проблематике у идејама бременитом чланку A. B. Lorda, *Homer's originality: oral dictated texts*. У: TAPA 84, 1953, 124–134.

Можемо, дакле, да кажемо: 1. Српске песме нам стварно омогућавају да интензивније упознамо епско благо формула, знатно више него што су то омогућавала досадашња истраживања у делокругу естетске анализе Хомера. Сада се више не можемо задовољити тиме да се једноставно броје стихови који имају својство формуле и каже да у овој или оној партији има особито пуно формула, па се онда закључи да је то епигонско, лоше песништво. Јер, формуле спадају у бит епске уметности и Грци их никада нису доживљавали као секундарне квалитете. 2. Међутим, српске јуначке песме, рекло би се, до сада барем нису решавале и не решавају проблем великих епова. Оне су ограниченог опсега, а како су грчки певачи или како је један грчки певач могао, екстемпорирајући, да оствари архитектонски склоп епа од 12000 и 16000 стихова рафинираног метра, и то чисто усменим путем, то нам српски материјал не разјашњава.[19] Да изванредан број стихова код Авда пре има карактер конгломерата, то се може видети већ из оног малог извода код Бауре. Ми, дакле, као 3, с поуздањем можемо да кажемо да је песничко остварење у хомерској равни без писаног облика незамисливо. Хомер није 700. године изнебуха, импровизујући, издиктирао готово 16000 стихова *Илијаде*, као што је Авдо 1934. године у две недеље у апарат за снимање издиктирао, односно казивао својих 12000 + 13000 стихова. Код Хомера се, наиме, као што је Лески увек наново наглашавао, морају имати у виду два аспекта: усмени и писани. Усмени, то значи: он се темељи на прошлости, на певању многих столећа, па из тога, природно, проистиче не мали број противречности. Из тога проистиче, наравно, и надлична моћ епског песништва, његов „објективни" карактер. Али широко постављени план оба епа не потиче из усменог певања већ из писане концепције, с тим што се то не односи само на остварење као целину већ и на уметност припремања која се може запазити у многим деловима сцена, на уметност ретардирања, продубљавања, на уметност која зрачи из хиљаде стихова (Шадевалд). 4. Онај градилачки моменат код Хомера, дакле, морамо да схватимо из писаног облика, из онога што је било написано, а оно потиче од једног јединог човека. Јер, *Илијада* и *Одисеја* нису настали на тај начин што су редактори узели текстове који су у писаном облику кружили уоколо и подвргли их својој обради, понешто испуштајући, понешто убацујући, понешто адаптирајући, него на крају тог дугог развојног пута, започетом у микенско доба, стоји један генијални човек који се зове Хомер. Он је у својој души носио наслеђе столећа и створио је та дела у једном стваралачком чину, који се на суштински начин разликовао од уметничког поимања једног Есхила, преточивши старо — старо у добром смислу — у једну форму — при чему је сасвим свеједно како се то технички одвијало — која је деловала тако силно да је све што је томе претходило морало да падне у засенак. И тако је од

---

[19] Може се говорити о „материјалу", јер један зналац као Р. Меденица сматрао је 1939. године да „објављени текстови обухватају око пола милиона стихова, познате али још необјављене збирке исто толико". М. Браун (нап. 12), 1961, 9, нап. 8. Уз то сада још долазе харвардски текстови. С обзиром на оволико обиље нека нам буде допуштено да подсетимо на упозорење једног од најбољих познавалаца проблематике, недавно преминулог минхенског слависте А. Шмауса. Он упозорава „да није прикладно да се у једном национално и историјски омеђеном уобличењу трага за безусловним битним својствима или јединим обавезним типом ‚јуначке песме'." У: *Episierungsprozesse im Bereich der slavischen Volksdichtung.* Münchener Beiträge zur Slavenkunde IV 1953, 320.

тројанских ствари настала једна композиција, односно једно јединство: *Илијада* и *Одисеја*. Али како је у њима очувано певање од више столећа, то они опет не чине једно јединство. Американци су већ одавно увидели да нам је – да бисмо то схватили – потребна нова поетика за епску форму. Њоме би онда „унитарно" схватање, по којем пре Хомера није било ничега, те је он као „оригинални геније" све створио, па чак и садржаје саге, коначно било превазиђено.[20]

Сада бих рекао нешто од општег карактера, јер то сматрам неопходним. Човек тешко може да се отме утиску који на њега оставља српскохрватска народна поезија, то изванредно песништво које је тако далеко од разбијених западних субјективизама. С једне стране због тога што је јуначки свет Балкана израстао из једне националне несреће и из ње проистеклог дуготрајног губитка самосталности. Ниједан народ Европе није у толиком временском распону морао да подноси толико невоља, па управо ту постаје јасна и она узречица о словенској меланхолији. Јуначка песма израсла на тој основи је дирљива, штавише заносна, и ја се не либим да у научној дискусији употребим те за ту врсту разговора непримерене изразе. С друге стране, због тога што нам рационално бављење овим песмама одиста омогућава да дођемо до сазнања неопходних за разумевање основа хомерског усменог певања. (Кажем „основа" због тога што не би требало један стих као „Тад он одговори и рече му..." изједначити, рецимо, са стихом који казује како Одисеј „седи на стени крај обале и гледа на пусто море лијући горке сузе"). И коначно због тога што нам то српско певање од 14. све до у 20. век поновно предочава – што смо већ уствр дили у вези са Месопотамијом, а што је Баура документовао својом књигом – какав је невероватан континуитет својствен епском. Ако песништво 3. миленијума можемо да означимо као епско и у том склопу прихватамо да та врста започиње са *Гилгамешом*, ако се са епом о Дионису Ноноса из Панополиса, дакле у 5. веку н. е. завршава оријентално-грчко-римско доба, онда можемо да констатујемо да одмах на прагу средњег века, у доба сеобе народа, започиње нови континуитет: треба само подсетити на песму о Бургунђанима, песму о Роланду, на дворски еп, на такозвани национални еп Византинаца од Диогениса Акритеса, затим на португалски еп *Лузијада* Камоенса, испеван на вергилијевској основи у славу прекоокеанских открића и колонизације, затим на финску *Калевалу* у 19. веку, те на појаву и ширење српских народних песама у хердеровско-гетеовско доба.[21] И сада

---

[20] Претходни кратки резиме не би требало да изазове утисак да сматрам да је хомеровски проблем свестрано решен. Напротив, сасвим је тачна реченица којом E. R. Dodds завршава свој прилог *Homer as oral poet*: „The Homeric question is far from being chose jugée" (у: Platnaeur, *Fifty years of classical scholarship*, Oxford 1954, 17).

[21] Потпуности ради наводим овде да се већ пре Вука у Србији (1823) била појавила једна књига која је очевидно извршила снажан утицај на народну епику. То је дело фрањевца Андрије Качића-Миошића, *Разговор угодни народа словинскога*, 1756. Пошто ми оно није било доступно, ја га овде наводим по Брауну, који је 1961. о овом делу рекао: „Ова необична књига са правим епским стиховима, која садржи и неколико аутентичних песама, доживела је од свог првог издања успех какав ваљда ниједна друга јужнословенска књига није доживела. Неке песме из ове књиге очигледно су већ у 18. веку прихватане као јуначке песме, а још и у 20. веку се ‚Разговор' у разним деловима земље, па и у Албанији, могао наћи као омиљена књига за читање..." О збиркама после Вука вид. код В. М. Јовановића, (нап. 7) XXXVII, напомена. Међу њима посебну пажњу заслужују књиге Matice hrvatske (*Hrvatske narodne pjesme*, 9 knjiga, Zagreb 1896–1940).

се, у 20. веку, са деловањем Перија и Лорда (1933–1951), суочавамо са делом спасавања, као што сам већ рекао. Изгледа да је сада прошао светски час епа. Али није прошла његова привлачна снага. И научне студије су – само ако нису једнострано квантитативно усмерене – знак за чежњу људи да се поново врате изворним творевинама у којима не игра улогу атомизирана, до непрепознатљивости изобличена и разбијена индивидуа него човек ношен и заокриљен колективом заједничких уверења, радости, патњи и – надања.

*

Већ је време да се постави питање: шта нам то показују српске песме, у чему нам то оне стварно, поред структуре формула, могу бити од помоћи за Хомера? Ја, дакле, сада остављам по страни ситуацију у Америци, Енглеској,[22] Француској, Холандији; тамо се део истраживача најпре бавио корисном дискусијом о томе шта је заправо једна епска формула, било је и критичких иступа, као на пример Адама Перија, који је већ 1966. године говорио о сумњивој аналогији између српског и старогрчког песништва,[23] или А. Б. Лорда који на једном месту[24] даје одушка свом незадовољству са певачима који умеју да пишу. Он констатује да у класично доба јуначког песништва песма отприлике почиње овако: „Једном, у древно доба када је владао Сулејман…" А сада то прозаично гласи: „У крвавој години 1914, шестог дана месеца августа, Аустрија и цела Немачка захваћене су великим немиром…" Тиме је барем узгред постављено питање квалитета, а управо је оно, по мом мишљењу, од кардиналног значаја. Оно што се сада мора рећи, неће, надамо се, повредити поносне српске уши. Српско благо народне епике толико је значајно, штавише јединствено, да би се напросто погрешило ако би се настојало да се његова величина потенцира путем приближавања Хомеру. Оно је песништво *sui generis*. Еп поседује многе врсте: одмераване и упоређиване са Хомером, епске песничке творевине свих осталих народа заправо су *инкомпарабилне*, неупоредиве. Можда се може рећи и овако: да естетску обдареност Словена, пренебрегнемо ли музику, треба видети и спознати уз помоћ других и другачијих категорија а не оних које су својствене Грцима. Ту обдареност, чини се, не покреће као у Грка снага која се даље не да анализирати, снага која смисао и вољу за формом прочишћава у правцу, можемо то рећи мирне душе, „класичког". Ту ми немамо уистину ни неког посебног уобличења у домену ликовног уметничког стваралаштва. Црквене грађевине, на пример, али и теотокоско сликарство, стоје сасвим у византијској традицији – што би се додуше дало објаснити константним деловањем платонске представе о еидосу која искључује промену. Међутим, епско песништво одликује се, с једне стране, свим предностима народног песништва, али, с друге стране опет, нема песника кнежева, како бисмо ми рекли. Ни у погледу метричке

---

[22] Сасвим је свеједно које ће место у оквиру хомерологије у будућности интернационална наука дати комплексу формула, од одсудног значаја је чињеница да објављивање харвардских текстова већ по себи представља изузетно значајан научни догађај. То је показао већ први том у два дела објављен 1953/54. године. Да ли ће овај јединствени материјал потом, када се он буде обрадио, у већој мери заокупити славистику или класичну филологију, то је од секундарног значаја.

[23] Вид. нап. 16: стр. 216.

[24] Вид. нап. 18: стр. 129.

егзактности то песништво далеко је од оних најфинијих нијанси хомерског хексаметра. Певач увек наново излази из оквира окова метра. И тешко да би се ту могла наћи она грчка архитектонска страст која прожима и организује грађу песама. Већ се сада може поставити питање да ли те дуге песме Авда Међедовића представљају изузетак. Чини се да у досадашњој јуначкој песми није увек досегнут максимум свеобухватне сликовитости, а многобројни реалистички украси су, додуше, посматрани изоловано, одлични, али тиме целина, мисаони склоп са својим елементима напетости, не бива изразитије профилисана.

Будући да у оваквом оквиру кратко и више у наговештајима реализовано говорење *о* стварима не води нарочито далеко, то бих да дам барем једну пробу која би онда омогућила стварање самосталног суда. У ту сврху ћу као пример узети песму која и код самих Срба, а и код слависта, ужива велики углед. То је „Смрт мајке Југовића".[25] То је једна сцена после битке на Косову пољу. У средишту песме налази се мајка којој су погинули девет синова и муж — њој је од бола препукло срце. Мајка нема имена, од синова само се један помиње именом — Дамјан (40) и његова жена, али и она без имена, односно само у својој функцији: као Дамјанова љуба (41). Не наводи се ни место у којем мајка живи са својом снахом. Само се каже: бјели двори (29) и тај је израз стереотипан. То значи: мајка и синови су симбол за све погинуле и унесрећене. Косовска несрећа одражава се у несрећи мајке. Ова мајка у српској јуначкој песми има необичну улогу: ни речи о јуначким подвизима њених синова — они су приказани у другим песмама, на пример Вук II[1], бр. 16, 181—7; бр. 19, 30—37 — само се она приказује у њеном херојском држању: и она је јунак, односно јунакиња. У три од пет ситуација песник понавља исте стихове: „И ту мајка тврда срца била / Да од срца сузе не пустила" (24, 37, 55). У петој ситуацији пак њој је срце препукло од жалости (82). То је садржај песме. А сада да га погледамо.

*

1. ситуација (1—10)

Стих 1. је једна формула[26], то значи да се он јавља и у другим стиховима. Ми не треба да питамо у чему се састоји чудо. Девет синова је отишло, као и отац, који се, ако пренебрегнемо понављање у ст. 10, 15, по обрасцу формуле, помиње само још једном, у последњем стиху (84). У

---

[25] Косовске песме бр. 15—21 одштампане су додуше код Вука II[1] 1823 („Пјесме јуначке најстарије") — о некима од њих вид. M. Brauna, нав. м. стр. 200—202; 219—223; 229—233 — али приликом упоређивања ће се лако увидети зашто нам се ова песма учинила најподеснијом: она и поред све своје краткоће обухвата цео косовски видокруг, патњу и смрт — нигде ни наговештаја неке наде. „Песма је и поред своје чисто женске атмосфере без сумње јуначка песма у строгом епском смислу." „Један од врхунских домета епске уметности". (M. Braun, нав. м. стр. 233, 232). — Из песме бр. 16 (Цар Лазар и царица Милица, 180) сазнајемо да су Југовићи, изузев Бошка, погинули одмах на самом почетку, у првом сукобу. — О старини не могу ништа да кажем. У Вуковом првом издању о томе ништа не стоји, него тек у каснијим. Американци су је поново преузели (Харвардска листа бр. 476, 1934 и бр. 165, 1950).

[26] Цела песма је прожета уобличеним материјалом, на пример: девет, и десети (3, 83); Бога моли (5); бојних копља (17); двору бијеломе (29); гаврани који долећу (57—60); бурма позлаћена (62); тихо бесједила (76); одољети не могла (81).

целој песми се не тежи ни за каквом индивидуализацијом. Чак се не јавља ни реч син или муж. Ту нема никакве надградње, ту нема „Олимпа" на којима би богови одлучивали о судбини људи. Мајка се додуше моли Богу, али то се не тематизује, а „Бога моли" (5) је једна формула.

2. ситуација (11–25)

Бог јој услиши молбу и она лети на поприште битке: тамо она налази мртве. Лет и „преображај" приказани су с крајњом шкртошћу. Она се *не* претвара у сокола или лабуда, који уосталом као животиње имају својство формуле, али с обзиром на то како је то речено, могло би се помислити да се „претворила" у једну од тих животиња („Она лети на Косово равно", 14). Мртви су стилизовани као ратници: копља, коњи, лавови. Девет лавова „залаја": у Србији нема лавова. Мисли се заправо на псе, а ту се и каже: и залаја девет љутих лава. То је покушај стилизовања у херојско. Овде, дакле ствари стоје другачије него у грчком, где Есхил на пример орлове Зевсове означава као псе и тиме отеловљује појам верности.[27] Мајка се не баца на мртва тела већ се бол објективира путем реакције животиња: коњи „вриште" и лавови „лају". Ту није потребна ниједна реч о болном поновном виђењу: на бојном пољу се не оглашава ниједан људски глас, само се чује глас животиња. Сцена у правом смислу остаје нема. И онда песник поставља први, раздељни међаш: „И ту мајка тврда срца била...", 24–25.

3. ситуација (26–38)

У један мах се мајка враћа „двору бијеломе" (формула). Како, то се не каже. На бојном пољу остају копља и мртви. Са собом је повела – то се исказује истим речима – коње, псе и соколове. Не каже се како: „Пак се врати двору бијеломе". Сцена остаје нема.

Прва тужбалица на бојном пољу је тужбалица животиња. Сада песник уводи један људски колектив: девет снаха, и другу тужбалицу (32 и д.). На немачки се напросто не може на одговарајући начин пренети петоструки почетни положај глагола: „Es hebt an das Jammern, das Weinen" итд. – Закукало, заплакало, завриштало, залајало, закликтало. Пет глагола у неутр. синг. и ми то морамо да преводимо овако: „Und da jammert das Kollektiv der Witwen, das Kollektiv der Rosse" итд. И приликом ове друге провале бола мајка остаје нема; по други пут песник доноси раздељни стих-међаш: „И ту мајка..." (37–38).

4. ситуација (39–56)

Спустила се ноћ, поноћ је. Из колектива животиња издваја се „зеленко", из колектива људи његов господар, Дамјан, и као ликови који говоре: мајка и снаха. Али не као индивидуе, као што је већ речено, без помињања имена („љуба Дамјанова"). Сада први пут, опхрвана болом, мајка прогова-

---

[27] Виламовиц у свом *Herakles-Kommentar* уз с. 420.

ра. То је потенцирање. Тон је сасвим уздржан. Дијалог је, рекли бисмо, сасвим безличан. Тек на крају се поново указује неизмењива стварност далеког Косово поља и смрти (53. 54). – Зашто вришти „зеленко"? Снаха одговара једноставном негацијом на питања мајке – и то је распрострањени облик формула. И она говори сасвим уздржано, бол је присутна само у реакцији животиње („што нам вришти Дамјанов зеленко?"). Отвара се сасвим кратак поглед – тако ја разумем стихове 50–52 – на време пре Косова. Дамјан се већ пре тога борио с Турцима, јер то је смисао исказа да је ноћу путовао са својим коњем. „Воде са Звечана": још се и данас изнад железничке станице Косовска Митровица, где почиње Косово поље, виде развалине старе тврђаве Звечан, у чијој близини се можда налазила мања речица. Такође остаје отворено питање да ли су се „бијели двори", у које се мајка вратила, налазили тако близу, наиме на северном рубу самог бојног поља, да је сам лет био излишан. У сваком случају су коњ и јахач једини пут приказани у акцији и то не за време битке: можда се ту ради о ноћном извиђачком походу? То би онда био једини моменат који указује на јунаштво сина Југ-Богдана потврђено смрћу. А потом се оштро одваја садашњост, у којој је заједништво коња и јахача прекинуто смрћу. И по трећи пут следи стих који носи целу песму „И ту мајка..." (55).

5. ситуација (57–84)

Она је најдужа и највише делује, како бисмо рекли, драматски. Најпре стихови 57–63: последњи пут се указује визија крвавог бојног поља; поновно се призива бојно поље које је повратком мајке остало по страни. Са Косова поља долећу „два врана гаврана". Они спадају у константне формуле[28] епике, и то у толикој мери да реалност не игра никакву улогу. Јасно је да само један гавран носи руку са „бурмом позлаћеном" и да је мајци баца у крило. То је рука Дамјанова, који овде, један једини пут, добија средишњи епитет српске епике: за Дамјанову руку се каже „рука од јунака".

Стихови 64–80. Мајка узима руку и тада долази до другог и последњег разговора између мајке и снахе. Иако је сада досегнут врхунац, језик и надаље остаје одмерен: насупрот друге (ст. 20 и д.) и треће (ст. 32 и д.) ситуације, у којима животиње „вриште", ова сцена је сасвим тиха, лишена патетике и готово да има карактер констатације: да, мајко, то је Дамјанова рука, препознајем је по бурми, њу је имао на руци на нашем венчању (73). По други пут се, дакле, отвара поглед у време пре Косова. И од тог часа су мајка и рука сина тако рећи сасвим сами на сцени, иако говори снахи, сасвим тихо – „тихо бесједила", при чему је „тихо" израз који има карак-

---

[28] У косовској песми „Цар Лазар и царица Милица" (Вук II 1823[1], бр. 16) такође долећу два гаврана са несрећном вешћу у дворе царичине (120). Тамо је уосталом у географском погледу све јасно. Војска је са Југовићима (69. 166–7) кренула из Крушевца, отприлике 170 km северно од Косова поља. – Милман Пери је, преузевши то из „Студија о јужнословенској народној епици" Г. Геземана (*Studien zur südslavischen Volksepik*, Reichenberg 1926, 66, а сада код Адама Перија 1971, 334[2]), 1932. године указао на једну песму из 1914. године о смрти сина једног болничког хирурга: „Тада се на кров касарне спусте два гаврана крвавих крила и крвава кљуна; на то их упита пуковник одакле долазе...".

тер формуле.[29] Оно што мајка говори сасвим је стварно, усредсређено на сина, крајње уздржано, ако се изузму посесивне заменице: „моја руко", (моја) „зелена јабуко", „на криоцу моме". Она каже „зелена јабуко", што нама звучи необично, али „зелена" овде значи: несазрео, да није доспео до пуне зрелости. Јабука није дозрела и онда убрана, него је прерано „устргнута". Колективна тужбалица животиња, младих жена, на крају се вратила на ову једну жену и мајку. Она је сада сасвим сама, јер стихови 77–80 су заправо један монолог. Али та жена, која нема имена и при томе није украшена никаквим епитетом, није индивидуа већ она репрезентује мајку свих палих Срба.

Стихови 81–84. Са четири, заправо два стиха, песма се завршава. Са „препуче јој срце од жалости" је то тврдо и оштро речено. У једној другој верзији стоји само једна реченица: „то изусти, лаку душу пусти"[30] (не каже се куда; у јуначкој песми и не постоји димензија доњег света). Умирање мајке се не приказује, младе жене напросто нестају, њих ту нема; остаје само жалост без наде, нестајући на хоризонту Косова.

На крају ћемо покушати да ову песму критички вреднујемо као једну целину. Безнадежност која провејава из онога што се збило и херојска мајка која чврстим, тврдим ставом и држањем отрпи ударац судбине и тек при крају изговара меки стих: „моја руко, зелена јабуко": ко би могао на све то да остане равнодушан? Али ми не смемо да застанемо и останемо на томе јер су нас Американци подстакли да све то видимо и посматрамо у односу на Хомера. Но, сви моменти, који нису неопходни, реализовани су са највећом краткоћом. „Преображај" мајке, њен лет на Косово поље, њен повратак. Понешто нам се чини да је забашурено, тако на пример стари Југ-Богдан, који се очигледно помиње због звучног набрајања, а иначе је слушаоцима познат из других песама, као на пример Вук II, 1, бр. 15. Из ове песме пак не сазнајемо да ли се ради о оцу; могао би да буде и старији саборац. Њему су додуше посвећена четири стиха (4, 10, 16, 84), али све то делује као да се ради о неком инвентарисању. За мајку постоје само њена деца. Тако ту и нема десет коња него девет. Бројка девет, која овде тешко да може да има „свети" карактер, па такође нема никакве везе са *Илијадом*,[31] напросто се понављањима потенцира: девет добрих коња, девет љутих лава, девет соколова. Такође је ту и девет копаља: они нестају. О лавовима је већ било речи (горе стр. 278). У једној другој верзији пак стварно стоји: девет љутих паса. Лавови заурлавају, али глагол лајати је остао. Међутим, пуким повезивањем лавова и лајања претпостављено хералдичко појачање није остварено. И соколови делују хералдички. Неос-

---

[29] „Тихо" је овде сасвим у складу са ситуацијом, али се овде јасно види карактер формуле, иако се користи за веома гласан говор (M. Braun, 1961, 68 последњи пасус). Милман Пери 1933 = Адам Пери 1971, 380 упоређује формулу καί μιν φωνήσας ἔπεα πτερόεντα προσηύδα са „пак му поче тихо говорити" и напомиње: The word „quietly" in the one poetry has become as conventional as „winged" in the other.

[30] Милман Пери (види претходну напомену 383) повлачи паралелу између овог стиха и ὣς ἄρα μιν εἰπόντα τέλος θανάτοιο κάλυψεν, на што се ја не бих усудио.

[31] Из *Илијаде* знамо за црвену змију која прождире 8 врабаца заједно са мајком (ὀκτώ, ἀτάρ μήτηρ ἐνάτη ἦν) – што упућује на девет ратних година (τῷ δεκάτῳ δέ πολιν αἱρήσομεν εὐράγυιαν).

порно је да та животиња спада у делокруг формула. Веома једноставним нас се доима изједначавање животињских и људских гласова. Ништа не подсећа на Ксантоса, Ахилејевог коња који говори (*Илијада* XIX, 405–423). Још више пада у очи следећа ствар: у репертоар најстаријег епског језика спада да се јунацима даје такозвани *epitheton ornans*, а овде од тога нема ни трага: ни код јунака, ни код удовица, па ни код мајке немамо никакав језички украс. Нема никаквог наговештаја јуначког дела за време битке, само је смрт сведок збивања. Чини се као да је бројка 9, која се јавља одмах у ст. 3, надокнада за украсне елементе. Само код животиња песник примењује старо средство: коњи су „добри", лавови су „љути". Само код соколова недостаје традиционално „сиво": за њега ту из метричких разлога није било места. Надаље запажамо да мајка у први мах када угледа мртве не даје гласа од себе. Али томе је разлог зацело то што код Словена тужбалица претпоставља присуство колектива. Дакле, тек код куће долази реакција, пошто девет снаха тамо на неки начин чине антички хор.[32] Али мајка уопште не учествује у тужењу. Ова необична ствар образложена је тиме што је мајка три пута окарактерисана стиховима који изражавају то њено круто и упорно ћутање. Тако песник постиже потенцирање путем редуковања: он мора да смањи колектив и тако онда у овој песми постоје само два људска гласа: глас мајке, глас Дамјанове жене, и на крају глас саме мајке.

Језик је од почетка до краја звучан и снажан. Ако се к томе има у виду чињеница да је изостављено све оно што није неопходно, онда човек долази у искушење да се присети старијих немачких аналитичара Хомера и начина на који су они себи замишљали тон својих кратких „прапесама". Мој учитељ Едуард Шварц уобичавао је лапидарно да каже: Ту је све ишло једно за другим, тако рећи ударац за ударцем. Али тиме се крећемо у сфери чисте хипотезе.

Оно што се не да оспорити је следеће: деловање ове песме као целине остварује се у првој линији путем необично многобројних понављања. То је нека врста језичког „рондоа" или, другачије речено, као какав „геометријски образац" који одржава јединство и целину песме.[33] Од 84 стихова су не мање него 26 стихова, дакле једна трећина на том малом простору, поновљени стихови, при чему формуле нисмо узели у обзир. Међутим, то није рафинирано примењена уметност већ права наивност, за коју с друге стране морамо да кажемо: неизвештаченост или можда и „природа". Чак и када би се покушало да се песма преведе на хомерски језик, ипак се не би добио хомерски звук: треба напросто признати да понављање није исто понављање. И грчки еп се често одликује највећом једноставношћу, али је то онда природа која је постала уметност. У српској песми имамо природу – само се по себи разуме да то није случај само са Мајком Југовића – и требало би да се радујемо што је имамо. Али немамо високу уметност. Тиме је употребљивост српскога за дубље увиде у грчко веома ограничена

---

[32] Упоредити код Хомера жалопојке за Патроклом и Хектором: XVIII 1–34, 314–355; XXIV 707–776 (жалопојка Андромахе 723–746, Хекабе 747–759, Хелене 760–775). Такође XXII 405–515.

[33] Тако суде М. Браун и А. Шмаус, додуше не о овој, него унеколико сличној песми „Марко пије на рамазан вино". Вид. M. Braun 1961, 67, са нап. 30.

и та спознаја изгледа да сада почиње да преваже и у Америци.[34] Српска песма нам илуструје примену типичног, она нам омогућава увиде у онај слој на којем се темељи и уздиже грчка уметност грађења. Сходно томе ми ту можемо себи да створимо бољу представу о предхомеровском ступњу. Али како нам није сачуван никакав предхомеровски материјал, то не постоје никакви изгледи да српски материјал упоредимо са, рецимо, микенским, па отуда у сваком случају остаје само једна представа о нечему што није мање везано за хипотезе него закључци ранијих аналитичара о епским уобличењима пре Хомера.

Уз то тешко да би се импровизирање Срба могло назвати *inventio* у строгом смислу речи, јер нам је *prima inventio*, негде из 15. века, исто тако мало доступна као и „микенски пра-Хомер". Славистика је у оквиру својих истраживања дошла до сазнања да су основни елементи уобличења песме, како то показују песме са којима располажемо, утврђени. И склоп радње, као и избор појединих мотива имају своје извориште у богатој, очигледно генерацијама испробаној залихи уметничких поступака. Ко је научио да примени те уметничке поступке, тај је у стању да сваки догађај преобрази у причу, а то значи да на мање или више привлачан начин одговори законима стила јуначке песме, с тим што те законе још ваља прецизирати. — Уместо о епским сценама мораће уосталом пре да се говори о „шаблонима", о којима посебно говори М. Браун (1961, стр. 67 и д.). Импровизовање *гуслара* изгледа да се углавном састоји у томе да од случаја до случаја шаблоне другачије комбинује и да их прилагођава садржају сваке песме. Права нова творевина чини се да је ретка; ту славистика пред собом има још много посла који ваља обавити. Технику српске јуначке песме је М. Браун с правом означио као „везану импровизацију". Ако бисмо се усудили да дамо језгровит суд, онда би се могло рећи: песме Срба су изворна, често пута дирљива, али у сваком случају херојска народна уметност. Међутим, то мноштво песама — уколико нам публиковање Авда Међедовића не приреди велика изненађења — није нашло свог Хомера. То не треба схватити тако као да се тиме жели умањити њихова вредност.[35] Јер, где то још постоји сличан феномен који би био тако близак представи времена Хердера и Гетеа, дакле времена у којем се говорило о народу који пева? Само се по себи разуме да увек пева појединац, али ти појединци су заједно са својим слушаоцима прожети заједничким херојским погледом на свет; ту име уопште није важно. Отуда и није значило неку знатну добит то што је М. Мурко у својој књизи из 1951. године донео толико мноштво фотографија гуслара, будући да су сви налик један на другог. — Ми не знамо ко је први испевао и певао Мајку Југовића. А ако бисмо то и знали, онда то певачко Ја не би било од неког значаја за интерпретацију песме, као ни име косовске мајке.

---

[34] Вид. Адам Пери 1966 (нап. 16) 179, 190, 202, 210—212, 215.

[35] Сасвим одсечно суди Херман Френкел (вид. нап. 3) на стр. 9: „У погледу литерарног квалитета јужнословенски спевови се ни изблиза не могу мерити са грчким, ни што се тиче садржаја нити пак форме. Упркос томе је анализа од велике вредности." (Тако и у првом издању 1951).

*

А сада на крају још да укажемо на један проблем који нам се за сада чини нерешив. Али можда се мали напредак може постићи и из негативног. Питање гласи: одакле потиче јужнословенска народна епика? Ми знамо да се њено исходиште може пратити унатраг све до у рано 15. столеће (M. Braun), дакле све тамо до у време близу косовске битке, иако први штампани мали текст потиче тек из средине 16. столећа. Али шта је било пре турског времена, рецимо под Немањићима? То не знамо. Да ли можда певање спонтано започиње у раном 15. столећу? То је мало вероватно. Не може се сасвим искључити ни питање да ли можемо да идемо све до у прасловенско време, време пре Ћирила и Методија. Србија, Бугарска итд. припадали су Imperium-у Romanum-у. И позната су нам три знамените друма: Via Egnatia преко Албаније за Солун, затим од Солуна преко Ниша за Београд, и онај од Византа преко Софије за Београд. Још и данас настањена места потичу из грчког, још више из римског времена: Византу су у седмом столећу старе ере основали Грци, а Солун је основан убрзо после Александровог похода. Ниш је град у којем се родио Константин Велики. Исти Константин хтео је у раном 4. столећу Софију да начини престоницом свог царства. Једрене је такође основано у време царства. Штип, са својим античким театром, и Пловдив потичу из времена Филипа Македонског. Да не говоримо о Диоклецијановој палати у Сплиту која се данас толико обилази. Међутим линија континуитета у том делу царства далеко је тања него на западу. И тако овде, колико је мени познато, није пронађен вергилијевски текст, а камоли неки хомерски текст, ако пренебрегнемо неколико стихова у антологији Јована из Стобија (Штипа). Такође ми није позната нека легионарска библиотека, у којој би се, на пример, налазио *Homerus Latinus*. А како је могло постојати нешто слично *Песми о Хилдебранду* или *Песми о Валтеру*? Укратко, не би се могло тврдити да су у том делу империје били делотворни Хомер или Виргилије и то у таквој мери да је морало оставити трага код Словена.

У оном делу Римског царства који је онда постао словенски Грчка није била присутна у форми, на пример, перикловске епохе, него у обличју Византа-Цариграда. А из Византа знамо, и то тек од неких сто година, а у научној форми тек од 1956. године, за један еп од преко 4000 стихова, наиме *Digenisa Akritesa*. Текст је објавио Џон Мавроrордато.[36] Већ сам наслов казује нешто битно о садржају. „Digenis" значи двојако рођени, а то значи да је отац био муслиман а мајка хришћанка, док „Akrites" долази од византијског *akra*, граница, дакле: „граничар, борац на граници". Под границом се мисли на Еуфрат. У епу се прича о рођењу, успону и смрти јунака. А између тога се налазе многобројна јуначка дела која неретко попримају натприродне размере; пре свега је ту реч о јуначким подвизима

---

[36] *J. M. Digenis Akrites*, Oxford 1956, 1970. Издање из 1970. представља неизмењено репроиздање из 1956. У уводу (p. XI–LXXXIV) се уопште не улази у нову америчку проблематику. Међутим, А. Б. Лорд има у свом *The singer of tales* 1960 у складу са својим широким видицима 10. поглавље: Some notes in medieval epic, 207–221, у којем покушава да *Dig. Akrites* тумачи као усмено песништво. Али је он при томе свестан посебних тешкоћа са којима се такав покушај суочава. – Из издања J. M. преузети су наредни језгровити подаци.

против Сарацена на источној граници царства. Досадашња истраживања утврдила су да је овај еп зацело настао у 11. столећу. Међутим, најстарији рукописи потичу из 14. столећа, док остали припадају раздобљу од 16. до 18. столећа. За наше разматрање пак битне су три ствари: 1. Сличност теме. Дигенис се бори против Сарацена, Краљевић Марко против Турака. Обојица су, дакле, приказани као силни, непобедиви јунаци. 2. Византијски еп не представља дело дворског песништва већ народног песништва. Отуда се оно дуго ширило усменим путем. Већ пре него што су пронађени рукописи дело је у форми грчких народних песама било познато барем у фрагментима. 3. *Digenis Akrites* преведен је на један словенски језик, наиме на руски. Један од превода, који је додуше веома фрагментаран, својом језичком формом указује на 13. столеће. Али потпуни рукописи спадају тек у 18. столеће и њих су руски научници објавили 1922. и 1953. године. Али већ је Карл Крумбахер, утемељивач немачке византологије, у својој *Историји византијске литературе* 1897. године претпостављао да је текст у јужну Русију доспео посредством Срба[37]. Није ми познато да ли се у међувремену ушло у траг неком српском преводу. Маврогордато о томе ништа не говори. Та се ствар не сме сметнути с ума и она ће морати да буде испитана. Међутим, сасвим је свеједно до чега ће се при томе доћи; јер и иначе се намеће мисао да би тамом обављени почетак српског јуначког песништва почетком 15. столећа могао да стоји у вези са појавом најстаријег рукописа *Akritesa* у 14. столећу. Али ту сам доживео разочарање: помно ишчитавање *Akritesa* наводи ме на тврдњу да не постоји никаква веза од границе на Еуфрату ка Косово пољу код Приштине. Мали напредак, о којем сам већ говорио, састоји се дакле у томе да, по мом мишљењу, еп *Akrites* отпада као „извор". Да ли ћемо можда ствари видети јасније када будемо располагали са текстом песама Авда Међедовића, од којих једна изгледа захвата дубоко ка истоку, то остаје да се види.

Пошто сам овај рад дао у штампу, доспео ми је у руке чланак Ане Амори Пери (Anne Amory Parry): *Homer as Artist* (Class. Quart. 65, 1971, 1–15). Ту се сасвим јасно виде два табора: А. Б. Лорд као заговорник објективне интерпретације Хомера и госпођа Амори као заступница онога што Лорд означава као субјективну интерпретацију. Овде морам да се ограничим на то да кажем да се слажем са госпођом Амори да се, између осталог, српска формула „Пак му поче тихо бесједити" не може изједначити са хомерским καί μιν φωνήσας δπεα πτερόεντα προσηύδα.

Превео Томислав Бекић

---

[37] Krumbacher, нав. м. 830: „Прича је доспела у руску литературу вероватно посредством јужнословенских превода, чији се трагови ... још увек могу наћи у појединим речима и изразима руског текста." Поновљено у *Die griechische Literatur des Mittelalters* (у: *Die Kultur der Gegenwart* I, Abt. VIII, Leipzig, Teubner 1924³, 362: „вероватно јужнословенским посредовањем").

БОЈЕ У СРПСКОХРВАТСКОЈ НАРОДНОЈ ПОЕЗИЈИ

Дејан Ајдачић

У раду се испитују особености јављања боја проистеклих из поетике усменог стварања. Боје се у народној поезији на српскохрватском језичком подручју најчешће јављају миметично атрибуиране у оквиру формулативно редукованог избора боја. У лирици је у опису плодних сила и радосних ситуација наглашено присуство белог – руменог – зеленог, док је негативан пол исказан углавном црном бојом. У колористичком свету епике, који је једноставан и контрастан, наглашено је присутна бела боја.

Визуелни свет одражен кроз језик трпи изобличења проистекла из разлике између ствари и речи, које само делимично објективизују сликовност ствари или је у фигуративним исказима и радикално преобликују. Аналитичко посматрање језиком посредоване визуелности постаје додатно сложено ако се она проучава на примерима књижевних текстова и природе њиховог приказивања света. Јављање боја условљено је поетичким устројством књижевних текстова, односом конкретног (посебно сликовног), појмовног и емотивног приказивања, односом реалног и фантастичног, дословног и фигуративног дискурса.

У миметичким системима језиком посредоване визуелности боја као својство објеката визуелизује се у познатом квалитету, конвенционално атрибуирана уз одговарајуће објекте. Разноврсно богатство боја тешко је именовати чак и у културама осетљивим да запазе и опишу обиље њихових прелива, јер и најсавршенији језички регистар боја сведен је у односу на колористички систем стварности који описује. Више тонова и нијанси језик своди само не једну боју, а за неке боје не постоје ни називи. Ингарденовски речено, предметни слој књижевног дела, па и боја у том предметном слоју, садржи низ *места неодређености. Није могућно помоћу КОНАЧНОГ броја речи, односно реченица, на недвосмислен начин фиксирати БЕСКОНАЧНО мноштво одређености индивидуалних предмета приказаних у делу.*[1] У визуелном систему књижевног текста, из палете самим језиком ограничених боја, приказује се тек један мали, изабрани њихов број, па именоване боје припадају двоструко редукованом и селективном систему. Томе, потом, треба придодати и редунтантност семантичке и естетске употребе боја унутар одређене поетичке традиције. У

---

[1] Роман Ингарден: *О сазнавању књижевног уметничког дела*, Београд, 1971, стр. 47.

широком дијапазону између значењски испражњене и значењски наглашене појаве овог визуелног елемента, каткада је тешко одредити све аспекте изражајних вредности боја, посебно у наративно-миметичком ређању слика у коме су боје саставни део стварности која се описује.

Боје се у језику употребљавају и на фигуративан начин, најчешће у антитезама, синегдохама, метонимијама, и наравно, пре свега метафорама. Уколико у метафоричком исказу желимо да уочимо семантичке трансформације боје, неопходно је уочити њен положај, јер боја је као део оквира метафоричког исказа употребљена у свом конвенционалном значењу, док се значајније семантичке трансформације дешавају уколико је боја део фокуса метафоре[2]. Боја омогућава и изазива метафоричка презначења јер поседује метафорички потенцијал истих или сродних својстава са одређеним појавама или стварима. С друге стране, метафорички потенцијал појава или објеката посредством *система асоцираних импликација* иницира процес метафоризације у коме су укључена својства боја. Уз све условности које проистичу из чињенице да је значење боја одређено конвенцијом унутар одређене културе, те да постоје примери да једна боја има различито значење у различитим културама, па чак и у различитим сегментима исте културе, ипак се може приметити да боје имају својства која се могу упркос изреченим оградама тумачити универзално. Бела боја има својства светлости и често се са њом и замењује. То је боја чистоће и невиности, недодирљивости, животодавна боја. Црна боја развија метафоричка значења углавном из система асоцираних импликација који је везују за мрак — она придаје својства ништавила, одсутности, безнадежности, смрти, везује се за хтонски свет, црно је боја казне, злих гласова и слутњи, али и херметичне тајности. Зелена је боја бујања, наде, вечитог живота, благостања, али и незрелости. Црвена разлистава своје метафоричке вредности из силине ватре, као силе очишћења, уништења, страсти. Различите нијансе, па и супротна значења метафорички валентних својстава једне боје могу се повезивати и преплитати. Ретки примери у извесним културама који показују другачија значења боја релативизују појам архетипског доживљаја боја које изниче из корена пра-свесног искуства.

Фигуративна употреба боја повезана је са развојем језика и у њему одражених облика спознаје света и овладавања њиме кроз митско, магијско, логичко и естетско мишљење. Стадијалност језика и њој кореспондентна стадијалност фигуративности припадају раној историји културе, чији се трагови у језику и књижевности не могу директно пратити. Синегдоха је произилазила из веровања да целина чини део, као и да део јесте целина. Метонимијско именовање у митско-магијском мишљењу произилази из сродности објеката, или објеката и феномена чије разнородности још нису у свести раздвојене. У миту метафора настаје у процесу означавања системом асоцираних импликација, чије је, међутим, повезивање ограничено структуираним и затвореним системом митског знања. Метафором која проистиче из мита саопштава се један још неосвешћен однос, неко још неосвешћено значење. По Касиреру, претварањем мита у уметност *свет самих ствари добија чисто иманентно важење и истину. Он није усмерен на нешто друго и не указује на нешто друго, него просто „јесте"*

---

[2] Макс Блек: *Метафора*, У: Метафора, фигуре и значење, Београд, 1986.

и постоји у себи...[3]. Естетско је као недоминантан тип образовања значења уграђено и у митско-магијско мишљење, али метафоричка употреба боја у осамостаљеној *естетској* функцији ствара се изван митско-магијски ограниченог система атрибуирања боја.

Истраживање визуелности народне поезије, као поезије испеване *поетиком истоветности*[4], указује на тип употребе боја карактеристичан за усмено преношење традиције. Међусобна условљеност вербалног и визуелног слоја произилази из чврсте везе визуелних елемената и објеката, као и процеса њихове изградње и разградње у поетички фиксираном систему. Два супротна механизма о којима пише Лотман односе се и на вербалне и на визуелне структуре уметничкога текста: *један настоји све елементе текста да потчини систему, да их претвори у аутоматизовану граматику, без које је немогућ акт комуникације, а други настоји да развије ту аутоматизацију и саму структуру учини носиоцем информације*[5].

Истраживачи усмене поезије одавно су приметили да певачи користе одређене устаљене везе речи у стварању своје песме. На темељима изучавања хомерског питања, поређења Хомера и живе традиције наше народне књижевности, Пери-Лордова теорија формула се до сада показала као најпрецизније тумачење формулативног рада усменог певача. Формулативност се показује као поступак изградње текста усмене књижевности од његових најнижих до највиших нивоа. Природа усменог стварања, памћења и преношења усменог текста чува његове фиксиране структуре и сама је чувана њиховом фиксираношћу. Поређењем варијаната народних песама могуће је уочити постепене процесе изградње и разградње, преобликовања формулативног система који се одвијају кроз историју усменог певања.

Боје се уз објекат атрибуирају као формулативно фиксиране или заменљиве. Народни певач у повезивању предмета или лика и боје актуелизује везу установљену усменом традицијом, поштујући начело примерености као „знање" која боја се може, а која не може придодати одређеном објекту. При атрибуирању, неке се боје чвршће, изразитије формулативно подвргавају имплицитним дозволама и забранама везивања одређеног визуелног елемента — уз одређене објекте — на одређеним позицијама. Та фиксираност и типско појављивање визуелног произилази из језички уобличених формула, а у односу виђеног и језички фиксираног постоји и повратан утицај речи на визуелно.

У миметичком језичко-формулативном систему боје су фиксиране и непроменљиве, њихов избор је редукован и селективан. Формулативан начин мишљења и стварања понављањима често коришћених боја наглашено их истиче у односу на боје које се мање користе. Боја се у усменој поезији најчешће употребљава атрибутски, у двочланим синтагмама сталним епитет-именица: *бијело лице, чарне очи, сиња кукавица* итд. Синтагма је често проширена тако да цео стих чини, истовремено, и језичку и визуелну формулу: *Паде дите* (беже или др.) *у зелену траву* или *Змаје*

---

[3] Ернст Касирер: *Филозофија симболичких облика*, II — *Митско мишљење*, Нови Сад, 1985, стр. 37.

[4] Јуриј Лотман: *Структура уметничког текста*, Београд, 1976, стр. 115.

[5] Јуриј Лотман, *Нав. дело*.

(Вранац или др.) *паде у зелену траву*. Како је боја, нпр. траве или травице, у народној поезији увек зелена, може се говорити о аутоматизму у коме је визуелност те боје промењена у односу на појављивање у текстовима створеним по неформулативним поетикама. Њена информативна вредност је смањена, јер се употребљава на миметички фиксиран начин. Боје се, каткада, атрибутивно придају и тако да боја не одговара стварној боји, нпр. *бело грло* Арапа, који је црн, грешком проистеклом из формулативног атрибуирања, такође је бело. Формулативна употреба боја чини тежим уочавање њихове значењске важности, јер није у свакој појави *бијелог грла, бијелих двора, зелене травице* боја једнако важна, иако је начин на који се појављује исти. Поред метричко-прозодијских и синтаксичких особености формулативног рада, немачки хомеролог Харалд Пацер уочава и три критеријума естетских вредности. Изражајна вредност различитих еквивалентних формула за једну „битну идеју" приликом употребе боја може се односити на случајеве када певач може да бира или између две боје, или једне боје и неколористичког одређења које приписује објекту. Изабирање између две боје је најчешће при атрибуирању уз објекте које могу имати различите боје. Уколико је боја објекта који се описује различита или променљива, бојом добијамо битну информацију о његовом изгледу. Утолико се може говорити о примерености изражајног садржаја формуле у контексту. Значење и естетска вредност формуле у којој је употребљена боја зависна је од места и функције боје у оквиру песме, као и лепоте и дорађености језичко-музичког слоја исказа.

У оквиру једног стиха у нашој народној поезији јавља се најчешће једна боја, док је појава две боје релативно ретка. Двоструки колористички епитети, миметички употребљени, најчешће одређују нијансу боје (сив-зелен соко). Богишић је запазио да се у бугарштицама срећу *„двоструки епитети"* којих нема у десетерачком стиху, а Шмаус је уочио да први део двоструког епитета одређује *социјалну припадност* слоју феудалних великаша (господски, витешки) или вредности њиховог света (јуначки, лијепи), док се у неким случајевима, боја, најчешће бела, као други епитет, везује уз ове, неколористичке епитете. Две боје, бела и румена, и у бугарштицама и у песмама краћег стиха, јављају се у опису девојке. Боје, једна наспрам друге, указују на различитост или супротстављеност објеката *Црни Арап б'јелу љубу љуби* (МХ VII 471). У стиху *Што се бијели у гори зеленој,* поред везе *горе зелене* као придева и именице који одређују колористичку особеност простора, постоји глагол изведен из боје који на визуелно згуснут начин „разбија" осликани амбијент бојом која од њега одступа. Поред сусрета боја у нефигуративним исказима, оне се сплићу и на фигуративан начин. Тако се, нпр. у једној песми, уз белу боју дојки, следећи сличност њиховог облика са плодовима у процесу метафоризације, актуелизује и жута боја: *Бели дојци два жута лимуна.*[6] Обе боје укључене су у лирске формуле – бела је миметички формулативно устаљена боја која се везује за дојке, док се жута јавља у метафори или поређењу дојки са плодовима – лимуном, наранџом, златном јабуком. Две боје су спојене у

---

[6] Ерл 65

једном једином стиху у коме је дошло до њиховог преклапања, у коме се оне не искључују већ стапају у поетској слици.

Појава неколико боја у узастопним стиховима произилази из употребе речи, најчешће именица, које „призивају" свој стални епитет. У два суседна стиха могу да се сустекну две боје уз објекте који у свом формулативном јављању садрже боју. Инсистирање на једној боји није типично, чак и када проистиче из епски уобичајених сталних епитета, па се у таквим случајевима мора назрети и посебна намера певача да истакне белу боју:

Оде здраво бијелу Мостару,
Када дође двору бијеломе,
Узе Анђу за бијелу руку,
Те је води у бијелу цркву.

Вук III 71, 124

Када певач намерава да истакне једну боју међу другим бојама или да боје наниже уз одговарајуће им објекте, које третира равноправно, он то у лирским песмама може да учини користећи и одређени тип композиције песме. Нанизане боје дочаравају и истичу, уз појачану визуелну и естетску вредност описа, лепоту девојке. У једном стиху, као сликовној целини унутар описа, описује се по један објекат уз њему приписану боју. Постављањем објекта и боје на почетак или на крај стиха остварује се понављање кроз које се појачава визуелна и ритмичка вредност речи:

На ноге ми црне кундре,
На руке ми златан прстен,
На чело ми жути дукат,
На главу ми бело перо,

Златановић 1969, 3

„Б'јело бих ти лице пољубио,
„Црне бих ти очи попасао
„Русе бих ти косе помрсио

Вук V 308

Набрајање боја као део китњастог описа богатства није типично за класично доба народног песништва, али се оно касније развија, нарочито у епски раширеној муслиманској поезији. Тако се у опису седла описује драго камење

Разне врсте од мерцан камена:
Неки мави, а неки зелени
Неки жути, а неки црвени.

Међедовић стр. 243

Један веома чест начин истицања беле боје среће се у словенској антитези. Александар Веселовски је о њој говорио као о двочланој или

многочланој формули одречног паралелизма[7] чије је порекло везано за загонетку. У његовом разматрању о словенској антитези истиче се иступање из паралелизма у завршној слици, која са сликама које су јој претходиле гради однос спајања или раздвајања. По руском истраживачу, словенска антитеза своју поетску вредност црпе управо из односа слика које се одбацују и финалне слике. По њему ова је фигура лирског карактера. Миодраг Матицки, који је назива уводном епском формулом[8], пише: *Словенска антитеза је, са изузецима неких својих дијалошких типова, прелазни облик кроз који поређење прелази у метафору.*

У словенским антитезама, у којима се кроз питања, негативне одговоре и одгонетку, набрајају објекти беле боје често је изражено естетско слагање ствари које се пореде. Међу објављеним песмама ова фигура се први пут јавља у *Ерлангенском рукопису*. Друга словенска антитеза из ове збирке најављује чувене почетне стихове Фортисове *Хасанагинице.*[9]

Што се бијели у гори зеленој,
Ал' су снијези, ал' су лабудови?
Да су снијези, већ би окопнули,
Лабудови, већ би полетјели;
Ни су снијези, нит су лабудови,
Него шатор аге Асан-аге;

Вук III 80

Посматрајући присуство динамичних и статичних елемента у словенској антитези из *Ерлангенског рукописа* и са почетка чувене баладе Миодраг Матицки запажа да певач у *Хасанагиници остварује максимално складну статичну слику белине, посредством постојећег снега и лабудова који нису полетели.*[10] Нада Милошевић Ђорђевић, управо супротно, уводним стиховима *Хасанагинице* приступила је са становишта временске димензије коју словенска антитеза садржи *испод изванредног и наизглед сасвим незаинтересованог описа који само треба да концентрише пажњу слушаоца, наратија добија функцију временског обележавања. Сугерише се да је прошло доста времена откако је бели шатор Хасанагин разапет у гори, јер снег се топи у пролеће, лабудови се селе у јесен, и тако тече*

---

[7] Александар Веселовский: *Историческая поетика:* стр. 185–188; Мила Стојнић: *Примери из наше народне поезије у Историјској поетици А. Н. Веселовског*, Научни састанак слависта у Вукове дане, 9 (1979), стр. 351–359.

[8] Миодраг Матицки: *Поетика епског народног десетерца: словенска антитеза*, Књижевна историја, (1970), 9, стр. 11.

[9] У развијенијој словенској антитези из *Ерлангенског рукописа*, одбацивање погрешних „претпоставки" пре одгонетке прате објашњења, и по томе је слична оној фигури из *Хасанагинице*: *Да су сњези давно б' окопнили, / а лабуди давно одлетили* (Ерл 80). Вук је објавио *Хасанагиницу* у песмарици из 1814, уносећи бројне промене у односу на Фортисов запис, између осталог и у стиховима словенске антитезе. Вук је у тој верзији *Ал'* претворио у *Ил'*, множину *снијези* пребацио у свим стиховима у тромију једнину *сниег*, и онда доследно томе *већ би окопнио.* Али Вук се у другој редакцији вратио Фортисовом тексту и он нам је данас тако и познат. Словенску антитезу с почетка *Хасанагинице*, песму око које се водио спор је ли непрекидно живела у народу, или се у певање вратила посредством Фортиса и Вука, имају и неке касније варијанте (*МН V* стр. 471 Алачевић), док је из неких она нестала.

[10] Миодраг Матицки: *Нав. дело.*

време. А Хасанага остаје под својим шатором[11]. Овакав приступ отвара начелна питања – када је у тумачењу словенске антитезе могуће уводити временску димензију; је ли она кохерентан низ слика или се његова кохеренција огледа само у заједничком својству – *белини*. Уколико постоји објашњење одречних одговора (да су... већ би) асоцијативност исказа ограничава доживљај времена, задржавајући временску димензију само у делу словенске антитезе у коме се износе претпоставке, а не дозвољава да се димензија времена пренесе и у завршни део фигуре.

У словенским антитезама се срећу као поредбени објекти биљке (кита смиља, босиље, ковиње), животиње (лабуд, овце), морска пена, иње, магла, облаци, груда снега, ретко виле и др. Словенска антитеза у којој се уз белу боју стварају међусобно кореспондентне слике које се стапају у јединствен пасторални призор, веома је раширена у јужној и источној Србији – овчарски амбијент, иње и бело ковиље визуелизују хладна јутра, с почетка пролећа. У песми из збирке Јастребова, након уводног питања, износе се претпоставке да се бели *бел облак, ил бела могла*[12] – чиме се пажња најпре везује за небо, за облаке који се у словенској антитези ретко употребљавају, будући да припадају неком горњем свету, а затим за маглу, обоје тмасте и неухватљиве, да би се на крају, поглед спустио до овчара са рудим стадом, привезао за земљу, повратно обједињавајући низ слика у представу падине на планини, у висинама где се могу и облаци и магла и овце сустећи.

У једној од антитеза преплићу се лепота визуелног, мелодијског и лексичког слоја поетске стварности:

В она страна шчо ми се белејеше,
Шчо се белејеше?
Ил је виње, ил бело ковиње?
Ил копинка цвећа расцафтело,
Цвеће расцафтело?
Није виње ни бело ковиње,
Ни бел ковиње,
Ни копинка цвеће расцафтело,
Цвеће расцафтело
Девојка им дари разредила

Јастребов, стр. 213

Већ први стих дирљиво се узноси до лепоте кроз питање у коме се нешто удаљено (*в она страна*) доживљава тако блиско и интимно (*шчо ми се белејеше*). Затим се, са припевом који одзвања као одјек, у ређању цвећа и белине слика згушњава, да би се, и поред одречних одговора да се не беле виње, ковиље ни копинка, представа бојом и мирисом оживљене ливаде стопила са сликом девојке која је распрострла свадбене дарове.

Метафорично појављивање више боја није типично за народну поезију. Тај се поступак среће у бајалицама, где та метафоричност има магијску

---

[11] Нада Милошевић Ђорђевић: *„Хасанагиница" са становишта теорије баладе*, Научни састанак слависта у Вукове дане, 4 (1974), 1, стр. 437.

[12] Јастребов, стр. 454.

функцију. Стога је метафоричко значење боја у усменој поезији најизразитије у случајевима када се у лирско или епско певање уплиће неки клетвени или бајалички елемент. У раду о симболици боја у бајалицама Љубинко Раденковић је поставио моделе функционисања појединачне или комбиноване употребе боја у овој врсти[13]. Систем боја народне поезије ипак је пре свега миметички, те тако ређе посеже за значењима које носе боје у обредним и магијским функцијама.

Поред до сада споминањег именовања боја, језик их описује и имплицитно, као подразумевану и типичну боју одређених објеката – крви, коже, злата, сребра. Уколико се оне спомену, ми их визуелизујемо и у њиховој колористичкој особености. Тако и стихови народне поезије каткад и уметничку вредност добијају својом неисказаном бојом *Снијег паде на бехар на воће* (Вук I 312).

Колористички систем нашег народног певача наглашено истиче неколико боја – белу, црну и зелену. Ређе се употребљавају жута, црвена, рујна, модра, плава, сиња, сива, мрка и друге боје. Од боја чије се значење губи срећу се руса – румена црвена, чарна – у вибрантном двојству између црне и зачаране. У крајевима у којима оријентална култура није дубоко продрла у народну традицију, ређе су употребљаване боје турског или арапског порекла: мави – плава, к'на (кана) – црвена, меневиш – модро љубичаста, ал – отворено црвена, румена, и аласт, алатаст – црвенкаст (алат – коњ црвенкасте длаке), кара – црна. Ти називи, као и древни старословенски (мор, морав – плава), носе елемент локалне атмосфере или старине.

Боје могу бити изведене као придеви из именица – голубињи, крвава (као боја), златаст, златајли, или изведено из боје златних украса – шикли, црклет (цркли).

Борис Хлебец је у свом раду о бојама у Вуковом рјечнику[14] указао на боје које се налазе у стиховима Вукових народних песама, а које он није унео у свој Рјечник, као и на оне боје за које се зна да су у његово време употребљаване – мелевиш (Славонија), меневли (Босна и Херцеговина), алав жерав, авал (Херцеговина).

Постоје у народним песмама и нијансе неких боја – црвена, црљена, црљенкаста, рујна, румена, руса, ал, алев (авал) као пламена, аласт (алатаст); црна, врана, мрка, црнкаста, кара. Нијанса исказана у склапању две боје постоји у облику сиње-зелен, сив-зелен најчешће везано за сокола. Маретић пише да је колористички квалитет зелене боје некада означавао сиву и сјајну, док је рујно – данас црвено некада било жуто[15].

Нарушавање поетички фиксираног атрибуирања боја сведочи о одступању од поетике и традиције усменог певања, и могло би бити један од показатеља неизворности народне песме. Промене колористичког система у лажним народним песмама могуће је сасвим поуздано приказати у оним случајевима када и неки невизуелни елемент сведочи о књижевној мисти-

---

[13] Љубинко Раденковић: *Симболика боја у народним бајањима словенских народа*, Књижевна историја, 19 (1986), 73–74, стр. 3–32.

[14] Борис Хлебец: *Називи за боје у „Српском рјечнику"*, Научни састанак слависта у Вукове дане, 17 (1987), 1, стр. 145.

[15] Томо Маретић: *Наша народна епика*, Београд, 1966, стр. 73.

фикацији. Тако, нпр., у Милојевићевој збирци свадбених песама, међу „доцније добијеним песмама", има неколико песама препуних фалсификоване митологије[16]. У 113 стихова песме „Удаја на силу" утрпан је читав пантеон из некритичких студија о бајословљу и прасловенској митологији: Праводар, Белбожић, Троглав, Перун, Радогост, Сварожић, Љељо, Водан, Морана. Лазурну боју, лажни певач (писац) је невешто придодао мотиву вилинских врата. У песми о женидби Самовила са ћерком Страовиле (измишљени као и Јаровид, са неукусном контаминацијом мотива свадбе и вилиног града од мртвачких костију као ђаконијама од девојачких лица) небеска кола, наравно измишљена, су плава од облака. У једној другој песми у опису лика измењују се боје – руса коса, плави брци, риђа брада, док се у стиховима о Вејзе и Румјени, сличне наводно песми о Водном мужу Лужичких Срба, измена боја одиграва, опет непримерено поетици народног певача, у захтеву девојке да јој се шије руво *зељено, шарјено, плаветно, бело.*

Груби фалсификатори су двоструко разобличени, студијама проучавоца фолклора и неприхватањем њихових творевина у народу. Много погубнија одступања од изворне песме дешавају се у разградњи њене усмене поетике. Када је народна поезија, тако дуго традицијом очувана, дошла у додир са грађанским друштвом, оно је, прихватајући је, али не без потцењивања, почело да квари и народне песме на свим њеним нивоима. Тако на пример, једно од одређења врхунске лепоте девојке, пара белог и руменог, замењује се уметањем новог пара боја, којим се пореди девојчин изглед пре удаје, код мајке – *бела и црлена/румена*, и њен изглед после удаје, код мужа када је она *модра и зелена, црна и увењена.* У новије доба боје се и римују са другим речима, при чему су каткада то стихови неукусне инвенције, потпуно ван традиције класичне усмене поезије:

Тече Сава крвава и плава
Брат са сском у постељи спава.

Гл. ЕИ 11–15, стр. 114

Поред боја које народна песма не употребљава, постоје одступања од традиционалног колористичког система народне песме и у појави боја које се иначе срећу у народној песми, али на формулативно неутврђеним местима. Драстичнији видови нарушавања поетике народног певања очигледни су у појави граматичко-синтаксичких облика страних усменом певачу *Па даицу руком загрлила / Бјелом руком још бјељим рукавом.* Формулативна употреба боје и објекта може бити традиционална, али уколико је сам мотив смештен у контекст у коме му иначе није по традицији место, и атрибутивна употреба боја трпи значењска и стилистичка померања која проистичу из контаминаторне интервенције певача. Он уноси промену чак и када се труди да поштује поетику уколико жели да искаже неку нову

---

[16] Милош Милојевић: *Песме и обичаи укупног народа српског*, I–II, Београд, 1869–1870. Јагић је у *Архиву* још 1876. критиковао Милоша Милојевића и Верковића, док Руварац говори о *манији тога господина, с којом он измишља народне песме и кује натписе и записе*, ЛМС 1873, кн. 115, стр. 178.

идеју страну њеном духу. Код Петрановића мотив из лирских песама о чудесном дрвету златног лишћа умеће се у сан женског лика да би се алегоријски наговестила будућа победа и слава Србије, Русије и православља.

Појављивање боја у народној поезији има бројне аспекте, те није лако изабрати приступ који би на свеобухватан начин омогућио њихово разматрање. Боје се могу енциклопедијски сврстати ради уочавања њихових функција у оквиру стиха, мотива и др. Могуће је у први план поставити мотивско-тематски принцип или принцип формулативног појављивања боја са становишта жанровских специфичности или локално регионалних особености песама. Један обухватнији рад свакако би морао да уважи и историјско истраживање свих споменутих проблема на примерима од најстаријих записа до данас, чиме би се на целовит начин уочиле трансформације синхроних пресека у току усменог певања. Овде је заснована једна типологија миметичке и фигуративне употребе боја са указивањем на различитост фигуративности митско-магијског и естетског порекла.

*

Миметичка употреба боја због одсуства нијанси и формулативне везаности за речи-објекте не садржи у народној поезији пуну информативност. Приликом рецепције усменог песништва, традицијом фиксирана веза ликова и ствари за одређену боју чини да је њена визуелна вредност смањена у односу на текстове у којима појављивање боје проистиче из намере аутора да предмете прикаже управо колористички. Семантичка информативност једне боје, међутим, не значи истовремено и по правилу њену једнаку и естетску вредност. Наиме, иста веза једне боје и објекта, чак и у формулативним поетикама, може имати мању или већу естетску вредност у различитим контекстима.

Боје као миметички атрибути у склопу описа девојака и јунака унеколико се различито појављују у мушком свету љутих противника и свету лирских песама. Ова разлика показује се у различитим детаљима естетског идеала у различитим жанровима. Боје које се у опису везују уз делове људског тела су исте, али се у лирици и епици појављују у различитој мери, друкчије колористички наглашене. Епски јунак приказан је пре у својој нагизданој силовитости, у богатом оделу, а тек понеки детаљ упућује на његову мушкост — бркови, перчин, изглед лица. Видо Латковић пише *Идеал младића и девојке пуније је и сликовитије оцртан у дужим епским и епско-лирским него у кратким лирским песмама.* Развијенији описи произилазе из природе епске ширине, „каталогизирања" особина јунака или жене, али потичу из језгра описа лирских песама који се проширују стиховима са детаљима о лику (веће као пијавице, зуби кутија бисера). Опис девојке, иако у лирици много сведенији, краћи и мање везан за одећу, даје више стварних елемената узорног изгледа девојачке лепоте. Језгро тог описа формира се кроз два пара особина, од којих се један односи на стас *танка и висока*, а други на боју њеног тена *бела и румена.* Ови парови особина сплићу се и у лирици и у епици, и у бугарштицама *И једном јој целов да у румено б'јело лишце* (Богишић 4,32). Они се појављују у дијалошком и монолошком виду у момковом дивљењу девој-

чиној лепоти, девојчиној хвали сопственог изгледа или знатижељи сватова — да ли је млада бела и румена. Уз боју пути у опису девојака појављују се и други бојом означени делови њене фигуре, тачније речено главе. Ако постоје три елемента у опису девојке, или ако се описују три девојке, онда се боји тена и стасу додаје опис очију или косе.

Једна беше танка и висока,
Друга беше бела и румена
Трећа беше мома црноока.

Мокрањац 49

Зависно од краја где је песма испевана појављују се и различити детаљи девојачке лепоте. У југоисточној Србији то су: гајтан веће, руса коса, у песмама из приморских крајева бојом је означена жута коса. Коса девојака је и плава, црна, жута и руса. У епици *руса глава* није превасходно колористички акцентована, већ се уклапа у формуле у којима се глава сече или губи. У приповедним или лирским песмама, коса, руса коса се плете, расплиће, заплиће, јунак је мери мачем да види хоће ли му девојка бити љуба, несрећна девојка се о русу косу обеси, девојка преобучена у јунака скупља косу под калпак или хвата момка за косу у реци. Као пребогат симбол женствености коса је понајвише уплетена у љубавну и свадбену лирику.

У песмама у којима се боја налази у језгру лирске ситуације као елемент који одређује односе између јунака или представља подстицај развијању лирске радње, њена визуелна и значењска вредност постаје битна. Бојом се истиче неко неуобичајено стање лика или његово натприродно порекло, што се показује означавањем беле боје бледом. Девојка је „убледела" што је помрсила *три пасма свиле*[17]. Њено је бледило баладни неговештај трагичног краја који се приближава.

У лирској песми боја се налази у средишту пажње када се истиче неки детаљ у изгледу момка или девојке. Поседовање или ускраћеност одређене боје косе или ока представља извор љубавне наклоности или одбијања. Нарастање важности боје очију до трагичне коби у песми је ретко, али у муслиманској баладичној песми *Мујо и Ума*, момак када види девојчине плаве очи, поручује јој да се удаје (Вук I 618). Естетска вредност боја уздигнута до судбинског предодређења показује се и у мотиву поређења лепоте три девојке — када момак изабира трећу — са црним оком. У низу три елемента узорне лепоте издваја се управо један између њих, колористички обележен. Песме овог типа структуиране су прстенасто, уз древну симболичност понављања које садржи три поредбена објекта, са поентом на крају песме. Такав начин структуирања песме карактеристичан је за поетику усмене лирике, док у епици нема таквог издвајања, јер се набрајају елементи описа само једног лика. Однос према лепоти као збиру конкретно обликованих идеалних елемената намеће диктат узорног изгледа, који доводи до одбацивања девојке због мањка „крунидбеног" елемента лепоте или изабирања оне чија је лепота сабрана у детаљу који је на

---

[17] ZNŽ 23, стр. 237, бр. 11.

највећој цени. С друге стране, девојка се у самосвесном откривању своје лепоте разметно и радосно хвали, чак и пред сунцем или вилом, док у уочавању мана сопственог изгледа према лествици вредности исказује своју немоћ или прибегава лукавству „шминкања". Наративно развијање мотива удешавања као подражавања идеалног, мање или више прикривено, подразумева њену заводничку намеру. Песничко обликовање мотива две боје, беле као знака отмености и лепоте, румене као обележја весеља и здравља, среће се у љубавним песмама. Из жеље да буду још лепше, беље и руменије, жене природност боје коју истичу појачавањем чине двосмисленом. Боја је истовремено и природна и неприродна. Смештена у језгро лирске ситуације, она чини двосмисленим и сам естетски идеал. Девојка се обраћа момку изражавајући своју жељу да буде његова, али је не исказује директно, већ посредно. Она би се удесила када би знала да ће њене љубавне жеље да се остваре – *Млеком би се умивала, да би бела била; Ружом би се утирала; Да б' румена била;* (Вук I 592). Бељење девојака поред заводничког удешавања може, уколико то произилази из контекста, да означава и поступак магијског порекла.

У поетици усмене поезије повезивање различитих нивоа текста је чвршће него у неформулативним поетикама, па је и веза објекта и боје као његовог атрибута, у односу поетске и ванпоетске стварности израженија. Посебан начин појављивања беле боје као боје пути среће се у приказивању људских радњи и гестова. Употребљена у дословном значењу, ван истицања лепоте или обредног смисла, боја произилази из описа невербалне комуникације. Начини изражавања личног и друштвеног става према надређенима и подређенима у хијерархизованом друштву и хијерархизованој породици патријархалног човека феудалног доба прецизно су одређени обичајним дозволама и забранама. Емоционални односи између чланова заједнице тиме нису осиромашени, њима је само социјално обликован и фиксиран један ред. Канони невербалних порука који се исказују гестовима, преносе се у стихове, језик гестова „преводи" се на језик поезије, чиме се обликује скуп формула, у којима је приказивање делова тела условљено односима између људи и начином исказивања њихових осећања. Како је тип невербалних порука зависан од тематике у оквиру жанрова народне поезије, присуство боје пути зависи од типа гестова који се у њима описују. Развијени, епски описи жена много пажње посвећују оделу, благу, ђерданима. Срамежљивост патријархалног певача пред женом у прикривању пути се удружује са његовом намером да истакне њено богатство или част. У епици је ређе описивање љубавне наклоности, па се ретко уз жену среће и иначе стални епитет за руке, грло, лице, дојке – *бјели*. Опис девојака и жена је у романсама слободнији, па је и опис пути чешћи. У лирици се девојке љубе *У румено лице и у беле дојке* (Вук I 569). У епско́м певању приказују се односи људи у једној ратничко-херојској култури, што се одражава и у формулама које описију љубљења ликова. Побратими, главари, брат и сестра, хајдуци *цјеливају* се у *бело лице*, док се девојке и жене љубе у *очи чарне* – бело лице жене је недодирљиво чак и за њеног мужа. Љубљењем се не исказује љубав него поштовање, жена љуби мужа у *бијелу* руку. Редак случај љубљења девојке у бело лице у песми „Марко Краљевић и Арапин", има потпуно другачије значење –

Арапин, делимично историзован тип хтонског насилника који намеће данак у девојкама – *А ноћи јој б'јело лице љуби* (Вук II 66, 60), заправо приморава девојку на обљубу.

На примеру различитог односа према љубљењу могуће је уочити да употреба боја у поетски посредованом приказивању гестова зависи од типа односа између јунака и жанровске „отворености" за опис пути. За разлику од видљиве беле боје лица, руку, грла, боја дојки као сакривених, наглашеније истиче и њихову белину гестом обнаживања. Мотив белих дојки често се јавља у епским песмама о кажњавању неверне жене. Ток кажњавања се одвија по утврђеном редоследу – жену која треба да гори као свећа преварени муж обавија тканином и залива лојем и катраном. Горење дојки је незаобилазан део описа казне. Бела боја, која и овде симболички представља чистоту, али чистоту које више нема – мора као помахнитала пут бити обнажена, укаљана катраном, понижена, а потом у пламену и уништена. Запаљене груди представљају казну и за издано материнство кога жена није више достојна. Неверница, каткада, покушава да искористи своје мајчинство за спас и моли за опрост у име млека којим је одранила децу. Она *зове два нејака сина:*

„Ви не дајте двије б'јеле дојке,
„Доста су вас мл'јеком задојиле

Вук II 31, 356

У песми „Невјера љубе Грујичине" дете заплаче кад му мајка *догоре до бијели дојки* (Вук III 7, 311) које су га одраниле.

У епици, у још једном мотиву се спомињу груди – мајка вади *своју б'јелу дојку* и заклиње сина да не чини нешто што је био намеран чинити: *„Проклета ти моја рана била.* (Вук I 345). Веселин Чајкановић у раду „Obiectus pectorum" наводи сличне примере из римске и немачке књижевности и мишљења је да је значење таквог откривања универзално[18]. То је гест *врло старински и општи, и који се чини у циљу да се молби да што јачи израз,* он је *последње средство при очајним молбама* и у вези је са заклињањем и магијским дејством показивања дојки или гениталија.

Бела боја је скоро незаобилазна као боја лица у формулама које описују плач: *Рони / проли / пусти сузе низ бијело лице.* У епским песмама беле руке жене се најчешће јављају у формули која приказује јунака који отима туђу вереницу или ставља заробљену вилу на коња иза себе – уз глаголе *увати је / довати / узе,* увек се користи предлог *за бијелу руку.* У ретким приликама када јунак заузима заштитнички однос према девојци, формула којом се приказује његов однос према њој изгледа друкчије: *Па је узе у бијеле руке* (Вук II 29, 512).

Остале боје у опису девојака и јунака нису богата подзначењима као бела и румена. Оне се јављају у свом колористичком квалитету и могу бити раскошно сложене у опису одела. Лик јунака каткада употпуњава и боја његових перчина или бркова. Колористички церемонијално разигра-

---

[18] Веселин Чајкановић: *Obiectus pectorum*, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, 6 (1926), 1, стр. 49–53.

на је поворка сватова и Турака у песми „Женидба од Задра Тодора". У анализи ове песме са становишта структуре, Јован Деретић као извор њене естетски успеле декоративности истиче развијене описе јунака, у којима боја, број и величина, као дистинктивни елементи описа, имају важну улогу. *У њој игра није тема него начин на који је постављена тема, невидљиви механизам који је регулисао целокупно функционисање њене структуре*[19].

Боја као атрибут амбијенталних објеката наглашено се миметички употребљава. Централни простори наше народне поезије, природа и дом, обележени су зеленом и белом бојом. У епици, *бијела кула* је у највећем броју случајева, изузимајући хајдучке песме, место са кога се креће и место на коме се завршава радња. Природа је главно бојиште и разбојиште. Кроз њу се путује, у њој се сачекују поворке у заседи, на витешком пољу сударају се јунаци и војске. Та поезија о части и храбрости, или отимачини и окрутности, одиграва се углавном на ливадама и по горама, док су новелистичке песме нешто више везане за унутрашње просторе. Боја природе, простора покривеног травом и лишћем је зелена — планина, гора, горица, ливада, поље, луг, башча, па чак и друм[20]. Гора, осим зелене, често је и црна или чарна. Од дрвећа зелено се понајвише везује за бор и јелу. Зелено је језеро, а каткада и река. Начин и функција приказивања природе такође зависи од жанра у коме се амбијентална назнака простора налази. Са једне стране та условљеност произилази из односа приказаних фигура према простору у коме се радња одиграва, из сразмере пажње која је у описивању лика посвећена његовом изгледу и „позорници" на којој се он налази, а са друге, жанровски су специфична и самостална значења која објекти једног простора поседују независно од функције једноставног назначења места радње. Мотиви који се везују уз биље, које у народној поезији понајвише одређује простор природе, проистичу из заједничког фонда значења традицијске културе, у којој се прожимају веровања, обреди, обичаји и поезија. Симболика простора поетски „оживљава" и оне објекте простора који наизглед припадају сфери миметичког. У лирици је присуство природе у односу на епику интензивније, емоционални свет лирских јунака више је саживљен са њом, па је појава боје као елемента визуелног одређења природе кроз паралелизам два света у лирској песми богатија и разноврснија. У љубавној лирици горе и ливаде, башче и градине представљају реални простор сусрета заљубљених, а растиње у њој, плодови, цвеће, небеска тела, поред свог амбијенталног значења представљају и симболе. Однос према природи, наизглед само непосредан, истовремено је и посредан, и тајновит. Степен саживљености певача и јунака лирске песме са природом најизраженији је у лирским описима, у којима се одлике простора преплићу са осећањима и веровањима. Прожимање објективног и субјективног одиграва се, често, као претапање поетских слика из живота биља и животиња и живота људи. Природа се субјективизује, а осећајност поприма објективисаност живота природе. У усменој лирици се преплићу елементи календарских обредних песама,

---

[19] Јован Деретић: *Огледи из народног песништва*, Београд, 1978, стр. 39.
[20] *Кад погледа друмом зеленијем* (Вук IV, 23, 50).

нарочито пролећног и летњег циклуса, са љубавним и породичним мотивима. Та веза произилази из много тешње повезаности основних животних ситуација са природом, која није само амбијент догађања, већ и вишезначни симбол у паралелизму емоционалног, симболичног и реалног значења. У оквиру, најчешће, неразвијене и кратке лирске радње у љубавним песмама, простор за који су оне везане, башларовски простор среће, обликује се традицијским симболима среће. Жудња за телесно и надтелесно лепим приказује се у стиховима који описују опипљив, материјалан свет на граници у којој он урања у свет жеља и израња из њега у лепоти. Зачараност доведена до сна, до оностраног постојања, које је истовремено и овострано, један је од лирских мотива који се као мотив уснивања и буђења уснуле користи у нашој лирици.

Девојче је цвеће брало, па је заспало,
распрострело рамну снагу на бел босиљак,
распрострело русе косе на ал каранфил,

Дебељковић 258

Изванредна визибилност ових стихова истакнута је анафоричким понављањем речи *распрострело* која појачава појаву девојчине фигуре и биља, као и боја које се слажу. Најпре, у оквиру истог стиха, оживљују нијансе исте боје – неизречене, али подразумеване беле боје успаване лепотице на бел босиљку и русе косе на ал (црвеном) каранфилу, да би се по хармонији супротног спојиле. За опис девојчиног изгледа се одабире *рамна снага*, „снага" која у додиру са нежним босиљком и представом девојке изгледа нежнија од самог босиљка, док та полузаборављена реч „руса", уз ал-боју, ватрену и румену, запламсава призор лепотом.

Описи природе на почетку лирских песама одређују простор у коме лирска радња треба да се одигра. Он усмерава пажњу на јунакињу – девојку која најчешће седи уз неко дрво, или цвет, а потом и момка који јој прилази. У тим описима колористички елемент је веома присутан кроз боју цвећа: белу и црвену, или зелену као боју бора, јавора или ливаде. Поред психолошке заснованости односа момка и девојке као активног и пасивног бића, истовремено постоји и истанчана логика осмишљавања простора као равни у чијем је центру, коме све тежи, „урасла" девојка.

У башчи као хронотопу са још изразитијим осећањем структуираног простора, стварног, физичког и простора жеље, девојка се налази у средишту. Она зове драгог у *башчу зелену, Под ... ружу румену* (Вук V 298). У окружењу негованих и ограђених цветова, боје које одређују амбијент „љубавне позорнице", поетски простор љубави наше народне лирике су – меке, јарке и топле – жута и румена као боје јабуке, у песмама из приморских крајева или песмама приморског порекла, жута као боја лимунова и наранџи; црвена и румена, најчешће као боја ружа и каранфила. Песме повезују људску фигуру и амбијент у имагинативно центриран простор, какав је по својим својствима простор лирске песме, чинећи флуидним границу између делања и осећања, унутрашњег и спољашњег света који је осветљен бојама сунчеве светлости.

У миметичком сликању природе пуније описи су ретки и у лирици, и у епици. Певачи, поред амбијенталних и симболичких функција просто-

ра, користе елементе описа природе у одређивању временских оријентира неког догађаја у годишњем циклусу природе – у епским песмама језгровити описи природе „утврђују" доба састанка или растанка хајдука, харачлија или ратника, и у матици приповедања о суровим окршајима, чине ненаративне оазе лирског исказа. У лирици су описи природе функционалније везани за људске ликове, лирску радњу и несамосталније се јављају, тако да стихови једне жетелачке песме са описом летњег богатства, јаре и зрелости представља редак изузетак – прожетост осунчаним простором појављује се посредством беле боје као боје пшенице и цвећа.

Слунце огрејало, Јане, мори Јане,
росу измаало, Јане, мори Јане,
по тој бело цвеће, Јане, мори Јане,
по бели босиљак, Јане, мори Јане,
по големе њиве, Јане, мори Јане,
по беле пченице, Јане, мори Јане,

1982 Златановић

Да значењска и визуелна вредност боја није у потпуности подложна редунтантном дејству формулативног јављања јасно је по оним примерима у којима оне актуелизују своје запретене вредности. У епици се црна боја земље или зелена боја траве или ливаде јављају у формули која говори о смртном паду јунака. Слика тог пада и коначно изгубљене животне битке, сажета у једном стиху, наивно једноставна и реална, изведена као опис смрти у причању о двобоју, не отвара много могућности да зелена боја траве и црна боја земље актуелизују своје запретене визуелне и естетске вредности. Међутим, у бугарштици „Попијевка Радића Вуковјевића" миметички слој исте ове слике задобија у ткању згуснуте визуелности и напрегнуте емоционалности молбе-тужења вредност поетског симбола. Јунака у гори зеленој стигну гониоци, он пада на црну земљу, и моли да му не дижу белу *махраму* да му не би бело лице нагрдиле птице. Боје су стожерне речи ове песме, и подцртавају коб која се неумитно стеже око јунака. *Предео се нагло смрачује падом с коња лицем на земљу, где почиње царство мрака и у дословном и у симболичном смислу*[21], пише Хатица Крњевић.

Између разних врста структуирања простора у текстовима, народна поезија користи један релативно узак дијапазон могућности. Поред наративног низања представа ликова у простору које следе временску нит радње, простори могу у књижевном тексту да буду повезани и ненаративно, нпр. асоцијативно, симболички и др.

Два најлепша и најпознатија антитетичка поређења пејсажа у српској епици везана су за исти простор – скадарску равницу. У песми Стојана хајдука краљ Вукашин пореди дурмиторски крш и скадарско изобиље, заводећи неверну жену војводе Момчила да га изда. На крају песме „Женидба Максима Црнојевића" старац Милија скадарски предео пореди са Дука-

---

[21] Хатица Крњевић: *Лирски источници*, Београд, 1986, стр. 205, види и Миодраг Павловић: *Обредно и говорно дело*, Београд, 1986, стр. 57–63.

ђином као поседе који су Максим (Скендербег-Иванбеговић) и Јован (Мамут-бег Обренбеговић) добили од султана. Скадарски крај, зачудо, не личи на онај из песме Стојана хајдука. Разлика која је очигледна у приступу два певача проистиче из осветљавања различитих ликова, као и различито остварених функција описа као увода, односно епилога песме – почетак песме „Женидба Краља Вукашина" Скадар истиче као пребогат крај, а крај песме „Женидба Максима Црнојевића" као пустош. Краљ Вукашин наговара Момчилову љубу да га изда, јер ће живети у обиљу, па у његовом опису, зелена боја ливада и реке, и бела боја – пшенице, изразито потцртава лепоту и богатство:

„Ал узрасла шеница бјелица,
„А око ње зелена ливада,
„Кроз њу тече зелена Бојана,

Вук II 25, 36

Тај пребогат Скадар, и у песми о пропасти Црнојевића изведен антитезом, међутим, постаје *грдна земља* у којој никад ничега нема. Новак Килибарда показује да нема разлога и основе тражити у историји „неправду" коју је султан учинио свом верном слуги Максиму. Он објашњење налази у односу Старца Милије према Максиму, и његовој души, црној од јада и празнине, којој одговарају жабе и биволи, као симболи хтонских бића[22].

Боја као саставни део фигуративног, посебно метафоричког система у усменој књижевности, представља атрибут ликова или објеката у контексту митског, магијског, естетског мишљења. Разноликост структуирања њихових подтипова чини нужним и разликовање њихових фигуративних подсистема, јер нпр. метафора мита ритуалног порекла није једнака метафори етиолошког, цикличног или есхатолошког мита или мита који уздиже обоготвореног хероја. Анализа метафоре у миту свакако мора да се ослања на општи механизам обликовања њеног значења, али треба да уважи и одлике посебности митских подтипова, односа језика и у њему изнесених и подразумеваних идеја.

У деветнаестовековним компаративним истраживањима историје језика и историје религија првобитних друштава сматрало се да фигуративан језик митова произилази из неразвијености, болести језика, али са таквим обезвређивањем раног стадијума његовог развитка оновремена наука није себи могла да обезбеди поуздана аналитичка средства за рашчлањавање језичких особености мита у древним културама. Тек Касирерова критичка феноменологија митског мишљења, саздана у оквиру филозофије симболичких облика на основама емпиријских искустава и теоријски уобличених ставова Леви Брила о прелогичком мишљењу, Узенеровом о именовању богова, а на феноменолошким и новокантовским филозофским позицијама – мит посматра као форму сазнања повезану са магијом. Значајна Стросова истраживања показују да је Касирер занемарио значај и функције социјалне комуникације, кодове и процесе прекодирања и тран-

---

[22] Новак Килибарда: *Карактер и функција описа у народној десетерачкој епици*, у: „Легенда и поезија", Београд, 1976, стр. 122–123.

сформација мита, али Строс није у праву када митском мишљењу приписује разликовање целине и дела. Желећи да „дивљу мисао" покаже логички организованом и способном за операције хијерархизовања, он заправо даје примере логичког мишљења. Сам Касирер је писао о прарашчлањавању, али тип формирања релација јасно одваја митско и логичко рашчлањавање. Касирер утврђује да у миту, и поред интензивне потребе за узрочним објашњењима, нема каузалног мишљења, јер се наместо разлагања на елементарне процесе свет подвргава свемоћи жеље и мисли. Митско мишљење не разликује и не раздељује ствари, стања, особине и релације, субјективно и објективно. Ово својство митског мишљења Касирер назива *конкресценцијом*, Олга Фрајденберг – *нерашчлањеношћу*, Мелетински – *дифузношћу*, Леви Строс – *домаћим мајсторисањем* (*bricolage*). Мит ствара комплексне, тек прарашчлањене појмове.

Проучавања метафоре у контексту митског мишљења нарочито су развијена након Милера и његових етимолошких анализа по којима је метафора везивни члан између језика и мита. Проширујући уску основу његових разматрања Потебња покушава да тропе доведе у контекст митског мишљења. Разматрајући однос сазнања и слике он сматра да се у митском мишљењу слика јавља као објективна и у потпуности пренесена у значење, док се у поетском мишљењу, које разлучује субјективни и објективни садржај мисли, слика показује као субјективно средство преласка ка значењу. На основама Узенерових и Касирерових разматрања о миту, са једне стране, и Потебњиних радова са друге, Франк Каменецки и Олга Фрајденберг пишу о метафори мита и поезије. Потебњину опозицију слика-појам, Олга Фрајденберг, са разлогом проширује на однос конкретно-апстрактно, мада кореспондентне појмове употребљава и равноправно, и паралелно. Оно што су Касирер пре ње, и Строс након њених радова подразумевали, али не и разрадили, јесте анализа развојних фаза међуодноса језика и мита у светлу система тропа.

Не разликујући предмет и његово име, предмет и слику, речи у миту јесу праствари, двојници предмета. Одсуство апстрактних појмова у језику митског мишљења приморава језик да односе објеката и феномена приказује кроз односе конкретних објеката. Знање о узајамним односима очитује се кроз псеудокаузалност мита која се, наместо појмовно релационих односа између објеката, заснива на директно објектним односима. Сажимање нераздељених семантичких сфера у једну раван показује се у фигуративности митског мишљења, у коме су стопљени свесно и несвесно, разумско и афективно знање. Фигуративни искази посредством чулног исказују односе који поред објективизације конкретног садрже неосвешћено апстрактно.

У покушају уочавања корена метафоре свакако се не може „освестити" свеукупност значења које она садржи, како због изгубљеног контекста, замене и контаминације односа објеката, објеката и атрибута, тако и због саме природе стапања слојева приликом стварања метафоре и каснијих наноса преношења и тумачења мита. Мит као систем знакова који већ у једној временској равни садржи разне слојеве, различите функције, различит однос свесног и несвесног сам по себи не може бити исходиште и одраз јединствене традиције, ни једнозначног значења.

Атрибутивно метафоричка употреба боја често је заснована на опозицијама или кодовима. У семантичким системима у којима је фиксиран начин метафоричке употребе више боја, тип актуелизовања појединачних објеката и својстава носи кодну слојевитост метафоричког система. Промене у том систему произилазе из успостављања системских односно напуштања појединачних веза између објеката и атрибута, односно раскидања системских и утврђивања њихових појединачних веза. Измењивање метафоричког дискурса зависи од интенција да се такав систем заменљивих или непроменљивих веза изграђује или разграђује. Непроменљива, фиксирана метафоричка употреба читавих група објеката и приписаних им визуелних елемената заснива се на строгој повезаности објеката и значења митске или магијске традиције. Расипањем системске строгости поједини објекти дуже и чвршће чувају своје визуелне одлике, док се код неких оне губе или замењују другим својствима. Деритуализацијом обредно-магијске метафоре и десакрализацијом митске метафоре распада се метафорички систем који носи слојеве, најчешће, древнијих метафоричких склопова. У каткада залудном разгртању заборављених, окрњених, историјом културе нанетих накнадних слојева проблематично је откривање не само првобитних значења, него и каснијих синхроних пресека мита, јер се његови елементи каткада претварају у поређење или се у процесу ремитологизације обнављају са неком, најчешће алегоријском идејом.

Кодни системи успостављају различите типове напетости, супротности и прожимања зависно од тога да ли су двојне, тројне, четворне структуре. Дуализам је изражен антитетичким метафорама које се „откривају" и у случајевима када је асиметричност опозиције поништена или ублажена. Односи супротстављености врло су чести међу објектима и феноменима унутар митског мишљења у структуирању простора, времена и односа међу ликовима и појавама, тако да се у народној књижевности као делимичном баштинику митског мишљења, антитезе јављају утолико чешће уколико је поглед на свет из кога она израста значајније одређен дуализмом.

Антитезе митских хронотопа у народној књижевности носе траг митске и магијске метафоризације кроз јављање светих и профаних, небеских и земаљских, божанских и демонских, природних и људских, дозвољених и табуизираних места. Када се опозицијама овде-тамо, горе-доле, споља-унутра, лево-десно прикључе богати преплети непросторних опозиција, нпр. своје-туђе, чисто-прљаво, добро-зло, људско-надљудско, живот-смрт, хаос-космос, неред-ред, које су веома присутне у фолклору, поетика простора и њено тумачење постаје веома сложено. Антитезе простора, времена, ствари, бића и радњи, иако у основи заједничке, карактеристичне су у појединостима за сваки жанр – бајку, митолошку песму, загонетку, басну итд... Антитеза одражавајући прарашчлањеност митско-магијског знања може да садржи појединачно или збирно метафоричку супротстављеност својстава које имају сложене друштвене функције од ритуалних до социјалних и етничких.

Природа као извор живота и стециште сила чије разумевање надилази могућност људског поимања, као и односи овостраног и оностраног, живог и смртног означени су антитезама које садрже тајну познавања непознатог и покушај његовог савладавања. Поред супротстављања појава

природе или демонског са коначним и познатим појавама земаљске егзистенције, људи и социјалне напетости у својој заједници између сиромашних и богатих, ратника и поседника каткада доводе у контекст митологизованих представа о бићима из вишег света.

Контрастне боје својом архетипском метафоричком вредношћу изражавају супротстављеност својстава бића или простора. Антитезом простора природе и дома истиче се њихова различитост, објашњава или оправдава предност неког од супарника. Уколико су супротстављени натприродно биће и човек, природа се везује за демона — вилу или хтонског јунака, а дом — за човека. Да ли ће предност бити дата природи или дому, зависи од ликова који се пореде и поруке која се антитезом саопштава. У епским песмама не постоји разрађен лик митског посредника између два света као у бајкама (баба, сунце и др.), па се супротстављености главних јунака не придружују и њихови помоћници. Лирска радња је толико сажета да је у потпуности испуњена непосредним односом људског и надприродног, док је у епици демонско делимично преведено у људски свет јунака. У поређењу дома и природе као амбијента надљудског, истиче се већа лепота људског бића или већа снага демонског. Боја није незаобилазан елемент антитезе, али када се јавља, зелена је репрезент природе, а бела боја — цивилизације.

Метафора проистекла из магијског структуирања значења одређена је сврховитошћу магијског делања. Низ усмених жанрова са магијском функцијом и магијски поступци могу бити укључени у обред као шири систем поступака у коме се налазе и немагијске радње. Претпоставке о већој старини мита или обреда у које је каткада уписана и митска прича, имплицирају и различито тумачење односа наративног и практичног чина. У случају да је мит старији, обред се представља као драматизација митске приче, док у другом случају мит у вербалном виду памти обредни ток. Мит и обред се узајамно осветљавају, те се анализом миту кореспондентних обреда и у њему садржаних магијских радњи могу пронаћи и метафоре као обликотворно начело значења, као што анализа одговарајућих митова може допринети реконструкцији магијских слојева обреда. Међутим, ваља указати да се кореспондентност митског и магијског значења не може уздићи до општеважећег правила, те стога треба имати у виду и самосталност магијског исказа и метафоре у њему.

У метафорама магијског порекла значење је утемељено на вери у могућност практичног актуелизовања моћи у склопу обредно-магијске радње. Бојом човек жели да се заштити од сила које су од њега јаче, жели да их умилостиви или отера од себе. Магијска функција боја показује се у невербалним облицима — у магијским радњама са обојеним предметима, одевањем у одећу одређене боје, бељењем и гарављењем делова тела, као и вербалним формама — бајалицама, заклетвама, клетвама, у којима се непосредно и непосредовано исказује магијски садржај. Магијска суштина боје у обредној песми или елементима обреда у необредним песмама условљена је полифункционалношћу обредне радње, те се појављује посредовано магијским чином који песма прати или описује. Обредно-магијска радња као текст-порука са творевинама усменог фолклора успоставља кореспо-

дентност у оквиру митско-магијског система. Међутим, у проналажењу и реконструкцији митско религиозне основе обреда треба бити обазрив, јер је обред творевина у којој могу бити преплетени разни слојеви – у њему не постоји само паганско, српско, па чак ни само словенско, само сељачко, или древно ловачко, у њему не постоје ни само митско и магијско. Различитим наносима времена, племенских и регионалних утицаја придружује се притисак заборављања, мењања, па и губљења строгости обавезе. Унутар обреда, песама које се у њему изводе или песама које садрже његове елементе могуће је каткада препознати метафоре које су сачувале магијске елементе.

У обредним радњама у којима се појединац или група издваја из скупа коме припада или уклапа у неки скуп, боје служе обележавању. Смисао тог чина је у припремању извршења и извршењу радњи посвећивања, истеривања, табуизирања и др. које остварују промену статуса објекта према коме је усмерена магијска радња. У обредима прелаза и саме боје – најчешће бела, зелена и црвена – имају прелазне, двоструке вредности у обележавању очишћења, измене граничних стања. Бела боја се јавља у обредима – на почетку живота (рођење детета), при склапању брака (невеста), обредима слављења почетка нове епохе (месија), при доласку пролећа (у обредној лирици), уз сахрану и почетак загробног живота (мртвац и пратња у неким културама обележавају се белом бојом). Чистотом се пред том новом ситуацијом, догађањима која се имају збити, жели обезбедити свако одсуство кривице и симболизовати непознавање тог новог живота.

Преплитање невербалне и вербалне магије среће се у песмама у којима стихови описују или најављују магијску радњу. У радњама у којима боја има значајно место атрибутивног класификатора описана боја у песми одражава боју употребљену у обреду, док са друге стране песма има активну улогу према елементима магијске радње памтећи и потврђујући обредну обавезу која се односи на боју.

Вишеструка веза објеката и њихових атрибута је уклопљена у семантички систем у коме су ознаке и значења фиксирани за одређене силе у митско магијском поимању света. Боје су и кључ разумевања света, и средство којим се може утицати на објекте у њему. Извесне специфичности у колористичком систему народне поезије свакако се јављају и из локалних специфичности и обележја духовне и материјалне културе, па је етнолошки поглед на контекст појаве боје у тексту каткада од незаобилазне важности.

Чулно предметно конкретизовање релација у митском мишљењу очитује се у повезаности митских бића и структуираног времепростора. Боја се јавља као атрибут демона, богова и хероја или се везује уз одређене елементе простора, при чему се припадност бића простору или његово туђинство означава кроз коресподенцију или антитетичност њихових атрибута. Освешћивање доживљаја времена усмерава пажњу на динамику појава и промене у статусу ликова, односно простора али се и поимање времена изражава објектима и њиховим атрибутима, наравно на сложенији на-

чин уз подразумевање симболичке димензије митског времена настанка, обнове, краја времена, овладавања временом[23].

Црна боја, као опозит светлосној и зрачној белој, јесте боја таме. Демони и богови црне боје најчешће потврђују метафорички потенцијал и архетипске вредности црне боје као знака хаоса — пропадања, подземља и ништавила. У доба многобожачких и не изразито дуалистичких религија у моралном супротстављању богова и демона, или виших бића и људи црна боја је боја — и плодотворног, и разорног хаоса, она није искључиво везана за доњи свет који је представљен као обрнути земаљски свет. У религијама са наглашеном поделом на добра и зла божанства, црна боја као атрибут симболизује насиље, пропаст и смрт, атрибутивно означавајући преображене богове и демоне паганске религије у индивидуализована, али неодуховљена деструктивна бића потиснута у доњи свет. У народној религији, у којој се прожимају хришћанство и паганство, ђаво, његови алоликови и други демони, попримају особине хтонских бића чији се поступци осуђују. Извесна предања, у којима процес означавања ових демона негативним атрибутима није увек у потпуности спроведен, представљају траг древнијих веровања. Испољавање зла показује се у демонском разарању као слепом уништавању или жртвовању, али и опсенарском преображавању или претварању људи у бића нижег реда. Након појаве праведног божанства надмоћна сила разоткрива и кажњава „бога" уништавања за учињена зла. У усменој књижевности нашег народа зли демони су примаоци порука у жанровима са магијским истеривањем или призивањем злих сила, али су и актери у баладама, песмама, предањима, бајкама и другим жанровима у којима су њихови ликови преображени у ликове наративних текстова.

Недоумице о митској генези и пореклу паганског пантеона одражавају се и у питањима о прасловенској основи хтонског божанства. Црно божанство паганске религије, касније уз особине христијанизованог ђавола, јавља се у виду неколико ликова наше усмене традиције — као Црни бог, Арапин, Балачко, Триглав, црни враг. Различита тумачења о пореклу митског лика хтонског бога произилазе из различитих представа о историји паганске вере и њеног односа према усменом певању. У науци нису прихваћена деветнаестовековна дуалистичко-манихејска тумачења Биелбога и Црнобога, о чијем се постојању најстарији траг налази у Хелмхолдовој хроници на латинском о балтичким Словенима из половине XII века[24], али се не спори њихово постојање као богова горњег и доњег света.

Дуалистички приступ словенској паганској религији, под утицајем милеровске соларне митологије, применио је Иларион Руварац, по коме Краљевић Марко представља соларног јунака, а његови противници представнике доњег света (Балачко, Влах Алија, Муса, црни Арапин). По Чајкановићу, особине словенског бога подземља, које су преузимали његови

---

[23] Мирча Елијаде: *Мит и збиља*, Загреб, 1970.

[24] Афанасьевъ: *Поэтическія воззрѣнія словянъ на природу,* Москва, 1866, I, стр. 92; Натко Нодило: *Стара вјера Срба и Хрвата*, Сплит, стр. 29, 106, 112.; Чајкановић сматра да они нису били главни богови словенског пантеона.

митски „наследници" повезане су са вуковима, хромошћу, обредима који су му посвећени у зимском периоду, црном бојом са териоморфним митолошким атрибутима — три главе, змија у срцу и др.[25] Натко Нодило и Чајкановић потврђују тезе о сродности Арапа и Троглава као бића подземног света. Иванов и Топоров су у књизи *Истраживање у области словенских старина* компаративним испитивањем језика, митологије и обреда реконструисали основни словенски мит и његове касније трансформације. Велеса као бога доњег света заменили су његови алоликови: змај и Арапин, док су његовог противника, бога горњег света, Перуна заменили његови алоликови — Св. Илија, Св. Ђорђе и др.[26] У поезији се, као заменик хтонских демона и богова, јавља понајвише у епици, лик црног Арапина као насилник и узурпатор. Поред генетичких истраживања митологије у нашој народној песми, проучаваоци су присуство Арапа објашњавали и теоријом утицаја. Халански је у XIX веку изнео хипотезу да је Арапин повезан са прерадом христијанизоване легенде паганског порекла о борби Св. Ђорђа и змаја. Заступник ове идеје у нашој науци, Стојан Новаковић је сматрао да песма о Краљевићу Марку и Арапину представља обраду религиозне легенде. Нада Милошевић Ђорђевић, указујући на интернационалну раширеност мотива овог сукоба, његово присуство у писаној књижевности, певаној и прозној традицији, прихвата тумачење Веселовског да између бајке и народне песме не постоји директна генетичка веза, али да је очигледно мешање мотива између њих. Она тумачећи песме о Арапину мисли да је могуће уочити различит степен присуства легенде о св. Ђорђу у различитим варијантама[27]. У обухватној студији о лику Арапина у народној песми Раде Божовић, следећи идеје Маретића и Путилова о развоју епа, теоријски образлаже своја проучавања различитих функција Арапина у епској поезији, и говори о променама митских особености његовог лика које се претварају у реалне и историјске[28].

Раде Божовић је претпоставио да је трагове својстава хтонског демона — црног Арапина, поред епике морала макар у мањој мери да сачува и лирика, те је трагајући за тим сегментом сећања у народној традицији указао на малобројност таквих примера. Он наводи само неколико Николићевих тужбалица[29].

---

[25] Иларион Руварац: *Две студентске расправе*, Нови Сад, 1884 (о Балачку, Влах Алији, Муси на стр. 30, 44, 51; о Арапу, стр. 62—65); Афанасьевъ: *Поэтическія воззрѣнія*... II, стр. 641; о Тројану Триглаву: Натко Нодило, нав. дело, стр. 98, 103. Чајкановић је сматрао троглавог Арапина, Балачка хтонским демонима (*О српском врховном Богу*, Београд, 1941, стр. 63, 69). Чајкановић пише да Св. Ђорђе замењује врховног бога: *Мит и религија у Срба*, Београд, 1973, стр. 366, са чиме се слажу закључци и Иванова и Топорова.

[26] Иванов и Топоров: *Исследования в области славянских древностей*, Москва, 1974.

[27] Стојан Новаковић склон је миграционој теорији и доказима о интернационалној раширености овог мотива. Нада Милошевић Ђорђевић: *Заједничка тематско-сижејна основа српскохрватских неисторијских епских песама и прозне традиције*, Београд, 1971, стр. 142—151. Раде Божовић укључује и могући утицај и византијског епа о Дигенису *Арапи у усменој народној песми на српскохрватском језичком подручју*, Београд, 1977.

[28] Раде Божовић: Нав. дело, о промени функције лика Арапина стр. 67—70. Види и: *Синкретизам/асимилација мотива и функција у песми „Марко Краљевић и Арапин"*, „Научни састанак слависта у Вукове дане" 17 (1987), 3, стр. 77—84.

[29] Раде Божовић, *Нав. дело*, стр. 120.

У песми коју певају жене у Дебру (око) Ускрса преплићу се различити жанровски елементи:

Не оди в гора, црн арапине!
Не суши гора!
Не суши гора, црн арапине!
Суво ти срце!

Јастребов 141

Одбијање „црног арапина" као црног јагњета у белом стаду, уз припеве са унутрашњом снагом древног стиха, садржи клетвене и бајаличке елементе. У слици девојке која купа црног Арапина кога је купила има комичког аспекта. Арапин були одговара:

Црна крава бјело млијеко даје,
Црна кока бјело јаје носи,

Божовић, стр. 119

Разградња кобно уобличеног лика црног арапина повезује се са разбрајаличким тоном загонетке. У народној култури чест је однос сукобљености беле и црне боје, али се оне у поезији ретко налазе једна насупрот другој.

Да се заборављање лика хтонског јунака у епици не зауставља само на лику црног Арапина сведочи и песма о Марковом двобоју са Мусом Кесецијом. Муса пореди своје детињство са краљевским, Марковим, при чему се антитеза простора у коме су они расли гради и посредством боја:

У црну ме струку завијала
А купином лозом повијала

Вук II 66, 182

Мусино детињство, оскудно и дивље, без блага и раскоши, рађа непокорност као његову карактерну црту. Опозиција бело–црно, као опозиција Марко–Муса, земаљско–хтонско појављује се, и преко боје као елемента амбијенталног одређења, у супротстављању два јунака. Боја је миметички употребљена, али потиче из метафорички оснажене антитезе, која је у епизацији потиснута.

У народној поезији боје чешће подупиру антитезу објеката који су супротстављени, док је у бајалицама боја носилац антитетичког значења. Љубинко Раденковић у бајалицама запажа *бинарну опозицију* беле и црне, или беле и црвене, и тријаду црно (лоше) – црвено (гранично) – бело (добро). Боје треба да иницирају магијско одстрањивање лоших сила. *Понављање атрибута црвен или црн везује се за бајаличке садржаје којима се ствара модел неког разграђивања и нестајања, чиме се жели утицати на ток болести. У ствари, иза црвеног или црног субјекта може да се крије неки митски господар болести (њихов чобанин)*. Места где се тера нечиста сила често носе обележје црн – гора, земља, море, поље[30].

---

[30] Љубинко Раденковић: *Симболика боја у народним бајањима словенских народа*, Књижевна историја, 73–74, стр. 6, 12.

Значајан вид магијског коришћења црне боје у народним песмама припада клетвама у којима се морална пропаст призива магијско-метафоричком употребом боје. *Црн ти образ на обадва свита!* (Курт 8). У лажним клетвама девојка после традиционалног почетка клетве „Црн ти образ", изоставља крај, а значење почетних речи преобрће у исказивање благослова *Црн ти образ као груда снега.* Поред проклињања части, у клетвама се црна боја везује и за сам живот *Црн ти живот, Црно њему срце до вијека!* (Вук II 89, 1087). У клетви у којој се дозива тама гроба, црна боја земље, и миметички и симболички појачава магијску вредност исказа. Девојка куне мајку која је даје за недрагог:

„Теби, мајко, бурма потавнила
„на десници у црној земљици!

Вук I 726

Сирова и сурова снага речи огољено се истиче у прецизном одређењу призваног клетвеног простора. Клетвени искази су најчешће директни и језгровити, али могу бити и посреднији, поетски проширени.

„По двору ти свако дрвце расло,
„А највише црна трновина!
„У њему се свака тица легла,
„А највише црна кукавица!"

Вук V 683

Први стих у форми благослова антитетички појачава други, клетвени део у коме се бојом потенцира симболика несреће.

У клетвеним исказима певач користи симболе несреће из трезора усмене традиције, који се у другим жанровским функцијама јављају у тужбалицама и тужбаличким исказима лирских и епских песама, у епским песмама у којима се најављује нека пропаст. Уз црну боју гаврана, кукавице, јављају се и други симболи несреће — сузе, крв, са промењеном значењском и поетском функцијом. Формуле и симболе жаљења, наративног наговештаја кобног догађаја и клетвеног призивања разликује контекст као и начин активирања метафоричког значења.

Потискивање, замена и трансформација паганских демона и појмова бићима и идејама хришћанске религије унела је у поимање света нов доживљај времена. У помаку од племенског предања до надплеменске укључености у светску историју духа, омеђеног Христовим животом и очекивањем његовог коначног доласка, концепција цикличног времена уступила је место вери да време има и свој крај. Есхатолошки осећај бацио је своју сенку и на митска значења зла и смрти паганског порекла, демоне и њихове хришћанске алоликове и доживљај надприродних збивања. Наместо бајаличких, разбрајаличких и епизованих митолошких елемената у песмама се јављају мотиви из црквене и апокрифне књижевности. У читавом низу наративно развијених епских неисторијских и псеудоисторијских песама, баладних лирских песама, преузети мотиви су пропуштени кроз уобразиљу усменог певача у опевању грешника, праведника и хероја. Бакотић је начинио типологију појављивања чуда — оно треба да посведо-

чи истину, отклони грех, казни кривца, предскаже будућност, подстакне племениту акцију[31]. Ова је типологија већ на први поглед моралистички осмишљена, што свакако има основа у етичком систему хришћанско-црквеног мишљења. Силе које нарушавају уобичајен поредак, као надљудска бића најчешће припадају поретку хаоса и страдања. Али силе разарања у моралистички мотивисаном свету припадају и бићима која отклањају силе зла, такође, демонским појављивањем. Такве представе користе се сликама пропасти које су изразито визуелне. У представи апокалипсе, боје граде слику уништавања светова, црвенила пламена и крви, таме и црнила пакла и непостојања. Узбудљиве, визуелно набијене слике неба које пропада део су апокалиптике религиозне и фолклорне традиције. У нашој поезији овај се мотив јавља у облику злослутних снова, чуда у песмама о грешницима, песмама о божјем уплитању у живот људи да би се спречио грех.

У бројним песмама о страдању невиних јунака и накнадној казни грешника развијена је симболика супротстављања врлине и греха. Варијанте песме коју је Вук назвао „Бог ником дужан не остаје" садрже сиже о неправедно прогоњеној девојци. Нада Милошевић Ђорђевић указује да мотив крвавих подметнутих ножева нема генетске везе са писаним изворима које су књижевни историчари наводили, не уважавајући разлику између подударања мотива и подударања сижејне схеме[32]. У варијанти из збирке Дене Дебељковића откривање греха је визуелно раскошно приказано — сестра која је набедила заову да је брату убила дете, хоће да узме црвено цвеће, али јој у рукама цвеће поцрни. На крају песме, стиже је казна — њено тело пада на земљу стварајући трновите биљке, док се на месту где падају очи створи *то црно језеро (Дебељковић* 428, 168). *Метаморфоза као казна*[33] се у случајевима када је нарушен морални поредак јавља као начин откривања кривице и истовремене казне. У Вуковој варијанти завршни део песме представља поновљену потврду невиности и греха, јер се на месту где пада сестра проваљује језеро,

По језеру вранац коњиц плива,
А за њиме злаћена колевка,
На колевци соко тица сива,
У колевци оно мушко чедо,

Вук II 5

Боје колевке у којој је дете — „злаћена", са формулативно употребљеном „сивом" бојом сокола, употпуњује визуелно изразиту, фантастичну слику. И друге песме у којима се описује кажњавање или казна грешника представљају спој митско паганске и хришћанске уобразиље. Огњена Марија и мајка Светог Петра страдају у паклу[34]. Инцестуозни однос ујака и сестричине се запречава силом небеског упозорења — пада камење и крвава

---

[31] Бакотић: *Појав чуда и закон реда у народној књижевности*, ZNŽ 31 (1937), 1, стр. 1—66.

[32] Нада Милошевић Ђорђевић: *Заједничка тематско сижејна основа...*, стр. 321—330.

[33] Хатица Крњевић: *Нав. дело*, стр. 293.

[34] Цвътана Вранска: *Апокрифитъ за Богородица и българската народна пъсень*, София, 1940, стр. 58—65, 172—183; Нада Милошевић Ђорђевић: *Заједничка тематско сижејна основа...*, стр. 204—213.

роса[35]. Венчање брата и сестре спречава чудо – гасе се свеће, дрма земља, пада киша с крвцом[36]. Неверног кума који за злато замени мушко за женско дете стиже казна тако што устрели своје дете које се претворило у црно јагње – метафорички потенцијал црне боје везује се уз несвесно жртвовано биће као боја која и симболички означава казну за морално недопустив гест.[37].

Симболи несреће и ван религије демона и хришћанског поимања чуда не губе метарофичко архетипска значења зла, мада се ослабљена веза са надљудским бићима и феноменима огледа у појачаном присуству миметичког. Насиље и смрт опет су језгра око којих се кристалишу ови симболи, али су они делимично лишени своје неземаљске ауре. Насупрот митско-магијске основе уклопљености смрти у циклус вечитог умирања и рађања, ритмичног задобијања и губљења моћи обнове и нестанка, поимање смрти као непоновљивог чина гради симболе смрти насупрот симболима живота много безусловније и трагичније. Миодраг Матицки је запазио да се у каталогу симбола из предсказивачких снова препознају одјеци поетског речника тужбалица, посебно из припева[38]. Начин обликовања симбола несреће, као архетипских симбола лишавања и бола, зависи од тога да ли се њима изражава, најављује или призива коб.

Црна боја птица злослутница које слећу на дворе најављује смрт. Симболика несреће се појачава крвавим кљуновима и ногама два врана гаврана који доносе худе гласе о исходу боја (Вук IV 26, 1). Немачки слависта Алојз Шмаус запажа три начина појављивања мотива гаврана[39] – најпре је он натуралистички описан као лешинар, у мотивској фази „гозба" гавранова на разбојишту везује се за гавраново извршење неког налога или молбе, а у последњој фази, у којој је натуралистичко одстрањено или ублажено, гавран гласоноша доноси вести о несрећи. Миметичкој вредности црне боје гаврана додаје се и метафоричка вредност симбола несреће.

Црна као боја злокобних вести спаја се и уз књигу:

Синоћ мене црна књига дође,
Црна књига, а у доба црно,
Црном бјеше булом забулана,
А крвавим слов'ма написана;

Вук I 545

---

[35] Јастребов, стр. 130.

[36] *Кад со ишли на венчање,*
киша с крвцом пошприцала Зганец (Копривница) 38

[37] (Кумовање Грчића Манојла, Вук II 6); Нада Милошевић Ђорђевић захтев за жртвовањем првенаца из библијске друге Мојсијеве књиге наводи као могући подстицај, који је променио функцију и значење у усменој предаји – *Заједничка тематско сижејна основа...*, стр. 263.

[38] Миодраг Матицки: *Предавање сна од чарања до сижејног модела*, у: „Српска фантастика", Београд, 1989, стр. 204.

[39] Радосав Меденица: *Филип Вишњић и песнички оквир „Полећела два врана гаврана"*, ППНП II, 1935, 39–56; Алојз Шмаус: *Гавран гласоноша*, ППНП, 4 (1937), стр. 1–20.

У неким тужбалицама нема представе о кружном циклусу умирања и барем делимично утешне представе о другом свету, већ се прекогробно указује као потпуно ништавило. У тужбалицама је црна боја присутна у неколико функција. Она се амблематски појављује у склопу описа обележавања жалости као боје одела или црнине на кућу ожалошћених. У представи о прекогробном свету – гробу и земљи као новом пребивалишту, боја има реалну вредност, али садржи и прикривено значење црног простора у склопу разуђене симболике несреће. Иако се употребљава формулативно, њено наглашено присуство које проистиче из бројног понављања атрибута *црно*, поседује експресивност која се испољава у широком луку од симбола до реалистичних представа земље. *Црна земља, црна земљица* је место где се умрли сахрањује, али и његово ново пребивалиште. Црна је боја гроба, који се доживљава као кућа, тавних двора који су без пенџера. У једној бугарштици лијепа бијела рака представља гроб од камена.

Деструктивна демонска бића представљају се древном човеку као оличења непријатељске и неразумљиве силе природе, али их чине и неосвешћене пројекције његовог сопственог зла. Са раздвајањем поимања о међусобној условљености појава у природи и људској заједници, и увођењем виших моралних инстанци, којима се приписују моралне норме културе, као норме које, најчешће, један бог прописује људима, зле особине хтонских демона потискују њихове остале особине. Тако се наглашено према моралистичком критеријуму поларизују и метафорички атрибути преображених демона и у сфери визуелног. Насупрот богу осветнику или праведнику који је светао, бео стоје црна божанства зла, додатно демонизована хтонска божанства старијих религија. Манифестације пропасти у природи постају средство за исказивање морално идеолошких пројекција. У митологизованој епици и епизованој митологији упечатљиве визије крви, пропадања небеских тела, мотиви претварања обиља природе у пустош и у колористичком погледу садрже велику изражајну вредност. Симболика зла и несреће црпе значења из митске и обредно-магијске метафоричности, у сегментима песама у које су уграђена древна веровања у демоне, али симболика несреће садржи и ванвремену лепезу симбола архетипских вредности и значења. Црна боја се користи и у овој функцији понајвише у клетвеним и тужбаличким стиховима.

Наспрам простора доњег света и смрти, демонских бића која га насељавају (црно, нечисто, гадно, опасно, неодуховљено) налазе се супротна својства живота. Међутим, симболи и атрибути смрти нису једнозначно везани за манифестације пропадања, уколико се смрт и живот доживљавају као ме́не јединственог постојања. Тако ће се и у поезији симболи живота појављивати уз симболе смрти. Природа је вечитим кругом умирања и обнове наметнула човеку основни модел тог прожимања. Лук нарастања и опадања животне силе до нестанка и поновног настанка чини основ митског поимања времена као цикличне измене. Представа о њој се остварује кроз паралелизам живота човека и природе у биљним метафорама са незаобилазном улогом зелене боје.

Зависност свакодневног живота у народној култури од смене годишњих доба показује се не само у обредним календарским песмама, већ и у

поетским средствима која се из ових песама као ризнице симбола плодности и пропадања преносе у поезију необредног типа. Кореспондентност људског и природе огледа се у антропоморфизацији природе и митско-магијској натурализацији људског. Однос према ме́нама природе у народном песништву се налази у распону од магијског утицања на везу између људског и вегетативно демонског света у поступцима чија је сврха да помогну прекорачивање границе између живота и смрти, до коришћења мотива промена у природи као архетипа и универзалних симбола животног лука.

У обредној лирици је опис биља и растиња везан за обредне елементе годишњег циклуса. Најразвијеније из групе календарских обредних песама су пролећне и зимске, божићне песме, у којима је хришћански слој у великој мери покрио паганski слој. Фрејзер је у својој чувеној књизи *Златна грана* реконструисао модел обреда у коме је смена годишњих доба повезана са сменом митског владара. У нашој традицији долазак пролећа везан је за ђурђевданске обичаје, обреде и песме. У кајкавским и словеначким песмама сачувао се и атрибут боје који се везивао за св. Јураја, Ђурђа — зелен. Та боја упућује на оживљавање природе и дух дрвета који је представљало паганско божанство које је св. Ђурђе заменио. У митско-магијској представи животног лука зелена боја се јавља као боја духа биља. Гавацијева анализа обредних елемената јурјевских опхода истиче неколико њихових функција: *навијештење пролећа, апотропајско средство, магија за напор природе*[40]. Митско-магијски слој преображава миметичке функције појављивања зелене боје као боје растиња, тако што се оно повезује са надљудским бићима-силама.

Зелена боја дрвећа као боја обнове живота потенцира у митско-магијски утемељеним метафорама идеју вечитог живота који потире и саму несрећу и смрт. Покопаним Омеру и Мерими ставили су у руке јабуке — које као симбол плодности имају важну улогу у свадбеном обреду. Из тела двоје драгих, покопаних једно до другог, ничу биљке. Порекло је ове слике религијско и потиче из паганског доба када се веровало да душа наставља свој загробни живот у биљкама.

Из Омера зелен бор никао,
Из Мериме зелена борика;

Вук I 345

Одраз древног веровања стопљен са мотивом љубави представља врхунски поетски исказ о вечној љубави, додиру смрти и живота преображеним у вишим сферама. Зелена боја се уклапа у метафорику веровања у преображења душе, али садржи и естетско значење са слојевитим преплитањем мита, уздизања љубави.

У формулама, у којима црна земља и зелена трава (ливада) поред миметичког означавања тла на коме умирући окончава свој живот, садрже и метафоричко значење — површина реалног и једнодимензионалног света „отвара се" као место додира овог и оног света. Зелена трава не произи-

---

[40] Gavazzi Milovan: *Година дана хрватских народних обичаја*, Загреб, 1988, стр. 51—52.

лази из асоцијативног повезивања са почетком живота у циклусу природе и човека, не представља наду у обнову, већ се указује као непроменљива, обеспокојавајуће вечна линија човековог несретног преображаја. Она је боја граничне области овог и оног света.

У неким муслиманским песмама човек који умире леже на зелену покривку, као у песми из *Ерлангенског рукописа* (Ерл 65, 41), када Омер простре зелену доламу, па зелену ферецу и коласту аздију и онда премине. Боја ту има религиозно-обредну функцију која проистиче из исламске вере. Поводом мотива полагања умирућег на траву на примерима смрти Марка Краљевића и заручнице Милића барјактара, Миодраг Павловић пише: *умирући човек се доводи у везу са биљем које је снажно или које клија, а преко биља и са земљом која то биље рађа. Преко биља и земље вратио би се умрли не окриљу материнства, него свеопштем кружењу материје, и бића која из ње настају*[41]. Тај додир представља обећање физичке обнове и наговештај поновног рађања. *Трава је као спона између жртве и богова*, пише Павловић, *прва степеница сакралног достојанства*. Ово размишљање обнавља питање значења и формуле – изражава ли, подразумева ли, барем, неким делом изреченог атрибут зелене боје идеју циклизма и човекове судбине у вечитом кружењу живота и смрти? Када је могуће у оквиру наративно развијене целине разлучити да ли зелена трава јесте зелена само зато што је за певача то њена особина и када мртвог полажу на њу, и када се млади грле. И пошто уочимо да зелена има кобнија значења у епици и одбацимо лирску пасторално-љубавну боју, остаје питање изражава ли њен атрибут значење или је значењски празан, може ли се нечему наизглед миметичком приписати траг митске метафорике. Строго гледано, тешко би могло да се прихвати митско значење, уколико контекст песме не потврђује обећање будуће обнове, ако се зеленој боји не приписује нешто више од онога што је речено. Низ клетви, песама и обичаја потврђује присуство зелене у мотивима смрти, па и формула зелене траве у својој испуњености значењем носи, између осталих, и значење присутности смрти и живота – променом света умрли замењује и своје рухо, црна и зелена су боје црне земље и зелене траве као боје новог, привременог или вечног, пребивалишта (одела) умрлог. Али поводом сваке конкретне песме поставља се питање, да ли је она миметички употребљена или формулативно чува сећања на митско значење обећања будућег живота. У песми о смрти Краљевића Марка постоји мотив поновног доласка који може да кореспондира са мотивом умирања на трави, тачније речено – зеленој долами као замени за ту траву, док у песми о несретном барјактару уречена девојка у молби деверу каже *Нек ме спусте на зелену траву* и додаје да јој је црна земља *омиљела*. Сличним интерпретативним поступком, којим се дословно преводи у метафоричко, могла би се показивати хтонска особеност црне боје. Наставак песме не даје потврду зеленој боји као боји обнове као у песми о Краљевићу Марку.

У клетвама, које призивају смрт путем магијског изазивања замене гиздавог одела проклетника оделом смртне покривке заједничко атрибутивно својство преко кога се замена одвија јесте боја.

---

[41] Миодраг Павловић: *Обредно и говорно дело*, Београд, стр. 129–131.

Што ј' на теби зелена долама,
До недјеље зелена ливада!
Што ј' на тебе кавад б'јеле свиле,
Створио се камен б'јеле ст'јене!"

Рајковић 40

Клетвено призивање смрти представљено жељом да се зелена долама замени зеленом травом, заснована је на истоветности боје чија је симболичка функција преобрнута. Магијском моћи речи прекорачење границе живота приказује се преображајем колористичког симбола разметно световног и пролазног у симбол гробног и вечитог постојања.

Метафорика зелене боје у мотиву затирања вегетативног, насупрот метафорици бујања, среће се у тужбалицама и клетвама. Када јунак куне гору без воде или девојка брбљиву ливаду која је открила љубав младих, у њиховим клетвама призива се затирање, умирање зеленила: *Чарна горо не зеленила се* (Вук С II, 37), *А ливадо, не зеленила се!* (Вук I 444). Када Кулинова када сазна да су Турци изгинули на Мишару, она проклиње *О Китоже, не зеленио се. Епитет зелена, који готово увијек стоји уз именицу „гора" у народној епици, у обичној употреби не нуди никакав садржај који би имао поетску функцију. Али када се претпостави апокалиптична слика – гора која је мртва за сва прољећа – онда мртва гора особито наглашава љепоту зеленила. Атрибут зелена, који се због сталне употребе није ни примјећивао, изненада добија пјесничку снагу*, пише Новак Килибарда[42].

Симболи несреће уобличени су на темељима митског доживљаја вегетативног пропадања или прерране устргнутости као у обраћању мајке Југовића руци Дамјановој – *Моја руко, зелена јабуко.* Архетипски потенцијал, који ову метафору чини најсублимнијим исказом бола због губитка вољене особе, активира се и самостално у контексту одређене песме, и, као што је Миодраг Матицки показао, као део припева тужбалица у баладама и баладним епским песмама. Косовка девојка рида безнадно горко:

Да се, јадна, за зелен бор ватим,
И он би се зелен осушио

Вук II 51, 135

Паралелизам природног и људског света, толико типичан за народну поезију, овде је присутан, али на двоструко обрнут начин. Вегетативни симболи који иначе изражавају циклизам постојања, представу о јединствености света, у коме и поред супротстављености живота и смрти постоји спона земаљског и прекогробног – у вечном трајању или вечној обнови овде немају своју моћ, јер природа није модел људског живљења, већ се људски живот представља као могући модел судбине природе. Наместо животне наде као свепрожимајуће начело се истиче трагичко веровање у свемоћ смрти.

---

[42] Новак Килибарда: *Вишњићева пјесма Бој на Мишару*, у: „Легенда и поезија", Београд, 1976, стр. 76.

Зелена се јавља и са квалитетом боје различитим од онога који је нама познат, нпр. зелен курјак, зелен мач. У изучавању фигуративног устројства народне лирике, Валерија Јерјомина алогизме боја објашњава употребом боје у неколористичком значењу и заборављаним особеностима боја[43]. У митолошко-религиозним системима појављују се разноврсни атрибути мача (огњени, бљештави, двосекли, свети, и др.), који симболично одређују његову природу — силе разарања или силе правде. У нашој народној поезији јавља се необичан зелени мач. Има ли он икакве везе са вегетативном зеленом бојом или је његов атрибут неколористичке природе? Натко Нодило је у својим проучавањима старе религије Срба и Хрвата претпоставио да је зелени мач жуто зелени зрак који се у зору пробија кроз ноћну тмину. Маретићева етимолошка анализа корена *зел-* даје тумачење зеленог мача као сјајног мача[44]. Нодило пише да стари Словени нису изражавали разлику између жуте и зелене, и сматра да је зелени мач представљао зрак који расветљава зору. По једном његовом тумачењу он би био поседништво бога Вида, а по другом једне од персонификација Огња (Агнија из Риг-Веде). Не нашавши потпуну потврду за своју претпоставку о коњаницима пратиоцима (у нашој поезији два Јакшића, два Воиновића), Нодило је извесне песме и изобличио. Ову митолошку домишљатост, да су зраци јутарње светлости зелени мачеви, тешко је тумачити са становишта песама, будући да су они у дуготрајном процесу заборављања постали реликти за које ни певачи не знају како их треба употребљавати. Тешко је успоставити неку доследнију логику у вези са мегданцијама који носе зелени мач. Он је најчешће супротстављен сабљи, чешће га носи јунак на чијој је страни правда (али га у „Женидби Тодора Јакшића" носи насилник Иван Звјездић), јунак или јунаци који су изазвани. Носе га и Југовићи на Косову:

„Крваве им руке до рамена,
„И зелени мачи до балчака

Вук II, 49, 34

Развијање имплицитне визуелности ове слике даје јој нову вредност. Крвава, црвена, патничка, страдалничка боја прекрива зелену боју праведности у једном симболичком двостиху који сажима судбину косовског судилишта.

Између многобројних митских бића једино је уз вилу формулативно везан атрибут беле боје — и у песмама и у предању, док је боја њихове косе најчешће златна[45]. У већ споменутој словенској антитези која започиње питањем „Шта се бијели..." вила се ретко јавља као могући објект, као у песми Грчићевог певача Домњака, у којој се као последња понуђена, али нетачна могућност наводе виле[46].

---

[43] Валерия Еремина: *Поетичкеский строй русской народной лирики*, Ленинград, 1978, стр. 76.

[44] Маретић: *Нав. дело*, стр. 73.

[45] Визуелна вредност боје вилине косе се појачава у оним песмама у којима је коса уплетена у средиште радње — када заноси мушкарца, када је вилина коса улог у опклади или чаробни део тела који јој може бити исечен.

[46] С. Грчић: *Синьске народне пјесме*, стр. 86.

Делимично ремитологизовано преношење својстава виле на девојке може да укључи и коришћење боје као елемента у представљању лирских радњи у којима се преплићу људски и надљудски свет. Особено спомињање беле боје лица бледоликим има у психолошком сликању ликова значење бриге, али бледа боја девојке у једном типу лирских песама упућује пре на митолошке елементе – девојку питају зашто је бледолика, а она одговара да гледа како се муња с громом игра. Њена обузетост и очараност облацима и небеским силама насликана је бледом бојом лица која упућује на везу девојке са небеским силама, и асоцира на њено вилинско биће.

Магијска употреба млека заснована је на његовој животодавној моћи. Као својство млека бело је примило и актуелизовало моћи саме боје. О значењу беле боје у колористичком систему магијских радњи говоре и други примери који нису везани за млеко или јаја. При коришћењу белих кончића и одевних предмета боја је заправо и носилац силе посредством које се остварује жељена магијска радња. У песмама се бело одело, марама или вео каткада описују, при чему се преплићу невербалан и вербалан фолкорни слој, као нпр. у песми лазаричког обреда:

Радуј ми се, Лазаре,
Војска ти се собира;
Бело руво облачи,

Браство 4 (1890), стр. 45

Бело руво описано је миметички, јер су учесници обреда тако обучени, али је та бела боја митско-магијског порекла, употребљена на сличан начин као у свадбеном обреду[47]. У представљању обреда опис обредног предмета може бити миметички, па је и боја, нпр. свадбеног вела бела. Метафоричка логика те беле боје је пред-естетска, магијска логика прелазног својства које се приписује обредном предмету.

У песми из Вукове збирке, у којој се сустичу елементи календарског обреда, магије и необредне лирске радње река Дунав на питање зашто тако мутан тече „одговара" – како га не мути јелен, ни Мирчета војвода, но девојке које перуником беле лице (Вук I 669). Бељење лица се приказује као удешавање девојака ђаволица, али пролећно брање биља, девојачко „тргање" перунике има и обредно значење које припада љубавној магији. Логика магијско-обредног често кроз контаминације са другим, необредним мотивима, поетски транспонује функцију боје из обредног чина.

У „тексту" магијског чина спој својстава и односа у магијској пра-метафори није освешћен, јер се због одсуства појмова за релационирање објектни и предикативни односи и не могу друкчије исказати него метафорички чулно. Пра-метафора која произилази из магијског делања у склопу поетског текста увек подлеже неком степену естетизације. Приликом превласти магијског естетско се показује само као оквир исказа којим се то дејство изражава. Боја као својство обредног објекта или субјекта произилази из метафоричке логике саме радње.

---

[47] Иван Ковачевић: *Лазарице*, у: *Семиологија ритуала*, Београд, 1985, стр. 37.

Метафора која следи законитости поетског мишљења и имагинације произилази из односа језика и стварности у коме фигуративно објективизовање стварности није унапред условљено постојећим релацијама магијског или митског мишљења. Логика метафоризације у сфери естетског успоставља односе међу објектима реалног света који су ослобођени од тог света, јер су постали део естетски створене стварности. Самосталност естетског укључује и слободнији однос творца поетског исказа према наслеђу из којег израста његова поезија. Будући да народна књижевност не дозвољава размах индивидуалног које укида традиционално, јер се творевине са таквим отклоном не преносе и нестају, метафоре из сфере естетског су унапред сведене у оквире традиције.

У неколористички фокусираној метафори својство боје, иако употребљено у свом уобичајеном квалитету, бива промењено самим окружењем. Певач и посредством боје приказује смене годишњих доба – изгледом *црне горе* која зими огољује, а у пролеће се одева травом и цвећем:

Вран планина сн'јегом запанула,
Гора црна листом оголила

Јукић 417

или пролећа

Сва се гора листом преобуче,
Црна земља травом и цвијетом,

Вук IV 31, 86

У наведеним стиховима црна боја, као део оквира метафоре, се истиче појачавајући визуелност голе планине и стабала, поља. У епици овакви описи амбијента као одређивања доба године на кратко својим лирским својствима прекидају ток нарације. Боја својим својством подцртава чулне елементе метафоричког исказа.

У метафорама се показује различит однос фокуса и оквира, од усмерености на једно својство које се гради на супституитивно поредбен начин до метафоре која осветљава цео исказ или обједињује чак и више исказа. Зависно од „распрострањености" и богатства метафоричких преносника и њихових визуелних потенцијала остварује се и визуелност самог исказа. Метафора у склопу песничке слике посредством приказаних предметности објективизује спољашње и унутрашње одлике боја. У треперавом сабијању слојева песничке слике у јединствен доживљај целовито се остварују метафоричка својства објеката.

Када надградњом митско-магијског контекста новим значењима, која не потиру у потпуности нерашчлањеност митско-магијског мишљења, већ на његовим основама осветљавају делимично промењен однос човека према свету, фигуративни исказ трпи промене у којима се и пра-метафоре подвргавају етичком или естетском начелу.

У свадбеном обреду, као што је речено, девојку покривају белим велом. Тај симболички чин везан за промену рода приказан је и у народној песми:

Долети листак од ника поља,
Паде девојци на зелен венац,
На зелен венац, на русу косу.
Није то листак од ника поља,
Већ је то бела авли марама,
Бела марама, брига голема:

Вук I 123

Поступак естетизације метафоре проистекле из магијске функције боје се остварује на неколико нивоа. Најпре се кроз сажету словенску антитезу бела марама метафоризује листом, да би се потом посредством обредног предмета означио нови положај младе, али и представио њен доживљај новог положаја – тегоба. Боја чија је функција несумњиво магијског порекла постављена у додатни контекст задобија нова емоционална и естетска значења. Аналитички откривено митско-магијско порекло неке метафоре не умањује њену естетску вредност, но је обогаћује.

Основне животне ситуације представљене типичним ликовима или ликовима који су транспоновани тако да изражавају неку идеју која се као људско искуство вечно понавља носе архетипску вредност. Обухватност архетипских знакова и општост њиховог садржаја привлачи ствараоце и изазива њихову способност приказивања и естетског уобличавања. Разврставање архетипова могуће је спровести на многе начине, што у овој прилици није од велике важности, те ће само на примерима архетипских представа среће и несреће бити указано на механизме актуелизовања њиховог естетског слоја. Симболи среће су приказани сликама вегетативне плодности, преобиља, богатства и лепоте у којима се каткада и преклапају миметички и метафорички искази. Метафорички употребљен атрибут *златан*, собом носи потенцијал велике вредности и изразите визибилности сјаја и боје.

лего јунак и млада девојка
јунак косон а дивојка српом,
златни српон билима рукама

Волчић 139

У пољу са поваљеном травом, у летње доба жетве – златан срп, беле руке поред својих колористичких вредности задобијају и својства сјаја узаврелости, лепоте хармоничног преплитања опипљивог и неопипљивог, одмора и слутње љубавне блискости. Метафорички потенцијал злата вишеструко се разлистава, златно је – и богатство, и покошена летина, и сунчева светлост која је осветљава, и златне руке девојке. У представљању лирске ситуације се естетски вишесмислено приказује доживљај животне испуњености.

У односу на традицију најслободније је метафоричко асоцирање које се односи на област људског задовољства и игре. Почетне метафоре словенске антитезе у антологијској песми коју је записао Миховил Павлиновић не заснивају се на боји – момак пита девојку шта јој расте у *нидрима*, а она одговара:

„Нит' су тање ни турунце,
нит' су с мора лимунови,
већ су били лабудови!"

МХ VII 174

Користећи метафоре у којима је слој предметне стварности ван митско--магијских, као и архетипских реалија певач се, осим у последњем стиху, не одваја много од традиционалног формулативног система. Ослањајући се на словенску антитезу као низ сабраних песничких слика певач последњу, визуелно најизразитију слику употпуњава белом бојом лабудова. Лабудови се користе као објект којим се представља белина, али, по правилу у оквиру претпоставки које се одбацују *Ал' су снијези, ал' су лабудови.* Певач овде истовремено поштује традицију, јер користи њене елементе, али делимично је и преобликује јер саму слику не ствара на устаљен начин, већ је приводи у метафорички исказ девојчиног одговора.

Метафоре естетског порекла у којима се јављају боје проистичу и из формула које се односе на један објект уколико се наместо смештања у неколико суседних стихова оне споје и збију у оквир једног стиха.

Боје се у нашој народној поезији најчешће јављају миметично атрибуиране у оквиру формулативно редукованог избора боја. Поред придевског означавања оне се појављују и на језички неистакнут начин као прирођено или подразумевано својство самих ствари. Метафоричка употреба боја произилази из 1) митско-магијског мишљења, при чему је обликовање значења повезано са системом асоцираних импликација унутар митско--магијског знања-веровања, или из 2) естетског (поетског) преобликовања формула народне поезије.

Формулативан начин употребе боја фиксира боју тако да она ствара особено акцентован и померен визуелни свет, делимично пригушене информативности. Могуће је запазити жанровску и књижевно-историјску условљеност учесталости извесних боја. У лирици је у опису плодних сила и радосних ситуација наглашено присуство комбинације боја: бело-румено-зелено, док је негативан пол животних искустава исказан углавном црном бојом. У колористичком свету епике, који је једноставан и контрастан, свеприсутна је бела боја. Поливалента зелена придружена је кобној црној, те је издвојеност беле још већа. И преко боја лирика приступа човеку директније, у бојама колористички богатије, док се епика служи описивањима у којима има свечане укочености и лепоте.

Истраживање визуелности у усменој поезији прати поред свих тешкоћа разумевања народне песме и њених каткада древних значења, извесно, не мало, задовољство „оживљавања" света боја у народној поезији.

СПИСАК НАВЕДЕНИХ ИЗВОРА
(скраћенице и извори)

Богишић — Валтазар Богишић: *Народне пјесме из старијих, највише приморских записа*, Биоград, 1878.
Браство — *Браство*, Београд
Волчић — *Jakob Volčić in njegovo delo*, Pazin — Ljubljana, 1988.
Вук — Вук Стефановић Караџић: *Српске народне пјесме*, I—IV, 1891—1898.
Дебељковић — *Српске народне умотворине са Косова из рукописа Дене Дебељковића*, I: лирске и епске народне песме, Приштина, 1984.
Гл. ЕИ — *Гласник Етнографског института*, Београд
Грчић — Stjepan Grčić: *Sinjske narodne pjesme*, Split, 1920.
Ерл — *Ерлангенски рукопис старих српскохрватских народних песама*, Ср. Карловци, 1925.
Жганец (Копривница) — Vinko Žganec: *Hrvatske narodne popijevke iz Koprivnice i okoline*, Zagreb, 1962.
Златановић — Момчило Златановић: *Стојанке, бела вранъанке*, Лесковац, 1969.
Јастребов — И. С. Ястребов: *Обычаи и пѣсни турецкихъ Сербовъ*, С. Петербургъ, 1886.
Јукић — Frano Jukić; Grga Martić: *Narodne pjesme bosanske i hercegovačke*, Mostar, 1892.
Курт — Džalaludin Kurt: *Hrvatske narodne ženske pjesme (muslimanske)*, Mostar, 1902.
МХ — *Hrvatske narodne pjesme*, Zagreb
Међедовић — Avdo Međedović: *Ženidba Smailagić Mehe*, Sarajevo, 1987.
Милојевић — Милош Милојевић: *Песме и обичаи укупног народа српског*, Београд, 1869—1870.
Мокрањац — Стеван Ст. Мокрањац: *Записи народних мелодија*, Београд, 1966.
Петрановић — Богољуб Петрановић: *Српске народне пјесме из Босне и Херцеговине*, Биоград, 1867, 1870.
Рајковић — Ђорђе Рајковић: *Српске народне песме*, Нови Сад, 1869.
Станковић — Живојин Станковић: *Народне песме у Крајини*, Београд, 1951.

Dejan Ajdačić

ÜBER FARBEN IN DER SERBOKROATISCHEN VOLKSDICHTUNG

Zusammenfassung

In diesem Beitrag wurde die Eigenart der aus der Poetik der mündlichen Tradition und der Überlieferung der Volksdichtung hervorgegangene Anwendung von Farben untersucht. In der Volksdichtung des serbokroatischen Sprachbereichs werden Farben meistens mimetisch atribuiert und zwar im Rahmen einer formelhaft reduzierten Auswahl, zum Teil aber auch bedingt durch das jeweilige Genre. In der Lyrik ist bei Beschreibungen von fruchtbaren Kräften und fröhlichen Situationen betonterweise eine Kombination von weiß-rötlich-grün vertreten, während negative Lebenserfahrungen hauptsächlich durch die schwarze Farbe ausgesprochen werden. In der Formenwelt der Epik, die einfach und kontrastreich ist, wird auffallenderweise die weiße Farbe verwendet.

Die metaphorische Anwendung von Farben wurde aus dem Kontext einer mythisch--magischen oder ästhetischen (poetischen) Gesinnung gedeutet.

КО ЈЕ ПЕСНИК ДВЕЈУ ПЕСАМА СРПСКЕ ГРАЂАНСКЕ ПОЕЗИЈЕ У АРНОТОВОМ „МАГАЗИНУ”?

Ђорђе Перић

Прегледајући уметничко песништво у часопису *Србска новина или Магазинъ за художество, кныжество и моду*, који је у Пешти уређивао рано преминули српски књижевник Антоније Арновљевић Арнот (1808–1841), наишли смо у првом годишту (1838) на две занимљиве песме. Ради се о двема песмама из српске грађанске поезије друге половине XVIII и прве десетине XIX века, о којима се писало у нашој књижевноисторијској литератури, али без познавања њихових штампаних варијанти које је објавио Арнот у свом *Магазину*... Како су обе песме занимљиве за једно ново књижевноисторијско преиспитивање њиховог порекла и утврђивање њихових аутора; вредно је обазрети се на њих и указати на њихово постојање.

1.

У числу 46 и 47, за годину 1838, у Арнотовом *Магазину за художество, кныжество и моду* појавио се, у два наставка, текст дуже песме, са насловом *Любовъ по садашньой моди* (први стих: Отъ тешкога плача нестаде ми вида); текст је потписан иницијалима: „I. A.” Одмах за овим текстом, у числу 48 и 49, за исту годину, 1838, Арнот је штампао још један дужи текст песме са насловом *Девоячка інштанціа* (први стих: Благоутробныи отцы, Девойке се туже); текст је потписан истим иницијалима: „I. A. Солгабіров”. На први поглед изгледа да су то поетски текстови неког песника који је писао песме у времену у коме је и Арнот издавао свој књижевни часопис *Магазинъ за художество, кныжество и моду*. Удубивши се у текстове тих песама, запажамо да су нам већ одраније познати, да смо их негде срели, само не са тим насловима. И доиста потврду за то налазимо у фонду песама српског грађанског песништва. Оба песничка текста, која су објављена у Арнотовом *Магазину*, веома су добро позната у српском песништву друге половине XVIII века и првих десетина XIX века. Пре него што о њима и њиховом пореклу изнесемо све што је познато, пренећемо (истина, савременим правописом) оба поменута текста.

ЉУБОВ ПО САДАШЊОЈ МОДИ[1]

Од тешкога плача нестаде ми вида
У коло престати немогу од стида
Сто поклада прође, ево двaест лета
Како сам познала овог белог света;
Нико не запроси, мајка плаче бедна,
Дужна с' ћерко зета, ти с' остала једна,
Као тиква за семе. Ах доцне ће бити!
Нећу ћерко зета очима видити;
Неће тужна мајка розмарин златити;
Нит' везен бошчалук зету оправити.
Нити ћу мараме везат за хегеде
Каква си везиља, да сватови гледе!
Неће мајка ћерко! дарове изнети
Што си преправила свекрви однети.
Неће мајка ћерко! девера глобити
За дар пити онај новац пребројити.
Ах пре ћеш ме мртву бедна оплакати,
Него ја весеље тво(ј)е дочекати.
Нећеш ти деверни ципела понети,
Нит' из куће венац на глави изнети;
Нећеш ћерко моја! ти под превез стати,
Нит' ће тебе новац онај натиштати,
Кога девер срећној баци у ципеле,
Кад невеста шушка око ноге беле,
Јао неће тебе житом посипати,
Нити ћеду друге око тебе стати.
Китне свеће неће за вратом горети,
Нит' око кондира попа проводити.
Неће се за твога кума новац клати
Деца, нит' весеље ,твоје спомињати,
Нит' пред тобом ђаци чираке носити. –
Ах ко ће ме мајко јадну запросити!?
Знаш да немам ни пребијен новац,
Зато мене неће сирома трговац;
А богати бро(ј)е куће и дућане
И колико има земље за орање
Негледе лепоту и што је прилика
Нег' колико има виноград мотика,
Каца и казана, ракије и вина
И колико акова у подруму има.
Сребрно, бакарно и покућство гледе,
Или је од отца, ил' старога деде:

---

[1] Антоније Арнот: *Женидба по садашњој моди*, „Магазин за художество, кныжество и моду", I, 46 и 47, 1838, 181 и 184. Потпис: „I. A." Курзивом означавамо оне фрагменте из ове песме у Арнотовом издању који одговарају штампаном тексту исте песме, објављеном у књизи Вука Стефановића Караџића: *Народна србска пѣснарица*, часть втора, У Віенни 1815, одељак II. Неколико новыхъ пѣсана кое су учени люди састављяли, бр. 11. *Женитба по моди*, с. 248–250. До овога рада сматрало се да је Вукова редакција текста ове песме, из „око г. 1810", најстарији познати запис. Текст песме није пронађен у рукописним грађанским песмарицама XVIII века, па ни у најпознатијој *Песмарици Аврама Милетића (1778–1781)*, што иде у прилог претпоставци да је настао после 1780. године.

Дединство с девојком таки да однесу,
Очинство, кад таста четворо понесу.
О како далеко безумни странствују,
Кад љубов за новце мисле да купују;
А незнаду тајну брака и пределu
Как' у Светом писму сам наш Господ вели:
„Оставит человјек матер и свог отца
Прилепитсја женје до последњег конца."
Благо ли зде или љубов разуме(ј)ет
Христос Свјато Слово јегда сије се(ј)ет.
Еда ли множество ракије и вина
Каце и казани том стиху прилична,
Еда виногради, еда за орање
Земља, будет тајно брака основање?
Еда може памет опоменут чија,
Да је дом и дућан браку материја?!
Ваистину лудо је намеран живити
Ко(ј)и без љубови мисли се женити;
И ко(ј)и негледи на свјатују љубов,
Хоће за живота бедниј бити удов.
Ретко се налази да се сас мирази
У садашње време жена с мужем пази.
Вседневно искуство нас пространо учи,
Каква њега мука непрестано мучи.
Још није ни зора почела свитати:
Жена мужу почне јутрењу читати:
За какву ја хуљу, голу шипку пођо'
И у какву кућу несрећница дођо'?!
Кукавице сиња! ти се нађе један
Да ме испросиш, ниси мене вредан.
Код мога мираза и толиког блага
Узо' хрђу на врат и великог врага!
Муж сирома' ћути, пак се тек обзире
Што скорије може навлачи чакшире.
Једва чека јадан тек да добро сване
Лети без обзирке, к'о из пушке тане;
Нити иде дома пре од дванајст сати
Чека када почну софру простирати.
А кад време ручку невољноме дође
Наново га опет друга ватра прође.
Често око главе лете калајлије
Чудне су то мајко! незнаш баталије!
Пуца, грми, јечи, разлеже се соба
Једва се пресмири у полноћно доба.
А видиш времена каква су сад мајко!
Како ли мудрују људи наопако.
Нестало је време што је негдар било,
Да свак' оно љуби што је кому мило.
Сад (по новој моди) нежеле љубити
Нит' заклетим другом живот проводити.
Жена мужу за дан, муж жени за тридна
Четврти дан била блудник очевидна. –
Пети дан од мужа жена већ утекла
Шести дан фраера близо десет стекла.

Пак се опет некиј миразом варају,
Како муве на леп несрећно падају.
О Боже мој, Боже! теби дижем руке,
Ти мене сачувај те паклене муке.
Дакле сладка мајко! немој ме цвелити
Нит' себе с(а) плачем толико вредити,
Ако ме ко љуби, тако ћу с' удати
А иначе волим девојком остати! —

I. A.

ДЕВОЈАЧКА ИНШТАНЦИ(Ј)А[2]

Благоутробни отци! (Девојке се туже!) —[3]
Смилујте се и Ви, бар на наше сузе.
И ми смо од сербског произишле рода
И ми смо част сербскога народа,
Цео је народ тело, тога ми смо уди,
Ко цело спасе, тај разумно суди.
Нећели труп бити само једна клада,
Ноге, руке, глава, ако с њим невлада?
Совршено што је мора бити цело
Јер најмањиј порок окова ти тело?
Није у народу женскиј полк последњиј
Член, стих разсмотрите евовај медниј:
„Жена мужу венац, муж јест жени глава."
Нијел' и глави дичниј венац слава?! —
Не вели ли „Сирах" (верујете тому)
„Што сунце на небу, то жена у дому."
Ми смо у народу и њива и гувно
Мужкиј полк лопата, (плуг али разумно)
Разсудите јели икад који био,
Да би мање њиву, него плуг ценио?!
Јест, од оца воде (ал' неправо) племе —
Свагдар више вреди њива него семе.
Нијели? посеје человек фрталь вике,
Пак бро(ј)и по гувну громиле толике.
Ори, сеј на пруду, у најбоље време,

---

[2] А. Арнот: *Девојачка инштанци(ј)а*, „Магазин за художество, кныижество и моду", I, 48 и 49, 1838, 189 и 193. Потпис: „I. A Солгабіровъ." Упор. варијанте и текстолошке коментаре у књизи: *Српска грађанска поезија*, приредио Боривоје Маринковић, Београд 1966, књ. I, бр. 293; књ. II, с. 404—405. У *Антологији старије српске поезије*, саставио Младен Лесковац, Нови Сад-Београд 1964, на с. 320 дата је белешка о песми из које сазнајемо да је наслов песме *Молба девојачка* саставио сам антологичар, тако што је страну реч „инштанција" превео са „молба".

[3] Између штампаног текста песме у Арнотовом „Магазину..." и најстаријег сачуваног текстовног записа у *Песмарици Аврама Милетића (1778—1781)* има и разлика. Најпре, у форми текста; код Милетића текст је без наслова, у облику китица од по четири стиха, које чине по два дистиха. Код А. Арнота, а тако је и у поменутој антологији М. Лесковца, текст има наслов, а саопштен је у дистисима који нису посебно одвојени у строфичне целине. Затим следе мање или веће разлике у стиховима, које овде нећемо детаљно износити, осим неколико крупнијих (в. напомене 4—6). Општи је утисак, да је песник доцније песму поправљао освежавајући је јачим изразима и тачније пронађеним појмовима.

Позна ћемо одкуд што кошту(ј)е семе.
Ко разумно суди, разсудиће и то,
Крошто људи гно(ј)е земљу а не жито. —
Дакле сад свак' види, да је и нас вредно —
Преслушати, јер смо и бићемо једно —
Цело с' људма тело, две воље и ћуди
Нема с нама, нек мисле и људиј.
Не молимо да би ми первенствовале,
Допустите што би ми совјетовале.
Нетрошите новце, нашто су нам школе,
Кадет-штифт један, начините боље.
Нашто реторика, нашто су стихови
И досад су били, без тога попови.
Нашто нам физика, знамо ми натура
Куд вуче, нам нису от потребе јура.
Ко је крив, нек пати, ко дужан нек плати,
Ко краде, нек бију, нек главом заплати.
То накратко сама нас учи природа,
Млада лета у том губити је шкода.
Видите ви једва од двадесет лета
Може бити ко(ј)и, способан поета.
Од двадесет и пет (ј)едва реторику
А кад ће свршити лоћику, физику?
Богослов, јуриста у тим и оседи,
Нејма кад сирома на нас да погледи.
Ономе по небу дурма памет ходи,
Овај у процеси цео живот проводи.
Дакле која полза, раде бисмо знати,
Што ћемо се с људма такима венчати.
Дурма пишу, дурма неке мапе гледу
Целиј дан на (ј)едној столици преседу.
Пре зоре устају у поноћи лежу
. . . . . .[4]
Падне им на памет штогоћ, пале свећу
Читају, сву драгу ноћ књиге премећу.
А ми како дувне тако да лежимо
И вечну неволне чреду да држимо.
Кадет-штифт боље начините (ј)едан
Одтуд ће официр бар изићи вредан,
Ко(ј)и ће млад и нас и децу ранити
Правице и царство кровију бранити.
А није седећи пером умствовати,
Него мужествено, славно во(ј)евати.[5]
Ако је сирома и нејма новаца,
Има у народу, богати отаца.
Јер ко је рад сво(ј)е кћери разудати,

---

[4] Приликом штампања текста, испуштен је један стих, који смо обележили тачкицама. У *Песмарици Аврама Милетића* стих гласи:

Свлачили се нису, у постељи бежу...

[5] После ових стихова, код Арнота недостаје дистих, који би према запису Аврама Милетића изгледао овако:

Нек научи добро што је ингинирство,
Пак нек купи себе рано официрство.

Свакиј за свог зета, кауцију ће дати.
Ви гледајте само, професора вредног,
Алумнисту свога ранити ће (ј)едног. —
Ето фундус вечниј! (ј)ербо девојака
Бити ће док је под небом облака! —
Ми ово сада, представљамо Вама,
Да́ помогнете и Ви што скорије нама!!! —[6]

I. A.
Солгабиров.

Да укратко подсетимо шта је заједничко овим текстовима.

Оба текста, али не у овим штампаним, већ у другим рукописним и штампаним варијантама, ушла су у *Антологију старије српске поезије* (Нови Сад-Београд 1964), коју је саставио Младен Лесковац. Тако се текст песме под насловом *Девојачка инштанција*, објављен у Арнотовом *Магазину за художество, кныижество и моду* (число 48 и 49, за 1838) доноси у поменутој антологији М. Лесковца на стр. 74–75, а под насловом *Молба девојачка*; испод текста песме стоји: Непознат песник, XVIII век. И други текст песме са насловом *Љубов по садашњој моди*, објављен у Арнотовом *Магазину за художество, кныижество и моду* (число 46 и 47, за 1838) саопштио је Лесковац у својој антологији на стр. 116–117 са насловом *Женидба по моди*; као песник овде је потписан Јован Берић, а песма је датирана у 1810. годину.[7]

Према томе, аутор обеју песама не би могао да буде извесни „I. A.", односно „I. A. Солгабиров".

Пред изнесеним подацима налазимо се у недоумици. Питамо се како је дошло до објављивања ових песама у Арнотовом *Магазину*... са наведеним загонетним иницијалима песника, кад је познато да су ти песнички текстови настали бар две деценије раније, од старијих поета који су певали још у другој половини XVIII и првој десетини XIX века.

2.

Текст песме *Молба девојачка*, или као што код Арнота стоји *Девојачка инштанција*, добро је познат у српском грађанском песништву XVIII века. Он се први пут наводи у целини у рукописној *Песмарици Аврама Милетића (1778–1781)* под бр. 14, на стр. 11–12. Исти текст је пронађен само још једанпут, у рукописној *Песмарици Матије Ивковића* (између 1833. и 1834, односно, после 1830). Према томе, овај текст, који објављује А. Арнот у свом *Магазину* био би трећа, досад незапажена варијанта пе-

---

[6] Уместо последња два дистиха, у *Песмарици Аврама Милетића* стоје два сасвим другачија стиха:

Смирено просимо, зато во прочим н(и)ње
Остајемо ваше покорне робиње.

[7] М. Лесковац је, као што је познато, прихватио поменути Вуков запис песме *Женидба по моди*. У Вуковој редакцији текст песме није био потписан, односно, објављен је анонимно.

сме *Молба девојачка.* Ако упоредимо први запис текста ове песме из *Песмарице Аврама Милетића (1778–1781)* и сличан текст из Арнотовог *Магазина* за 1838. годину, видећемо да се они и поред разлика у основи прилично слажу. Текст исте песме из рукописне *Песмарице Матије Ивковића* није нам се сачувао, као ни сама песмарица, али је он могао бити врло близу изворном тексту непознатог аутора. Једино уз тај текст стајао је запис којим поводом је ова песма написана: „В некој компанији в Новом Саде некоторе девице јавиле что би оне раде за официре удати се; некоторо слово сказао стихотворец, да би лучше по их желанију било и полезније кадетништифт поставити него школе, о којих тогда на Синоду трактиралос, и да би нуждно било иншт анцију предложити Синоду о том; на которо одговориле: „Добро би било!" И тако, по њином желанију, сеј сатир произведем: „Свјатјејши Синоду, Преосвјашчењејши Архиепископи Милостивејши..." Састављач песмарице је, на основу овог записа дао песми наслов – *Сатир.*

Из наведеног записа видимо зашто текст песме у штампаној Арнотовој верзији носи наслов *Девојачка инштанција.* Пошто је текст песме први пут наведен у *Песмарици Аврама Милетића*, датираној пре 1781. године, значи да је и песма написана нешто пре те године. Непознат песник је тада боравио у Новом Саду, где је упознао жељу девојака, да се школа за официре отвори у њиховом граду. Њихову жељу он песнички уобличава у молбу девојачку Синоду, коју изручује на црквено-народном Сабору у Сремским Карловцима. Пошто су црквено-народни сабори одржани 70-тих година XVIII века у Срем. Карловцима у два маха – 1774. године и 1781. године, онда би текст *Девојачке инштанције* морао настати поводом школских питања која су се решавала на црквеном Синоду једне од поменутих година. Које? То ћемо лако одредити, ако погледамо на коме месту је записан текст ове песме у *Песмарици Аврама Милетића*, који је текстове из грађанске лирике свога времена уписивао између 1778. и 1781. године.

Дакле, Аврам Милетић је текст песме *Девојачка инштанција* уписао на следећем месту, између других текстова грађанске лирике:

(1) *Пашхалија новаја* (Хиљада седамсто седамдесет лето пето), написана свакако уочи 1775. године, тј. крајем 1774. и почетком 1775, а уписана у *Песмарицу Аврама Милетића* као прва записана песма, под бр. 1, стр. 1–2.

(2) *Девојачка инштанција* (Благоутробни отци, девице се туже), уписана је у *Песмарицу Аврама Милетића* под бр. 14, стр. 11–12. и

(3) *Високопреосвјашчењејшему и восокодостојњејшему господину, господину Викентију Јовановичу од Видак* (Видак, Сербији имја умилно) уписана је у *Песмарицу Аврама Милетића* (1778–1781) под бр. 15, на стр. 12, а написана приликом постављања „темишварског владике Вићентија Јовановића-Видака за митрополита у Сремским Карловцима" 1774. године, када је и сазван црквено-народни сабор и заседао црквени Синод.

Шта, дакле, запажамо из предложеног поретка песама?

Песма *Девојачка инштанција* или *Молба девојачка* уписана је у рукописну *Песмарицу Аврама Милетића* (1778–1781) после песме Јована Авакумовића *Пашхалија новаја* и других дванаест текстова потом, а непосредно пре друге Авакумовићеве песме коју је он написао 1774. године приликом постављења епископа Вићентија Јовановића-Видака за митрополита („Видак, Сербији имја умилно"). Значи, и она је написана 1774. године, уочи црквено-народног сабора, на коме је изабран нови митрополит Вићентије Јовановић-Видак, па је по том редоследу и уписана у *Песмарицу Аврама Милетића* (1778–1781).

Из свега изнесеног, закључујемо да је текст песме *Девојачка инштанција* илити *Молба девојачка* написана врло рано, вероватно 1774. године.

Ако би се они иницијали – „I. A." – испод песме *Девојачка инштанција*, објављене у Арнотовом *Магазину* за 1838. годину, покушали разрешити имајући у виду почетна писмена песника *J*(ована) *A*(вакумовића), онда би се могли приписати Јовану Авакумовићу. Чак и враголасто дописано његово занимање „Солгабиров" (= срески начелник) говори нам да се Арнот ни ту није преварио, јер је песник Јован Авакумовић одиста био срески начелник дуго година, нарочито у Великокикиндском диштрикту.[8] Најзад, да не говоримо о стилу песме, фактури стиха, салонском опевању девица и њихових проблема или особина, што све подсећа на манир песничког стварања Јована Авакумовића. Али, пре завршног закључка погледајмо и други песнички текст у светлости раније познатих података.

3.

Друго директно питање је далеко сложеније: да ли би се загонетни иницијали „I. A.", потписани испод песме *Љубов по садашњој моди* (Од тешкога плача нестаде ми вида), у Арнотовом *Магазину за художество, кныжество и моду* (1838), могли разрешити или заменити истим именом – J(ован) A(вакумовић)?

Већ смо изнели да се текст песме *Љубов по садашњој моди*, који је познатији по једној својој краћој варијанти, а и по наслову *Женидба по моди*, приписује књижевнику и песнику Јовану Берићу. О овој Берићевој песми писало се у прошлости, у књижевноисторијској литератури, и ми ћемо укратко само поновити најважније о историјату ове песме. Најранији познати текст ове песме штампао је Вук Ст. Караџић у својој књизи *Народна србска пјеснарица*, част втора, Беч 1815, у одељку „Неколико нових пјесана које су учени људи састављали", под бр. 11, на стр. 248–249. Песма

---

[8] *Солгабиров* од мађарског *szolgábíró* = високи административни чиновник; срески начелник. Реч унесена први пут у српски језик у писаном извору из 1733. године. Упор. Велимир Михајловић: Грађа за речник страних речи у предвуковском периоду, II том, Нови Сад 1974, 590. Према В. Стајићу, Јован Авакумовић је између „29 новембра 1789. и 27 јула 1795. године био судац Дистрикта" (В. Стајић: *Јован Авакумовић*, Гласник ИД у Новом Саду, X/3, 1937, 333). А по запажањима С. Матића (*Јован Авакумовић*, Гласник ИД у Новом Саду, III/2, 1930, 275), Авакумовић се више пута помиње у „Славено-сербским вједомостима" (1793, с. 183; 247, 254; и 1794, с. 136) као „диштриктуални биров и комитата торонталског асесор" у Великој Кикинди. О другим називима његовог занимања видети: *Јован Авакумовић* у „Лексикону писаца Југославије", Нови Сад 1972, I, 110–111.

је објављена анонимно, као и друге песме „учених људи" у овом одељку, и о њеном песнику дуго се није ништа знало. „Познато је, писао је књижевни историчар Боривоје Маринковић, да Вук ниједном речју, нигде није поменуо, ни у једном свом објављеном делу или преписци, од којих је „учених људи" забележио или добио „нове пјесме"?"[9] И док су се за све остале песме, осим још једне, доцније пронашли извори у песничком опусу Лукијана Мушицког, никакав званични писмени доказ о аутору песме *Женидба по моди* није пронађен. Једино је књижевник Ђорђе Рајковић у својим радовима изнео да је од самога Вука Ст. Караџића лично чуо да је песму *Женидба по моди* написао књижевник Јован Берић, и да је до њеног текста Вук дошао још 1810. године.[10] На основу овог усменог подсећања Рајковићевог, први је књижевни историчар Андра Гавриловић,[11] а доцније и други (Б. Маринковић,[12] М. Лесковац[13]) извео логичан закључак — да је ово песма Јована Берића Старијег. Наравно, Ђорђе Рајковић је ову своју тврдњу, о Берићевом ауторству песме *Женидба по моди*, изнео 80-их година XIX века, кад је више није било могуће проверити, јер Вук није био жив, а давно пре њега ни Јован Берић. И тако је, у недостатку других доказа, прихваћено ово сећање као доказ, које је остало на снази до дана данашњега у нашој књижевноисторијској литератури. Ипак, у овај усмени исказ Ђ. Рајковића, о Берићевом ауторству песме, Б. Маринковић је помало и сумњао, јер је наишао на још једно Рајковићево сећање у вези са Вуком, које се могло проверити, али изгледа није било истинито. Зато је Маринковић записао и следеће: „То обавештење он је од Вука могао добити само при свом другом сусрету с њим, у манастиру Хопову, 29. априла 1856. године, уколико читаво његово казивање о тим разговорима (с Вуком) није гола мистификација..."[14] Најзад, додајмо да је у вези са ауторством песме *Женидба по моди* постојала и претпоставка књижевног историчара Васе Стајића, који је помало веровао да је ову песму написао Јован Авакумовић. „... можда би се смела означити песма *Женидба по моди* (као Авакумовићева), коју је Вук 1815. објавио у другој части *Народне српске пјесмарицае*, стр. 248, као једанаесту између „нових пјесама које су учени људи састављали". Стихом и тоном, она јако подсећа на Авакумовићеву песму *Пашхалија новаја* у Остојићевој збирци под бројем 88." — закључио је своје „домишљање" Васа Стајић.[15] Запажање В. Стајића није се узимало

---

[9] Б. Маринковић: *Вук и „нове пјесме"*, „Савременик", 3, 1964, 249.

[10] Ђ. Рајковић: *Успомена на Јована Берића*, „Јавор", 1880, 1101–1104 (исти есеј у књизи: Ђ. Рајковић, *Изабрани списи*, Нови Сад 1950, 136–142). Ђ. Рајковић је песму цитирао у поменутом есеју „напамет", јер није имао Вукову песмарицу при руци.

[11] Андра Гавриловић: *Песници-књижевници у другој Песмарици Вуковој*, „Венац", XIII/9–10, 1928, 729–735.

[12] Б. Маринковић, *Наведени есеј*, 249–257. Упор. В. Недић: *Напомене и објашњења*, „Сабрана дела Вука Караџића", књига прва, Београд 1965, 442; Г. Добрашиновић: *Библиографија списа Вука Караџића*, „Сабрана дела Вука Караџића", књига тридесетшеста, Београд 1974, 20.

[13] М. Лесковац, *Наведена антологија*, 339–341.

[14] Б. Маринковић, *Наведени есеј*, 225. Упоредити и есеј истог књижевног историчара: *Порекло једне Вукове изјаве о Доситеју*, „Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор", XXVIII/3–4, 1961, 249–252.

[15] В. Стајић, *Наведени есеј*, 339; исти: *Великокикиндски диштрикт*, Нови Сад 1950, 94.

у обзир само зато што није постојао никакав ближи документ или писани доказ да је песма *Женидба по моди* од Јована Авакумовића.

Како прићи ближе овој проблематици, ако узмемо у обзир и текст дуже варијанте *Љубав по садашњој моди* ауторизоване иницијалима I. A.? Затим, ако песму посматрамо имајући у виду да загонетни иницијали дају могућност да се песма разреши именом Јована Авакумовића? Оно што не иде у прилог тој хипотези јесте – што данас није познат ниједан старији запис ове песме из XVIII века. У књизи *Српска грађанска поезија*, коју је уредио Б. Маринковић, овако су, под именом Јована Берића, поређане све познате варијанте текста песме *Женидба по моди*:

(1) Вук Стефановић Караџић: *Народна србска песнарица*. Част втора. Беч 1815, бр. 11, стр. 248–249.

(2) Песмарица Николаја Беговића (1840), бр. 126.

(3) Запис анонимног бележиоца (Архив САНУ, бр. 8552/264 (69), бр. 1, стр. 1–2;

(4) Ђ. Дежелић: Пјесмарица или сбирка радо пјеваних пјесамах, Загреб 1865, бр. 390, стр. 510–511.

Јасно нам је што је Б. Маринковић узео Вуков запис штампаног текста ове песме као главни текст, али није јасно зашто је варијанти из *Песмарице Николаја Беговића* (1840) дао предност над варијантом *Записа анонимног бележиоца*, која је свакако старија. Имали смо прилике да погледамо текст песме *Женидба по моди*, коју је записао анонимни записивач и која је, судећи по сигнатури под којом се води, вероватно била некад у Вуковој својини, а потом се нашла у Вуковој заоставштини. Према томе, Вук Караџић је ову варијанту песме *Женидба по моди* имао пред собом можда и пре него што је објавио онај познати текст исте песме у *Народној србској песмарици*, Част втора, Беч 1815, бр. 11. И баш зато што је она некад била у Вуковом поседу, требало би навести њен текст, што ћемо и учинити. Напомињемо да је песма штампана старим правописом, а без њега, она гласи овако:

ПЈЕСН

От тешкога плача нестаде ми вида
У коло престати немогу од стида.
Сто поклада пређе ево 20 лета
Како сам познала овог белог света.
Нитко (не) запроси мајка плаче бедна
Дужна с' ћерко зета ти с' остала једна
Као тиква за семе, ах доцкан ће бити
Нећу ћерко зета очима видити.
Нећеш ти деверни ципела понети
Нит' око кондира попа проходити,
Неће мајка ћерко дарова изнети
Што си приправила свекрви однети.
Ах тко ће ме мајко јадну запросити

Знадеш да ја немам ни пребијен новац
Зато мене неће сироти трговац
А богати броје куће и дућане
И колико има земље за орање
Негледи лепоту и што си прилика
Нег' колико има виноград мотика
Каца иказана ракије и вина,
Колико акова у подруму има.
Још' није ни зора зачела свитати
Жена мужу зачне јутрењу читати
За какву ја јадна голу шипку пођо'
И у какву кућу несрећница дођо'
Кукавице сиња ти се нађе један
Да ти мене узмеш који ниси вредан
Код мога мираза и толиког блага
Узо' ерђу наврат и великог врага.
Муж сирома ћути пак се тек обзире
Шшто скорије може навлачи чакшире
Једва чека јадан да тек добро сване
Лети без обзира као и с пушке тане.
Нити иде дома пре от 12 сати
Чека када почну софру простирати
А кад веће време неволноме дође
Наново га опет друга ватра прође
Често око главе лете калајлије
Чудне су то мајко незнаш баталије
Пуца грми јечи разлеже се соба
Једва се премири у поноћно доба
Ах видиш времена каква су сад мајко
Како ли мудрују људи наопако
Нестало је време что је негдар било
Да сваки оно љуби што је коме мило.

До зђе

Поређењем три наведена текста песме *Женидба по моди*, и то – штампани Вуков (1815), нештампани запис непознатог записивача и најпотпунији, до данас незапажен, штампани текст А. Арнота у *Магазину за художество, књижество и моду* (1838), добијамо неколико занимљивих питања и закључака. Најпре запажамо да су Вуков штампани текст и рукописна варијанта непознатог записивача само изводи једне знатно дуже песме, коју је у целини штампао, можда и по оригиналу, управо А. Арнот у свом *Магазину* (1838).

Текст у рукопису непознатог записивача има 45 стихова, и то три непарна стиха без одговарајућих парњака, Вуков штампани текст песме *Женидба по моди* има 49 стихова, а не 50, како би се очекивало, а Арнотов запис текста исте песме садржи чак 104 стиха. Арнотов штампани текст је дупло дужи од Вуковог. Из овога произилази питање – да ли је Вук знао да је оригинал песме *Женидба по моди* знатно дужи? Он је то могао наслутити ако је имао у рукама, као што верујемо, рукописни запис исте песме непознатог записивача, који испод свог записа ставља одредницу

„до здје" (тј. довде), што значи да није преписао целу песму из изворника који је њему био познат. Дарујући песму Вуку, он је њему могао казати и где је изворник са кога је он преписивао.

Вук је такође направио, то сада знамо, само и з в о д, карактеристични одломак из знатно дуже песме. Његово скраћивање одговара начину скраћивања текста, односно, одломку непознатог записивача. Вук, на пример, штампа почетак песме *Женидба по моди* од истог стиха од кога и непознати записивач и на једном месту наводи такође п а р н и стих уместо н е п а р н о г не употпуњујући дистих, већ га оставља без свог парњака. А тако је урадио и непознати записивач. То је онај стих

(2) А(х) (т)ко ће ме, мајко, јадну запросити?

коме је претходио, као што се види из Арнотовог штампаног текста стих из мајчиног монолога:

(1) Нит пред тобом ћаци чираке носити.

Парни стих, из завршног мајчиног монолога, није наведен ни код Вука, ни код анонимног записивача, а непарни стих, као први стих девојачког монолога, употребили су и Вук и непознати.

Најзад, нама је сада јаснији однос између Вуковог штампаног текста *Женидбе по моди* (1815) и Арнотовог текста из *Магазина за художество, кныжество и моду* (1838), мада је остало још увек неразјашњено питање у каквом су односу Вуков штампани текст и рукописна варијанта непознатог записивача. Анонимни записивач, закључујемо, свакако није преписивао свој текст песме *Женидба по моди* са Вуковог штампаног текста, дакле после 1815. године, јер у његовом запису има и стихова којих нема у поменутом Вуковом штампаном тексту.[16] Значи, да је могао настати раније од Вуковог штампаног текста и можда послужио Вуку за коначну израду штампаног текста песме *Женидба по моди* из 1815. године. Али, како у Вуковом тексту ове песме има и неких стихова којих нема у рукописном запису непознатог записивача,[17] претпостављамо да је Вук осим овог рукописног записа консултовао и неки други, који нам је данас остао непознат.

Поред тога што *Запис анонимног бележиоца* садржи једну досад мало познату варијанту песме *Женидба по моди*, на истом нешто повећем

---

[16] Стихови 9—12 и 42—45 у тексту непознатог записивача не налазе се у штампаној Вуковој редакцији песме *Женидба по моди* (1815), али их срећемо у Арнотовој штампаној варијанти *Љубов по садашњој моди* (1838). Анонимни записивач је стихове 9—12 у свом тексту исписао као целину, иако се из Арнотове варијанте види да су то одломци два непарна дистиха, којима недостаје парњак. Наиме, стих 9: Нећеш ти деверни ципела понети, и стих 10: Нит око кондира попа проходити — не чине природну целину песме, дистих. Док стихови 11—12 и 42—45 чине постојећу целину дистиха.

[17] Непознати записивач није записао укупно 12 стихова песме *Женидба по моди* онако како их је Вук објавио. Ти стихови, у Вуковој редакцији песме, наводе се од стиха 18 до 29. Стихове које Вук има, а непознати записивач нема, налазимо у објављеној Арнотовој варијанти *Љубов по садашњој моди*. Код њега су то два одломка које је Вук сажео у целину и они се у Вуковој штампаној варијанти односе на стихове 18—27 и 28—29.

комаду папира налази се текст и друге једне не мање значајне песме. Као „втора" песма записан је у фрагменту текст песме *Пашхалија новаја* од Јована Авакумовића. Као што се види из пописа варијанти Авакумовићеве песме *Пашхалија новаја*, које је нотирао Б. Маринковић, текст ове песме сачуван је у врло малом броју записа: 1) у *Песмарици Аврама Милетића* (1778–1781), 2) у *Песмарици Матије Ивковића* (30-тих година XIX века) и – 3) у *Запису анонимног бележиоца* (Архив САНУ, бр. 8552/264 (69), бр. 2, с. 2).[18] Тако је овај непознати записивач записао фрагментарно две песме из српског грађанског песништва од којих се прва сматра песмом Јована Берића, а друга песмом Јована Авакумовића.

Тако смо дошли и до питања ауторства песме *Женидба по моди* која се мора поново ставити на дневни ред. Јер, ако је стварни аутор ове песме Јован Берић, зар би потпун текст њен Арнот смео донети са иницијалима „I. A." у своме *Магазину* за 1838. годину, у Пешти, где је тада живео и стварао Јован Берић? И како је могуће да сам Берић као аутор или Вук Караџић као издавач ове песме, који се такође помиње у *Магазину*, не би реаговали на погрешно потписивање текста неким загонетним иницијалима. Познато је да је млади А. Арнот у *Магазину* уређивао и данас врло значајну рубрику „Српско списатељство", у којој је доносио списак дела свих српских писаца за које је знао и њихове основне биографске податке. У тој рубрици он с пијететом пише о Јовану Берићу и о његовим књигама, чак и о његовом анонимном књижевном раду, али песму *Женидба по моди* не приписује овом писцу.[19] Он пише на једном месту да веома жали што Берић тако мало сарађује у његовом часопису, позива га да сарађује, али та сарадња није узела већег маха. С друге стране, угледни Јован Берић је свакако, макар и због помена свог имена и својих дела, пратио све што је доносио 1838. године *Магазин за художество, книжество и моду*. Тешко је веровати да је пропустио да опази и прочита текст песме *Љубов по садашњој моди* који је штампан због дужине у два наставка и потписан загонетним иницијалима „I. A." Као прави аутор песме, он би од уредника свакако затражио да донесе исправку и да открије аутора. Али, и поред свега, Јован Берић није реаговао, није се обраћао уреднику *Магазина*, није донесена никаква исправка. Значи ли то – да Јован Берић Старији није био аутор песме *Женидба по моди*?

Најзад, значајан је још један моменат у целој тој ствари. Уредник А. Арнот је обе песме, и *Љубов по садашњој моди*, и *Девојачка инштанција* штампао једну за другом, потписавши испод обе исте иницијале – „I. A." Тиме се прећутно ставило до знања, да је и песник обеју песама исто загонетно лице, тј. I. A. (Солгабиров)[20]. Пошто се у оно време место

---

[18] Упор. *Српска грађанска поезија*, приредио Б. Маринковић, Београд 1966, II, 292–295.

[19] [A. Арнот]: *Српско списатељство*, „Српска новина или Магазин за художество, книжество и моду", I, 24 и 25, 1838, 100 и 103. Упор.: *Берић-Поповић Јован*, „Лексикон писаца Југославије", Нови Сад 1972, I, 218–219.

[20] Текстови обеју песама имају и сижејних, стилских и версификаторских сличности. Поменимо неке. Обе песме, по жанру, спадају у сатирично-хумористичку поезију, обе су написане у дванаестерцу, обе са дистисима, обе цитирају обавезне наводе из „Библије", обе у поетском речнику користе стране речи (инштанција, фрајер), обе имају једну упадљиву

„јоте" употребљавао знак „I", готово је сигурно да је у питању име и да је оно гласило – Ј(ован), а да се испод иницијала „А." крије презиме песника. Од наших песника, који су певали у периоду друге половине XVIII века и првих десетина XIX века, познато нам је да само двојица именом и презименом одговарају наведеним иницијалима – Ј(ован) А(вакумовић) и Ј(ован) А(лексијевић). Али, овај други није био „солгабиров".

Према томе, може се закључити да је уредник *Магазина за художество, кныжество и моду*, Антоније Арнот, штампао ове две песме из српског грађанског песништва XVIII века, налазећи да се у њима говори о сличним друштвеним појавама у вези са модом о којој је писао и његов часопис пола века касније. Текстове песама *Љубов по садашњој моди* и *Девојачка инштанција* он је свакако нашао у неком непознатом изворнику, у Пешти или Сентандреји, и штампао их као занимљиве, а дотада нештампане, бар не у целини. Пошто је знао да песник тих песама није жив, није, дакле, савременик, он их је означио иницијалима „I. А.", оставивши нас у недоумици како да их разрешимо. Није могао тада претпостављати да ће и после сто педесет година од њиховог објављивања расправљати о њиховом тајанственом аутору.

стилску особеност – опкорачења, која се понављају и у једној и у другој песми више пута. Све те поетске карактеристике запазио је и Васа Стајић када је поредио Авакумовићеву песму *Пашхалија новаја* са песмом *Женидба по моди*, која се приписивала Јовану Берићу. Стајићево „домишљање" подупираће убудуће и иницијали – „I. А.".

КЊИЖЕВНОТЕОРИЈСКА МИСАО ЉУБОМИРА НЕДИЋА

Петар Милосављевић

Љубомир Недић је својевремено посебно био цењен као оснивач српске модерне критике. Последњих деценија, међутим, обраћа се више пажње на значај његових књижевнотеоријских ставова. Саопштавани на завидном теоријском нивоу, ти ставови спадају међу најраније отпоре позитивизму и у многоме су сагласни са токовима књижевнотеоријске мисли 20. века.

Самовољност аматера, тако се зове Кашанинов есеј о Љубомиру Недућу, објављен у његовој књизи *Судбине и људи* (1968). То је, до сада, најоштрија критика Недића критичара. На Недићеве неприхватљиве оцене писаца аргументовано је указао још Јован Скерлић у значајној студији која је објављена убрзо после критичареве смрти (1902). Између Скерлићевог и Кашаниновог текста о Недићу постоји још један незаобилазан текст – студија Слободана Јовановића, објављена 1920. године, у којој се о значајном критичару говори много одмерениje, са више разумевања и симпатија. Поменути и други непоменути критичари сагласни су у основним ставовима: да је Недић у развоју наше критике одиграо прекретничку улогу, да је засновао критику као жанр и дао јој европска мерила и видике, али и да је у већини случајева о појединим писцима давао неприхватљиве оцене. Тако осветљен, Недић као критичар више није посебно интересантан: његово место је у историји, а не и у нашој савремености.

У новије време постаје интересантан један други Љубомир Недић – теоретичар књижевности и мислилац. У својој студији о Недићу са његовим теоријским ставовима је полемисао Скерлић; Слободан Јовановић се на те ставове није ни осврнуо (очигледно му нису били значајни) а Милан Кашанин је чак изричито тврдио да „Љубомир Недић није покретао мртве књижевне воде новим мислима о поезији, о причи, о драми, о есеју, о књижевности, о уметности, као што би се очекивало од човека филозофске формације" (1968 : 253). Драгану Јеремићу, пре тога (1960), није било тешко да докаже да Љубомир Недић, иако професор логике, историје филозофије и психологије на Великој школи у Београду, није оставио значајног трага у тим дисциплинама: од њега су из тих области остала само три популарна предавања: *О хипнотизму* (1888), *О сну и сновима* (1888), и *О софизмима* (1889).

Од шездесетих година, међутим, почиње да се успоставља један другачији однос према Недићу. У књизи *Критика и дјело* (1963) њега је

Светозар Петровић поменуо у поглављу *Унутрашњи приступ као врста књижевне критике*: Недић је тамо сврстан међу претече тада актуелног унутрашњег модела изучавања књижевности. Године 1964. објавио је Павле Зорић кратак чланак у *Књижевним новинама* под насловом *Недић као претеча*. Зорић је у њему констатовао да је Недић био против биографске критике, а за критику дела. „Отприлике у истом раздобљу у коме је Недић формулисао своју далековиду и фундаменталну мисао, толико модерну по смислу, Пруст је сличним аргументима оспорио тачност Сент-Бевове биографске методе", каже Зорић, асоцирајући, очигледно, на познату Прустову књигу *Contre Sainte-Beuve*.

Следећи корак, у истом смеру био је још плоднији. Учинио га је Иво Тартаља у студији која се зове *Начела књижевне критике Љубомира Недића и Бенедета Крочеа* (1968). Његова узорна компаратистичка студија показала је битне подударности између ставова двојице писаца, нарочито оних који се тичу односа према биографско-социолошком методу, према унутрашњем приступу делу, према писцу у књизи. Поређен, став по став, са чувеним италијанским естетичарем, Недић је неочекивано много добијао. Јер то, у ствари, није било поређење само са једним естетичарем, него и са родоначелником једне од најзначајнијих модерних оријентација у критици, стилистичком критиком, коју је Кроче преко Фослера и Шпицера инспирисао.

Из Тартаљиног текста вреди навести следећи пасус:

> Подударности Недићевих и Крочеових начела књижевне критике широке су и неоспорне. Историчар естетике који је склон брзом закључивању поверовао би да је у таквом случају један писац морао читати радове другога. Таква помисао, међутим, сасвим је без основа. Иако су два писца готово истовремено, 1893, иступила први пут пред јавност са својим естетичким рефлексијама (један пред Књижевно-уметничком заједницом у Београду а други пред Напуљском академијом), Недић је у формулисању начела књижевне критике Крочеов претходник. Крочеова књижица „Књижевна критика" из 1894, из које је изречена извесна осуда биографске методе, објављена је годину дана после Недићеве осуде биографске критике и буквалног схватања лирских исказа – у књизи о новијим српским лиричарима из 1893; Крочеова „Естетика" објављена је у доба Недићеве смрти, Крочеова теорија о идеалној личности уметниковој изнета је још доцније, а његова широко образложена методологија књижевне критике дата је тридесет и пет година после Недићеве. Српски критичар, дакле, није могао читати Крочеа. А свакако није вероватно ни да је Кроче читао Недића. Талијански критичар није знао српскохрватски, а Недићеви списи, колико је познато, нису превођени на стране језике. У ствари, хипотеза о утицају, овде је излишна. Излишно је чак и претпоставити неки заједнички извор.

Тартаља је, после овог текста, објавио о Недићу још три: *Љубомир Недић и Марко Цар* (1975), *Љубомир Недић и Слободан Јовановић* (1975) и *„Човек у књизи" Љубомира Недића*, као предговор књизи *Студије и критике Љубомира Недића* (1977). Последњи од тих текстова на синтетички начин, одмерено, говори о Недићу и као критичару и као теоретичару. Ти Тартаљини радови су, до сада, најпотпуније представили Недића као критичара и модерног теоретичара.

Драгиша Живковић је у својој студији о дезинтеграцији реализма у српској књижевности врло резолутно исказао свој став о модерности Недићевих теоријских погледа:

Недићева студија *О књижевној критици* (1901) значила је прави манифест модерно схваћене књижевности и књижевне критике. Одбацујући биографску и теновску позитивистичку, као и импресионистичку и догматичку, књижевну критику, Недић је врло речито и врло умно заступао један концепт књижевне критике за коју бисмо данас рекли да антиципира „иманентни приступ књижевном делу" (1977, 231–232; 1982, 182).

II

Љубомир Недић није био плодан писац. За живота је издао две књиге: *Из новије српске лирике* (1893) и *Новији српски писци* (1901). У две књиге су изашла и његова *Целокупна дела* (1929, 1932). Избор из његових дела лако стаје и у једној књизи, као што је она коју је за едицију Српска књижевност у сто књига приредио Ели Финци (1969) или она из 1977. коју је приредио Тартаља.

Недић има и свега два превасходно књижевнотеоријска рада. То су: *Покушај о књижевном укусу*, који је Павле Поповић објавио после Недићеве смрти, 1910, у Недићевој књизи *Критичке студије* и *О књижевној критици*, који је изашао као уводна студија у његовој другој по реду објављеној књизи. Ставове теоријске природе Недић је износио и у низу других својих текстова, а поготово у критици Војислава Илића, где је, у великој мери, поновио ставове из недовршеног и необјављеног есеја *Покушај о књижевном укусу*, који је, очигледно, настао пре 1893. године.

Ако се Недић може са Крочеом и другим својим савременицима или потомцима поредити по ставовима које је изнео, не може се никако поредити и количином написаног текста о тим ставовима. Али су његови ставови ипак такви да се морају поштовати: ма како концизно саопштени, они делују веома кохерентно: могу да репрезентују једну књижевнотеоријску концепцију и данас вредну особите пажње.

Недићеви теоријски ставови могу се поделити у две основне групе: а) на оне који се тичу природе уметности и књижевности и б) на оне који се тичу природе проучавања књижевности. Професор историје филозофије и логике, који се није истакао радовима у тим дисциплинама, умео је да заснује ставове који се тичу уметности и њеног проучавања.

а) *Недићеви ставови о уметности и књижевности*

У недовршеном есеју *Покушај о литерарном укусу* Недић поставља овакво питање:

> Шта је, дакле, да се одмах запитамо, оно што чини знаменитим два тако неједнака дела, као што су нпр. Кантова *Критика чистог ума* и, рецимо, Гетеов *Фауст*? То није ни најмање тешко казати. Кант је својом крити-

ком показао нове, дотле непознате путе филозофским истраживањима; његово ће велико дело остати за сва времена једно од највећих што их је људски дух схватио и изнео, а што му даје његову вредност, то су нове идеје, које је оно објавило свету, *садржина* његова. (...)

Сасвим је друкчије са оним делима друге врсте, којима смо изабрали за представника Гетеова *Фауста*. (...) Није дакле и не може бити садржина која пресуђује о вредности литерарних дела, но нешто друго, од ње различно. Није мисао или предмет по себи који им даје цене, него начин на који је исказана или предмет обрађен. Што пресуђује, то је, дакле, облик, *форма* уопште — са овим треба бити на чисто.

(Стр. 42. Сви цитати су из књиге *Студије и критике Љубомира Недића*, Београд-Нови Сад 1977)

Логичар Недић је, дакле, јасно поставио проблем и раздвојио је уметност од филозофије и науке по линији форма-садржина. Бит уметности видео је у њеној форми; по форми је превасходно уметничко дело уметничко. Сиромашан или богат садржај одлучују о величини уметничког дела а не о његовој природи. („Отуда ће нпр. Гетеов *Фауст*, када смо већ њега узели за пример, бити далеко веће песничко дело но много друго, које би му с чисто формалне стране било равно"). Тај став Недића приближава духовима естетистичке оријентације почев од Канта па до руских формалиста; истовремено га и одваја од теоретичара који су предност давали садржају. Није случајно Недић, по сведочењу Слободана Јовановића, жалио што је онако грубо напао Лазу Костића као песника; кад га је ближе упознао, могао је схватити да је са његовим филозофским ставовима морао имати и битних сагласности.

Други став који треба имати у виду јесте: како схватити форму? Недић каже:

> Остављајући на страну спекулације метафизичара, по којима је она животворни принцип свију ствари, довољно је, зарад претходног оријентисања, узети је у оном најширем значењу његовом, у коме она има смисао *обраде*. (44)

Форма, дакле, у схватању Недићевом јесте обрада, и то обрада садржаја. То значи да он уметничко дело доследно гледа кроз дијалектику односа форме и садржине. Што богатији садржај, то богатије уметничко дело; што боља обрада, то боље остварен уметнички израз. У тој дијалектици једна од тих двеју димензија дела, форма, увек има првенство.

Тема обраде, о којој је онда он тако говорио, ни данас није престала да буде актуелна. Мирослав Бекер, у тексту *Прича и њезина обрада*, савремени израз „дискурс", са француског и енглеског, у књигама Женета и Чатмана (*Discours du recit* и *Story and Discourse* преводи речју „обрада". Где год се, заправо, поштује дијалектика односа садржаја и форме, реч форма се мора доводити у везу са обрадом.

Недић, међутим, иде и даље, па дефинише и обраду изразом *сложај речи*:

> Када о каквој песми речемо да је лепа, онда то, с изузетком онога што је напред изведено о томе шта још томе доприноси, значи поглавито да је она лепо у речи сложена. И овај *сложај речи*, то је оно што је чини лепом. Под овим ми разумемо нешто битно различно од стиха и размера; иако и они, са своје стране, могу доприносити лепоти, они иза тога заостају иза онога што треба приписати сложају речи. (46)

Сложај речи биће и главна теоријска теза његове студије о Војиславу Илићу, која је изашла у његовој првој књизи 1893. Образлагање те тезе је, међутим, у том тексту богатије. Непосредно је доведено у везу са појмовима форма и израз и изразима спољашња форма и „форма задахнута душом уметниковом". Могли бисмо, у тим његовим појмовима, да познамо неке који су нам данас посве блиски: појмове спољашње и унутрашње форме текста.

> „Правилност и чистоћа форме и одабран израз чине врло видну црту поезије Војислављеве", каже Недић (164). „Колико Војислав полаже на форму, у оном смислу у којем она значи правилност размера и чистоћу слика, толико он, и још више, полаже и на форму и у једном другом, и најзначајнијем смислу, у којем је она идентична са изразом. Форму у песми највише чини реч; она је поглавито у вештом сложају речи. Отуда када за какву песму кажемо да је лепа, ми тиме мислимо да је она лепо у речи сложена". (164 – 165)

Теза о књижевности као уметности речи, која је доминантна у двадесетом веку (загребачки часопис *Умјетност ријечи* је по њој добио име) била је већ сасвим јасно формулисана у Недићевим текстовима у последњој деценији прошлога века. Због тога би Недића требало сматрати и њеним претечом. Он додуше употребљава другачије термине, али њима означава, очигледно, исто оно што се у двадесетом веку под уметношћу речи мисли. Он исто тако јасно разликује спољашњу форму текста од његовог унутрашњег израза; поезија Војислава Илића му је добар пример да те разлике јасно назначи:

> Војислављева уметност је у спољној техници и форми. Свака је уметност, додуше, у форми; али она није једино у спољној форми, у правилности и калупу, но у форми задахнутој душом уметниковом. Без ње је уметничко дело хладно и без живота; њему недостаје оног животворног даха, без којег не може бити никаквог уметничког дела. (169)

Данашњи читалац Недића у његовим текстовима релативно лако може да препозна идеје које су у заметку присутне а које су касније другде биле развијене. Кад он, на пример, у недовршеном тексту *Покушај о литерарном укусу* говори о томе како речи мењају значење у односу на друге речи, неизбежно морамо асоцирати на две данас већ увелико осветљене појаве које се тичу живота речи и употребе језика: на идеју о конотацији и на идеју о дисеминацији речи. Те асоцијације само потврђују да је он мислио на модеран начин; не подударају се само поједине његове идеје са идејама теоретичара 20. века; подудара се, у основи, начин

његовог мишљења. У чланку *Српски стил* (1895), на пример, он износи идеју која је формулисана овако: „Сваки језик има свој стил, особени начин на који се њиме исказује мисао" (201). Па после тога додаје: „А то поменусмо да утврдимо да и ми имамо свој, *српски стил*, и да укажемо на потребу да тај српски стил треба и неговати у српској књижевности". Та идеја о српском стилу (која се остварила у неговању „београдског стила") кореспондира са једном савременом идејом о раслојавању језика, коју су у двадесетом веку изложили Ото Јесперсен и Михаил Бахтин. Недић проблем раслојавања језика није ни разматрао ни образлагао. Али се начин његовог мишљења о српском стилу, по својим конзеквенцама, плодно уклапа и ту идеју.

Најзад, интересантно је и шта је Недић у поезији, тј. у уметности, ценио. Његови ставови су и у том погледу доследни, па се могу прихватити као, углавном доследне, и његове оцене. Недић је у српској поезији посебно издвајао два песника: Ђуру Јакшића и Војислава Илића. У текстовима о њима и изложио је најпотпуније шта од поезије очекује. Он од поезије очекује двоје: искрен израз и лепу слику.

Инсистирање на тим категоријама данас може да изазове и извесне недоумице. Недића ћемо и овога пута боље схватити ако његове идеје доведемо у везу са некима које су се афирмисале у нашој савремености. Једна је од таквих идеја Персова подела свих знакова на три врсте: на иконичке, индексне знаке и на симболе. И уметничка, па и литерарна дела, могу се заснивати на основама неког од те три врсте знакова. Данас бисмо, са семиолошке тачке гледишта, поезију Ђуре Јакшића, на пример, најпре могли да идентификујемо као дела заснована на индексној природи знака. Недић, за кога је Јакшић „без поговора" највећи српски песник после Бранка (78), јасно је дефинисао своје схватање односа песника и песме.

> Није уопште лако песника разумети, ако се не зна природа његова. Песник и песме су једно; то важи, ако не о сваком песнику, а оно, несумњиво, о песнику лиричару. Док се епски и драмски песници морају ослобађавати субјективности, дотле је у лирској поезији душа – душа песникова. Што је израженија личност песникова, то је и песма силнија, изразнија, истинитија. Лиричар код кога не провирује из сваког, тако рећи, стиха његовог природа његова, он сам није песник, но стихотворац. (79)

Из тих ставова јасно је зашто се Недић највише опредељивао за Јакшићеву поезију; у њој је, сигурно, налазио највише личног песниковог израза; његова оцена Јакшића је дакле теоријски утемељена. Ту утемељеност ћемо јасно схватити ако је доведемо у везу са Крочеом. Кроче је (после Недића) као бит уметности издвајао израз. Семиолошким језиком казано: он је сматрао (као и романтичари пре њега) да је бит уметности у њеној индексној природи: она је у *непосредном* испољавању субјективитета уметника. Јакшић је Недићу давао довољно аргумената за такав став и он га је на бројним примерима потврђивао. Отуда је и прекомерно хвалио

песнике који су се у тај модел колико толико уклапали: Јована Илића и Кањанског.

У изучавању Јакшићеве поезије Недић се, међутим, суочио још са једном појавом: са посредним изражавањем преко слике. То уочавање Недић код омиљеног песника није могао да прескочи, да превиди још једну моћ израза путем *сложаја речи*. Али идеју о том свом уочавању могао је у том тексту само да наговести. Развио је, међутим, текст у тексту о Војиславу Илићу, песнику који се, у семиолошким терминима, највише изражавао на основи иконичког знака, тј. путем слике.

> Певајући оно што и други певају, он на то гледа другим очима, очима уметника, који у свему тражи лепо; он на ствари гледа као уметник, онако као што би сликар на њих гледао, који у њима тражи ефекте које би оне могле имати када би се пренеле на платно. Све што он осећа и пева, он не пева да му да израза, но да га представи, као што би га осећао глумац, који треба да нам што прикаже. И он нам ствари приказује, даје нам слику њихову, место њих самих. Он је сликар-песник; његове су песме слике, и у томе је смислу он уметник песник. (156)

Објашњење природе поезије је у овом случају посве другачије од онога поводом Јакшића. У први план је дошла слика. О слици он на више места у тексту говори. Али осећа и потребу да ово ново уочавање доведе у везу са претходним па каже:

> Њему, дакле, не оскудева оно што у сваког песника тражимо, — истинитост и искреност; он тога има, у пуној мери, само што је оно што он осећа и пева ређе и мање га има, јер није свакоме дато да га осети. Његово осећање, то је осећање што га има уметник, када у стварима изналази њихову артистичку страну; то је артистична емоција или покрет душе, и овоме он даје поетска израза. (157)

Утемељивач српске модерне критике, Љубомир Недић, критиковао је поезију очигледно са концепцијом. Он је, како би Скерлић рекао, био представник „догматичке критике", тј. критике која је уметности, поезији, прилазила са концепцијом. Кроче и стилистичка критика су у свему тражили израз; руски семиотичари у наше време у свему траже модел стварности, тј. остварени иконички знак. Недић у поезији је тражио и једно и друго па су у његовим оценама релативно добро пролазили песници који су градили поезију превасходно на индексној или иконичкој природи знака. Ту можемо да нађемо и одговор што су Недића одбијали и Лаза Костић и Змај. Они се, једноставно, нису уклапали у његову концепцију поезије. Недићеви превиди, са овог становишта посматрани, нису били плод самовољности аматера, већ су били плод строге концепцијске доследности, али и недовољне ширине његове концепције да обухвати све основне видове постојања поезије.

III

б) *Недићеви ставови у проучавању књижевности*

Недићеви ставови који се тичу проучавања белетристике кореспондирају са његовим ставовима о природи саме белетристике. Те ставове он је изнео махом у тексту *О критици* (1901). Али се са самим проблемом суочио у тексту *Покушај о литерарном укусу*. Критичар је у том недовршеном тексту пошао од предрасуде да се о укусима не може расправљати зато што су различити. Он је поставио питање: ако су укуси различити, има ли нешто у томе различитом стално? Шта може да буде стално? То може да буде текст који је предмет њиховог различитог реаговања. А кад је питање тако постављено, онда су морале да следе и конзеквенце. Шта у литерарном уметничком делу треба изучавати? Треба изучавати превасходно сам текст.

Тако је Љубомир Недић дошао до става о природи критике, који је, такође, у двадесетом веку био доминантан, о ставу о иманентној критици. Његов став о критици неодвојив је од његовог става о историји књижевности, која се као и критика бави „истим предметом, књигама". Разликовање тих двеју дисциплина које је он учинио принципијелно је и вредно пажње:

> Историја књижевности књижевне производе сматра као *појаве*, тражи да ухвати њихову везу с другим, сродним појавама, и тако их протумачи; књижевна критика их сматра као *дела*, готове, и тражи да их схвати и оцени. Она прва је грана науке која има да изложи ход којим је култура људска ишла и законе који њоме управљају; за њу је књижевност један правац у којем се ова развијала, а књижевна дела само споменици који су нам о томе остали: ова друга је грана књижевности; за њу су дела за себе, нешто што треба проучавати заради њега самога, за се, као готово дело, независно од онога што га је изазвало, и што је оно са своје стране изазвало, од свега, уопште, што је ван њега. (238)

Исти став је изнео још једном, на следећој страни:

> Предмет историје књижевности су књижевни производи као појави, у вези један с другим, и иначе, у вези с другим сродним појавама; предмет књижевне критике је готово књижевно дело, као такво, само за се, и независно од свега другога. То су *два*, различна начина на који се проучавају књижевни производи; и зато онај ко хоће да их проучава треба да буде начисто с тим за који се одлучио, критички или историјски. Иако он, одлучив се за један, не може свакад избећи да се послужи и другим; иако, штавише, у много прилика, може бити корисно да се осврне и помогне и другим, он не треба да их без потребе меша један с другим, него треба да се држи *једнога*, онога за који се одлучи. Литерарни историчар, другим речима, треба да је литерарни историчар, а критичар да је критичар. По себи се разуме да тиме не мислим рећи да онај који се бави једним, литерарном историјом, или критиком, не треба да се бави и другим; него само да не треба да се у *исто време* бави и једним и другим. (229–230)

Становиште Љубомира Недића је посве јасно. Као један од првих модерних родоначелника тзв. иманентне критике, он јој је јасно одредио предмет бављења: усмерио је на бављење делом, тачније самим текстом. Али Недић није, као Кроче, и као многи други проучаваоци уметности у двадесетом веку, стајао на становишту аисторизма уметности. Он је сматрао да уметност има историје и да историја као дисциплина мора да постоји. Сматрао је само да се њен предмет јасно мора издвојити од предмета књижевне критике. У том становишту садржан је и његов специфичан однос према позитивизму. Недић, већ у наставку исте странице, помиње модерне теорије о раси, времену и средини (алудирајући очигледно на Тена) које су код нас оберучке прихваћене. Али он ипак каже: „Оне теорије могу бити тачне (и оне то, највећим делом, и јесу), – али њихово место није у критици, него у историји књижевности" (230). То, другим речима, значи да Недић није одбацио, en general, политивизам, као што су то чиниле касније антипозитивистичке школе у двадесетом веку. Он је моћ позитивистичког изучавања (уз извесне ограде) спецификовао на подручје историјског проучавања књижевности. Тај његов став се ипак не може изједначити са идејом о семантичкој аутономији текста која је преовлађивала све до шездесетих година овога века. Он више одговара савременим стајалиштима, по којима треба изучавати и текст и контекст литерарних дела.

Недић се, међутим, у свом једином теоријском тексту није бавио проблемима историје књижевности; бавио се проблемима критике. Формулишући њен задатак опет је изнео ставове који подсећају на неке од ставова које ћемо срести код модерних херменеутичара (рецимо код Штајгера) или когнитивних критичара (рецимо код Пулеа). Тај основни задатак може се, Недићевим речима, формулисати изразом *ући у*. Полемишући са школском критиком он каже:

> Али има и једна друга критика, осим ове; критика која књижевна дела не мери апстрактним мерилима и нормама; за коју у књижевности нема строго одељених врста, него има само књига; која не тражи да књижевно дело само оцени, него и да га схвати; да уђе у њега, и испита не само унутарњи склоп његов и склад његових делова, него и позна шта је оно у њему што чини тајну живота његова. Она у књижевном делу не види само књигу, коју треба разумети и оценити, него види нешто што треба осетити и проживети, види човека који се у њој огледа, и чију слику треба из ње извести. (231)

Тип критике који он препоручује, а који се заснива на ставу *ући у дело* има јасну интенционалну усмереност према литерарном тексту. Он је различит и од позитивистичког односа према литератури (изучава се све око текста), али је различит и од импресионистичке критике, која је управо у то време била у највећем успону. За критичаре тога типа (мада не помиње израз импресионистички критичари) Недић каже: „Тако нам они износе себе саме, место да нам изнесу писца; и дају нам само сјајан оквир, место слике коју од њих очекујемо" (232). Критика, каже Недић, „треба да уђе у дела, да их схвати, да проникне у прави смисао њихов, и да нам у верној, јасној и живој слици изнесе писца и књигу његову" (233). Акценат

јесте на изучавању објекта, тј. дела, текста, а не на импресији критичара. Критичар, другим речима, треба да се бави делом а не да поводом дела говори о себи.

А то чиме критика у делу треба да се превасходно бави Недић је одредио у полемичком односу према позитивизму и биографској критици. „Није ли, онда, најприродније помислити да ће се и књига најпре и најбоље разумети ако се буде познао човек који ју је писао?" (233) поставља он питање у вези са ставом Иполита Тена. И ту Недић прави оштру дистинкцију према позитивизму и биографизму уопште. Он каже: „Очевидно, дакле, писац и човек који је књигу написао нису свакада иста личност. То су две одвојене личности, од којих једну треба да нам донесе биографија, а другу критика" (236). „Критичар треба да проучи књигу и изнесе оно што је из ње прочитао; он не тражи човека који је *иза* књиге, него онога који је *у њој*; да ли је тај човек исти који и онај, за њега је споредна ствар и о томе он не разбира" (237). Иво Тартаља, и у првом и у последњем свом тексту о Љубомиру Недићу, посебно наглашава ову тезу о човеку у књизи; ставио је и у наслов свог предговора избора из Недићевог дела (1977). Та теза је посве слична једној Крочеовој изнетој у есеју *Филозофија и лирски карактер уметности* (1910). А такође је посве слична идеји о „духовном етимону" дела на којој је инсистирао Шпицер. И Кроче и Шпицер су, исто као и Недић, јасно одвајали „човека у књизи" од човека ван књиге. Недићу је припала част што је то учинио пре ових познатих аутора и на не мање јасан и образложен начин. Стављајући критици задатак да у књизи а не ван књиге тражи човека, он се није само супротстављао позитивизму, већ је решавао, попут стилистичких критичара касније, и проблем јединства дела. То јединство се, по њему, заснивало на „човеку у књизи". Тако је он основни задатак критике најкраће дефинисао овако: „критика се, рекли смо, састоји у анализи књиге и у синтези писца у њој. Она отуда треба да је *изједна, у цело"* (238). А да би критика могла да одговори свом основном задатку, она мора да задовољи неке од основних претпоставки. Она је, каже Недић, „инстинкт, урођени дар"; у њој „мора свакада бити јединства", „она свакада мора бити искрена". Ти услови су исти који важе и за уметничку књижевност уопште; јер је и критика, по Недићу, врста уметности.

IV

Недићеви ставови о уметности и белетристици и његови ставови о проучавању белетристике стављени у контекст књижевнотеоријске мисли двадесетог века делују посве модерно. Ти ставови кореспондирају са ставовима других мислилаца који су познати и признати. Једино што се, тим поводом, може констатовати, јесте да су они настали знатно раније и да нашем критичару припада првенство у погледу њиховог изношења.

У односу на теоретичаре са којима се његови ставови пореде Недићеви нису формулисани на нижем интелектуалном нивоу или са мање прецизности. По начину на који су формулисани и по њиховој унутрашњој конгруентности они се лако дају поредити и са Крочеовим и Шпицеровим

текстовима. Разматрани овако, тезу по тезу, они се заиста могу поредити са било којим ставовима модерних теоретичара. Ипак, не треба губити из вида да Недићев опус није велик, а поготово није велика количина текста коју је он посветио књижевнотеоријским питањима. Преко његових ставова се могло прелазити зато што они нису били и адекватно презентирани. Један довршени текст од двадесетак страна и један недовршени нешто краћи нису ни могли да се наметну. Тек кад су се идеје сличне Недићевим афирмисале у свету, могли смо нашег критичара да читамо другим очима. Недић је један од ређих наших модерних писаца за кога се може рећи да није заостајао за светом већ да је у понечему и предњачио.

Како се могло десити да тај човек, који по струци и није био проучавалац књижевности, толико, у идејама, испредњачи испред свога времена? На то питање могуће је дати више одговора. Један од њих јесте, бесумње, у његовој природи. Недић се, у своје време, усудио да се супротстави општем доминантном току. До својих ставова о критици дошао је систематском и коректном критиком доминантних оријентација у критици свога доба. До ставова о белетристици и уметности дошао је, међу осталим, изучавајући конкретне песнике. Унео је у све то и своје велико опште образовање. Недић се није остварио као логичар у логици коју је предавао. Али се остварио као логичар у области за коју се није спремао: његова спрема се испољила у кохерентности његових ставова о белетристици и о проучавању белетристике. У свему томе било је много и од његове изразите личности, и оне у животу и оне у његовим текстовима која је имала довољно храбрости да има негативан однос према постојећем. Постојеће је за њега тада била моћна позитивистичка оријентација. Својим систематским негацијама те оријентације Недић је открио пут ка развоју књижевнотеоријске мисли која ће обележити 20. век.

Наведена литература

Мирослав Бекер, *Прича и њезина обрада.* Књижевна смотра, Загреб, 1983, бр. 47—48.

Павле Зорић, *Љубомир Недић као претеча.* Књижевне новине, Београд, 1964, XVI, бр. 215.

Слободан Јовановић, *Љубомир Недић.* У књизи: *Из наше историје и књижевности.* Београд 1931.

Драган Јеремић, *Естетички принципи критике Љубомира Недића.* Савременик, Београд, новембар 1960, кн. 12.

Милан Кашанин, *Самовољност аматера.* У књизи *Судбине и људи*, Нови Сад 1968.

Јован Скерлић, *Љубомир Недић.* У књизи *Писци и књиге*, IV, Београд 1964.

Иво Тартаља, *Начела књижевне критике Љубомира Недића и Бенедета Крочеа.* Књижевне новине, Београд, 1969, XX, 350.

Иво Тартаља, *Љубомир Недић и Марко Цар.* Летопис Матице српске, 1975, књ. 415, св. 1.

Иво Тартаља, *Љубомир Недић и Слободан Јовановић.* Зборник Матице српске за књижевност и језик, књ. XXIII, св. 2.

Иво Тартаља, *„Човек у књизи" Љубомира Недића.* Предговор књизи *Студије и критике Љубомира Недића*, Београд — Нови Сад 1977.

Драгиша Живковић, *Дезинтеграција реализма у српској књижевности с краја XIX века*, „Умјетност ријечи", XXI, св. 1—3, Загреб 1977; такође у књизи „Европски оквири српске књижевности", III, Београд 1982, 173—185.

Petar Milosavljević

ZU LJUBOMIR NEDIĆ'S LITERARTHEORETISCHEN ANSICHTEN

Zusammenfassung

In Ljubomir Nedić's im allgemeinen nicht umfangreichen Werk gibt es nur zwei Schriften theoretischer Art: *Zur Literaturkritik* (1901) und *Versuch über den literarischen Geschmack* (1893), der erst nach seinem Tode veröffentlicht wurde.

Lj. Nedić vertrat die Ansicht, daß die Literatur der Form (bzw. der Gestaltung), nicht dem Inhalt nach Kunst sei. Die Form in der Literatur bezeichnete er als „Wortreihung", was im Wesentlichen der Definition der Literatur als Wortkunstwerk entspricht, einer Auffassung die erst im 20. Jahrhundert zu vollem Durchbruch gekommen ist.

In seiner Schrift *Zur Literaturkritik* hat Nedić eine Grenze gezogen zwischen Literaturkritik und Literaturgeschichte und somit eine Unterscheidung vorgenommen, die sich mit jener später von R. Wellek vertretenen Differenzierung deckt. Forschungsgegenstand der Literaturkritik ist das Werk selbst, Gegenstand der Literaturgeschichte jedoch sind die Beziehungen zwischen den literarischen Erscheinungen. Nach Nedić sei die Aufgabe der Literaturkritik, das Wesen des literarischen Werkes zu erfassen und es nach seinen inneren Voraussetzungen zu werten. Diese Auffassung entspricht im großen und ganzen den Forderungen der sogenannten „immanenten Kritik". Ganz im Sinne seiner antipositivistischen Stellungnahme vertrat er auch die Ansicht, daß der Autor nicht außerhalb des Textes sondern nur im Text selbt zu suchen sei. Damit wurde lange vor Croce und der Stilkritik eine ihnen naheliegende Auffassung ausgesprochen und vertreten.

АЗБУЧНИ АКРОСТИХ У ДЕВЕТ АКАТИСТА СВЕТИМ АПОСТОЛИМА ПЕТРУ И ПАВЛУ ИЗ ЗБИРКИ СРПСКИХ РУКОПИСА

Светлана Томин

Акростих се дефинише као врста песме код које почетна слова стихова дају неку реч или смисаону целину, а може се пратити и као виртуозни облик, негован у књижевности од александријског доба до данашњег времена[1]. У византијску химнографију акростих је прешао из старе грчке поезије[2]. Изгледа да је најпре преузет алфабетски акростих, чији је најславнији пример Акатист пресветој Богородици[3]. Његово ауторство приписује се различитим песницима: Роману Мелоду (VI век), цариградском патријарху Сергију (VII век), Јовану Дамаскину (VIII век), цариградском патријарху Фотију и песникињи Касији (IX век)[4]. Двадесет четири строфе овог акатиста својим почетним словима поређане су по реду грчког алфабета, од α до ω.

Ђорђе Сп. Радојичић, уз азбучни, помиње и другу врсту акростиха, код којег почетна слова дају једну реченицу, са именом писца или без њега[5]. Битно је напоменути да се акростих може јавити и у прози, за шта су најпознатији примери дела Константина Филозофа *Сказаније о писменима* (између 1423. и 1426. године) и *Житије деспота Стефана Лазаревића* (између 1433. и 1439. године)[6].

Акростих се негује код словенских писаца (Константин Преславски, *Азбучна молитва*), а присутан је и у српској средњовековној књижевности под називом „кратегранесије". У нашем литургијском песништву крајегранесија која представљају једну логичку целину исказану у првом лицу једнине[7] негују Теодосије (*Служба св. Сави*), Непознати Раваничанин (*Служба кнезу Лазару*), Непознати писац (*Канон св. Николи Мирликијском*) и други, а она са уграђеним именом песника налазимо код Теодосија, Јефре-

---

1 *Rečnik književnih termina*, Beograd 1986, str. 10: V. Janković, *Akrostih*.

2 Павле епископ рашко-призренски, *Акростих у канонима београдског Србљака*, Гласник. Службени лист Српске православне цркве, свеска 6, Београд 1971, стр. 132.

3 Павле епископ рашко-призренски, *Нав. дело*, стр. 132.

4 Ђ. Трифуновић, *Азбучник српских средњовековних књижевних појмова*, Београд 1990, стр. 16.

5 Ђ. Сп. Радојичић, *Творци и дела старе српске књижевности*, Титоград 1963, стр. 95.

6 П. Поповић, *Акростих у Константина Филозофа*, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, књига XV, свеска 1–2, 1935, стр. 41–46; Ђ. Сп. Радојичић, *Нав. дело*, стр. 239–245.

7 Ђ. Трифуновић, *Нав. дело*, стр. 137.

ма, Данила Бањског, Кантакузина и Пајсија[8]. Од двадесет три службе у београдском Србљаку њих осам, дакле више од трећине, имају каноне са акростихом, од којих ниједан није азбучни[9].

Азбучне стихире[10], азбучне молитве[11] и азбучни стихови[12] су до сада били предмет детаљног изучавања. Међутим, колико је познато, у нашој литератури није посебно говорено о азбучном акростиху који се јавља у акатисту, по узору на већ поменути *Акатист пресветој Богородици*[13].

Овај прилог показује да је азбучни акростих био својина и српске средњовековне књижевности. Наиме, постојање азбучног акростиха откривено је у девет акатиста светим апостолима Петру и Павлу. Број свакако није коначан и тек ће будућа истраживања допринети бољем познавању заступљености ове појаве у српском средњовековном рукописном наслеђу. Свих девет поменутих акатиста налазе се у оквиру књига зборничког типа који се називају акатисници[14], а припадају следећим збиркама:

1. Музеј Српске православне цркве (Грујић 90), Београд, XVI век;
2. Национална и свеучилишна библиотека 4075, Загреб, XVI век;
3. Библиотека Матице српске 15, Нови Сад, 80-те године XVI века;
4. Манастир Дечани 138, 80–90-те године XVI века;
5. Манастир Хиландар 363, 1625. година;
6. Повијесни музеј Хрватске 23, Загреб, 40-те године XVII века;
7. Патријаршијска библиотека 172, Београд, последња четвртина XVII века;
8. Патријаршијска библиотека 180, Београд, 1725. година;
9. Манастир Хиландар 621, XVIII век.

Дакле, најстарији су акатисници из XVI века, којих има четири, док се XVII веком датирају три, а XVIII два акатисника[15].

У овим рукописима, акатисти са азбучним акростихом јављају се у саставу *Канона светим апостолима*, после VI песме. Изузетак је акатист из

---

[8] Ђ. Трифуновић, *Нав. дело*, стр. 137.

[9] Павле епископ рашко-призренски, *Нав. дело*, стр. 136.

[10] Б. Јовановић-Стипчевић, *Текстолошка условљеност састава и броја слова старословенске азбуке према стихирама на Рођење и Крштење у српском препису*, Археографски прилози 3, Београд 1981, стр. 93–114.

[11] J. Vrana, *O postanku i karakteru staroslovjenskih azbukvara i azbučnih molitava,* Filologija, IV, Zagreb 1963, str. 191–204; К. М. Куев, *Азбучната молитва в славянските литератури*, София 1974; V. Mošin, *Još o Hrabru, slavenskim azbukama i azbučnim molitvama*, Slovo, 23, Zagreb 1974, str. 5–71.

[12] Н. С. Демкова, Н. Ф. Дробленкова, *К изучению славянских азбучних стихов*, Труды Отдела древнеруской литературы, XXIII, Ленинград 1968, стр. 27–61.

[13] В. М. Загребин, *Заупокойные стихири азьбоуковне в сербском требнике XIII века*, Археографски прилози 3, Београд 1981, стр. 70–71. Аутор наводи азбучни акростих које се јавља у два акатиста Богородици из Љењинградске публичне библиотеке, F. п. I 68 и F. п. I 74.

[14] С. Томин, *Акатисник као врста рукописне књиге (према југословенским збиркама ћирилских рукописа)*, Зборник Матице српске за славистику, 42, Нови Сад 1992, стр. 125–142.

[15] Датирање рукописа из манастира Хиландара 363 и 621 преузето је из књиге Д. Богдановића, *Каталог ћирилских рукописа манастира Хиландара*, Београд 1978, а за утврђивање старости осталих седам наведених рукописа захвалност дугујем Мири Грозданović Пајић из Археографског одељења Народне библиотеке Србије.

манастира Хиландара 621, јер се јавља самостално, а не у оквиру канона. Овај акатист се и текстуално разликује од осталих осам акатиста, који се међусобно садржински подударају. За разлику од акатиста, текстови канона су различити, односно могу се поделити у две групе. Прву групу чине канони из Музеја Српске православне цркве (Грујић 90) л. 69а–91б, Библиотеке Матице српске 15 л. 105а–122а, манастира Хиландара 363 л. 77а–96а, Патријаршијске библиотеке 172 л. 111а–124б и Патријаршијске библиотеке 180 л. 136а–151б, који су идентични, док се од њих, а и међусобно, разликују канони из Националне и свеучилишне библиотеке 4075 л. 79а–95б, манастира Дечана 138 л. 43а–52а и Повијесног музеја Хрватске 23 л. 32а–47а.

У вези са акростихом у наведеним акатистима, као и у богослужбеној поезији уопште, битно је уочити појаву његовог претходног најављивања. Наиме, чест је случај да се крајегранесије у заглављу канона наведе, али да се у тексту уопште не спроводи. На пример, *Канон Јовану Претечи* из рукописа манастира Савине 11 л. 26б–43б:

> **сл҃жба акаѳїстъ ч(ь)стномъ пророкоу пр[є]дт[є]чи. кр(ь)стителю їѡанну канѡн(ь) емоуж(є) крае҃гранесїе. рад[о]уи се принашаю ти радѡс(ть) пр[є]дт[є]че. исидор(ь).**

Најављено крајегранесије овде се из текста не може извести, а исти је случај и са *Каноном пресветој Богородици* из акатисника који се налази у Библиотеци Матице српске 15 л. 7б–34а:

> **канѡн бл(а)годарень прѣс[вѣ]тѣи б(огороди)ци емѹже крае҃гранесїе се радости приетилище тебѣ под[о]баеть радовати се единои.**

Обрнуто, може се наћи канон са крајегранесијем које није најављено, али у тексту постоји, изграђено од почетних слова тропара, или само од богородичних. Акростих у Теодосијевој *Служби Стефану Немањи* није наведен у заглављу, али се може извести из првих слова тропара и богородичних (ѳеѡдѡсне недѡстоини пою те оче симеѡне), као и у Пајсијевој *Служби Стефану Првовенчаном* (Паѵсии недстони п(є)в(аю) те чю(дотворче) с(ї)мон(є), где се, такође ненајављен, ишчитава из тропара песама, али без богородичних[16].

Што се тиче акатиста светим апостолима Петру и Павлу, ситуација у вези са претходним најављивањем крајегранесија је различита. Од девет прегледаних акатиста светим апостолима, у четири канона којима ови акатисти припадају, не најављује се азбучни акростих: Библиотека Матице српске 15 л. 105а–122а, Повијесни музеј Хрватске 23 л. 32а–47а, Патријаршијска библиотека 172 л. 111а–124б, Патријаршијска библиотека 180 л. 136а–151б. Међутим, канони из Музеја Српске православне цркве (Грујић 90) л. 69а–91б, Националне и свеучилишне библиотеке 4075 л. 79а–95б, манастира Хиландара 363 л. 77а–96а и манастира Хиландара 621 л. 59а–73а[17] најављују азбучни акростих, и то иза VI песме канона, односно ис-

---

[16] Павле епископ рашко-призренски, *Нав. дело*, стр. 133–135.

[17] Обележавање страница оба рукописа из манастира Хиландара извршено је према броју снимка на микрофилму.

пред самог акатиста. Канон из Дечана 138 л. 43а–52а у заглављу наводи акростих другачије садржине, а спроводи азбучни.

Крајегранесија се најављују на следећи начин:

Музеј Српске православне цркве (Грујић 90)
л. 71б
Ко[н]д[а]кы и икосы. С(ве)тымь кр҃ь(х)швным ап(о)с(то)лшм(ь) петр҃ и пав'л҃. въкѹпѣ же, и ѳ҃и, мь. акаѳ҃истѹ под[о]бно. имѣет' же Крдестихшкь. по азьбоукы: ~

Национална и свеучилишна библиотека 4075
л. 81а
ко[н]д[а]кы. и икосы. с(ве)тым вр҃ьховным ап(о)с(то)лшмь петр҃оу и павл҃. въкоупе же и ѳ҃и темъ. пшд[обьнь] акаѳ҃истѹ имеет же крдестихшк(ь) по азбоуковне.

Манастир Хиландар 363
л. 79а
икоси с[ве]тым вр҃ьховным и пр҃вопр҃ѣстолным(ь) петр҃ и павл҃. въкѹпѣ же и два на дес(е)тимь акаѳ҃истѹ. пшд[обьнь] имѣѧт(ь) же крдест[и]х[о]внѹ. по азбоуквы.

Манастир Хиландар 621
л. 59а
[конд]яки и икосы съставленныи начинанїемь по чинѹ азъбѹки.

Манастир Дечани 138
л. 43а
каншн(ь). с(ве)тымь вр҃ъховнымъ. немѹже крдегранесїе сицево: петр҃а почитаю, павла пою рдзѹмно. гл(а)съ ѯ҃.

л. 44а
творенїе икосшм(ь) и кондакшмь. иж[е] вь с(ве)тых ш(ть)ца нашего архыеп(и)скопа ко[н]ста(н)тина град[а], к(ѵ)р(ь) исидшра.

Будући да се акатист састоји од 12 кондака, 12 икоса и уводног кондака, крајегранесије у акатисту светим апостолима Петру и Павлу обухвата укупно двадесет пет слова. Акатисти светим апостолима из Патријаршијске библиотеке 172 и 180 имају по двадесет четири слова – изостављено је слово **S**. Посебан случај је акатист из манастира Хиландара 363, чији акростих има двадесет три слова. Овај акатист је комплетан, али у њему азбучни акростих почиње тек од другог кондака и другог икоса, тако да се из словног низа изостављају *S* и **К**.

Редослед слова у азбучном акростиху акатиста светим апостолима

Музеј Српске православне цркве (Грујић 90) Национална и свеучилишна библиотека 4075	А, Б, Ѣ, Г, Д, Є, Ж, S, З, И, І, К, Л, М, Н, О, П, Р, С, Т, И, Ѳ, Х, Ѡ, Ѿ
Библиотека Матице српске 15	А, Б, Ѣ, Г, Д, Є, Ж, S, З, З, И, К, Л, М, Н, Ѹ, П, Р, С, Т, І, Ѳ, Х, Ѡ, Ѿ
Манастир Дечани 138	А, Б, Ѣ, Г, Д, Ꙗ, Ж, S, З, И, И, К, Л, М, Н, О, П, Р, С, Т, ОѸ, Ѳ, Х, Ѡ, Ѿ
Манастир Хиландар 363	А, Б, Ѣ, Г, Д, Є, Ж, З, З, И, Л, М, Н, ОѸ, П, Р, С, Т, ОѸ, Ѳ, Х, Ѡ, Ѿ
Повијесни музеј Хрватске 23	А, Б, Ѣ, Г, Д, Ꙗ, Ж, S, З, И, И, К, Л, М, Н, Ѹ, П, Р, С, Т, Ѹ, Ѳ, Х, Ѡ, Ѿ
Патријаршијска библиотека 172 Патријаршијска библиотека 180	А, Б, Ѣ, Г, Д, Є, Ж, З, И, И, К, Л, М, Н, О, П, Р, С, Т, И, Ѳ, Х, Ѡ, Ѿ
Манастир Хиландар 621	А, Б, Ѣ, <Г>, Д, Є, Ж, S, З, И, І, К, Л, М, Н, Ѿ, П, Р, С, Т, Ѹ, Ф, Х, Ѡ, Ѿ

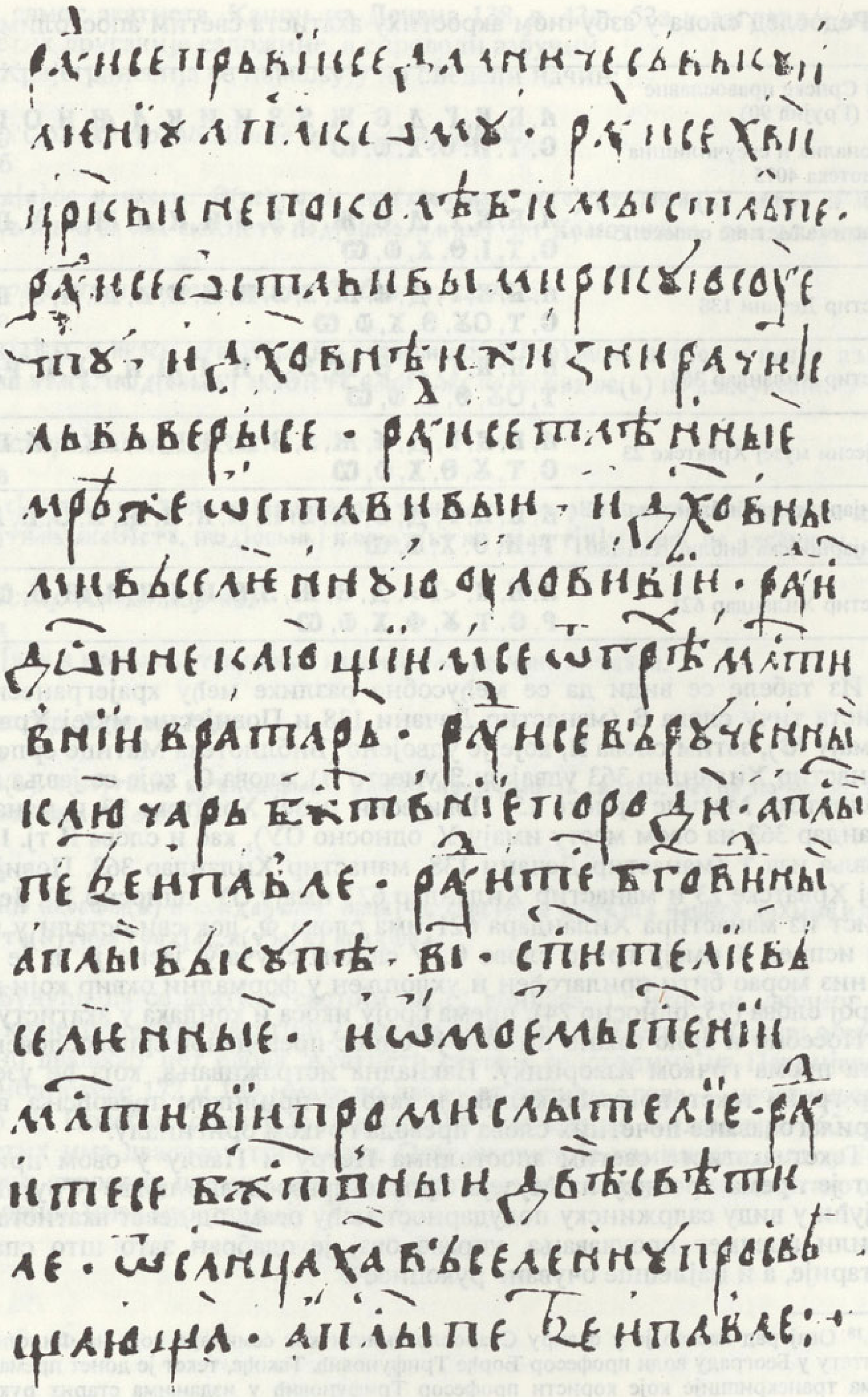
Из табеле се види да се међусобне разлике међу крајегранесијима акатиста тичу слова Є (манастир Дечани 138 и Повијесни музеј Хрватске 23 имају Ꙗ), затим слова И, које је удвојено (Библиотека Матице српске 15 и манастир Хиландар 363 удвајају З уместо И), слова О, које се јавља иза Н (Библиотека Матице српске 15, Повијесни музеј Хрватске 23 и манастир Хиландар 363 на овом месту имају У, односно ОУ), као и слова И тј. І, које се јавља иза Т (манастир Дечани 138, манастир Хиландар 363, Повијесни музеј Хрватске 23 и манастир Хиландар 621 имају ОУ, односно У). Једино акатист из манастира Хиландара 621 има слово Ф, док сви остали у позицији испред Х имају грчко слово Ѳ. У сваком случају, јасно је да је азбучни низ морао бити прилагођен и уклопљен у формални оквир који налаже број слова (25, односно 24), према броју икоса и кондака у акатисту.

Посебно и врло важно питање је однос преведеног српскословенског текста према грчком изворнику. Накнадна истраживања, која ће узети у обзир грчки текст, показаће колико и како је, приликом превођења, вршено прилагођавање почетних слова превода грчком оригиналу.

Текст акатиста светим апостолима Петру и Павлу у овом прилогу донет је према препису из Музеја Српске православне цркве (Грујић 90). Имајући у виду садржинску подударност међу осам, од девет акатиста који су били предмет проучавања, управо овај је одабран зато што спада у најстарије, а и најлепше очуване рукописе[18].

---

[18] Овај рад настао је у оквиру Старословенистичког семинара који на Филолошком факултету у Београду води професор Ђорђе Трифуновић. Такође, текст је донет према принципима транскрипције које користи професор Трифуновић у издањима старих рукописа: надредни знаци, осим титле, изостављени су, натписана слова су спуштена у ред, скраћенице означене титлом разрешене су полукружном заградом, неозначене угластом, стреласта заграда послужила је за слова испуштена омашком и за места оштећена у рукопису, и задржани су изворни знаци интерпункције.



Музеј Српске православне цркве (Грујић 90), XVI век, стр. 72б

АКАТИСТ СВЕТИМ АПОСТОЛИМА ПЕТРУ И ПАВЛУ,
са азбучним акростихом, из Музеја Српске православне цркве — Грујићева збирка 90, л. 71б–89б

Ко[н]д[а]кы и икосы. С(ве)тымь врь(х)швным ап(о)с(то)лшм(ь) петрѫ и пав'лѫ. въкѫпѣ же, и ві, мь. акаѳїстѫ подобно. имѣнет' же Кралестихшвь. по азьбоукы: ~

Ко[н]д[акь] [.а.] гл(а)с(ь). й. възбра

Азь есмь пастирь добрыи реч(е) г(оспод)ь іс(оусь) х(ристо)с(ь). д(оу)шѫ мою полагаю за шв'це. аще любыши ме петре паче сих. паси шв'це мое. три соугѫбно запрѣщенїе любокно. и шт пастире начелника вънеть славнїи ап(о)с(то)ль петрь. егоже и подражати волнеи стр(а)сти не оусѫмнѣ се стрьмоглавь ш паствѣ по[с]трад[а]. еежде ради вьпїемь ти, алл(ило)угїа: ~

ікш(сь) ґ

Бл(а)жень еси сїмоне с(ы)нь ішнинь. слыша рекша ти х(рист)а дшс(то)нно слав'не ап(о)с(то)ле петре. мы же сѫще и шт обою пастви пасомы. како оудостоимь оубл(а)женнаго б(о)гомь оублажити. нь абїе любов'нымь дльгшм(ь) и вѣрою влѣкомыи. сице вѫпїем к тебѣ. рад[о]уи се б(о)говѣчен'ное шснованїе цр(ь)кви православ'ныих. рад[о]уи с(е) топлїи рачителю любовїю кь х(рист)ѫ. рад[о]уи се прьвїи седалниче съвькѫплѣнїѫ ап(о)с(то)лскшмѫ. рад[о]уи се х(ристо)ви цр(ь)кви непоколѣбимы стльпе. рад[о]уи се шставивы мирскѫю соуетѫ, и д(оу)ховнѣи жизни рачитель вьверы се. рад[о]уи се тлѣн'ныіе мрѣже шставивыи, и д(оу)ховными въселѣн'нѫю оуловивїи. рад[о]уи с(е) дшс(то)нне каюцїим се шт грѣх м(и)л(о)стив'нїи вратарь. рад[о]уи се вѣрѣчен'ны ключарь б(о)ж(ь)ств'нїе породи. ап(о)с(то)лы петре и пав'ле. рад[о]уите с(е) б(о)говидны ап[осто]лы вѫкѫпѣ, ві. сп(а)сителїе въселѣн'ные. и ш моемь сп(а)сенїи м(и)л(о)стивїи промислителїе. рад[о]уите се б(о)ж(ь)ств'ныи двѣ свѣтиле. шт сл(ь)нца х(рист)а въселен'нѫ просвѣщающа. ап(о)с(то)лы петре и пав'ле: ~

кш[н]д[акь] [.в.]

Кѣрнѣ оувери се. съвыше прїемь званїе. і(соу)с(ь) бо савле реч(е) что ме гониши. нѣвер'ными недостиж'наго. нь абїе до. сего да кѣрѫеши. се помрачить ти се дрьзость съпротив'на. слѫжителе те изволих моим соуд'бамь. прѣд ц(а)р(е)мы и езыкы, и с[ы]ньми іс(раи)левеми. таковаа еже вънеть б(о)г(о)мь званныи ап(о)с(то)ле пав'ле възьпїи, алл(ило)угїа:~

ікшс(ь) .в.

Глас(ь) съвыше слышавь. зрети же гл(агол)юцаго немогыи. съпротив'нѣ богонепостижимаго. и рев'ности закон'нѣ и прїеть, изменѫ слѣпотѫ очима. и рѫкою

водимь достиже б(о)ж(ь)ствьнаго кр(ь)щенїа. къ нѥиже кѣрнѣ погрѧзик' се и прозре. и сего ради вьпїем' ти. рад[о]уи се б(о)гозван'ны пав'ле. нѥиже посла се на проповѣд. рад[о]уи се громогълас(ь)ныи проповѣдниче, б(о)ж(ь)ств'ные къ х(рист)а іс(оус)а вѣры. рад[о]уи се извѣстныи шблычитель о невѣроующїимь въ х(рист)а іс(оус)а. рад[о]уи се самовид'че свѣта б(о)ж(ь)став'наго. озарив'шаго те при дамаске. рад[о]уи се сьвѣсѣдованїи г(оспод)оу іс(оусо)у, ѩвльшѧ ти се къ с(ве)т(и)лици. рад[о]уи се проповедавїи того м(и)л(о)стива кающим(ь) се шт д(оу)ше. рад[о]уи се великолѧчное свѣтило вьселѣн'нѣи, и многымь езыкомь вино в'ны и сп(а)сенїѧ вечномѧ. рад[о]уите се б(о)говид'ци ап(о)с(то)лы прьвопрѣстѫл(ь)нїи петре и пав'ле. рад[о]уите с(е) шт х(ри)с(т)а б(о)ж(ь)став'наго источника двѣ рецѣ исходещїа напаѩющїа и ставав'шїих зноемь грѣхов'ным. рад[о]уите се б(о)говид'ци ап(о)с(то)лы въкѫпѣ ѿ те. въселѥннѣи сп(а)ситељїе. и моего покаанїа м(и)л(о)стивїи промислителїе. рад[о]уите се прьвопрѣстол'ни ап(о)с(то)лы. шт сл(ь)нца х(рист)а двѣ велицѣи свѣтилѣ въселѣннѣю просвѣщающе петре и пав'ле: ~

кѫ[н]д[акь] [ѳ.]

Дивѥ се въ оужасе, зре плащаницѫ сьвыше над дрьжимѫ. въ нѥиже прит'чею чл(овѣ)колюбїа б(о)жїа. въсеми живот'ным. паче же и нечистими, познаменѣе шт всѣх езыкь произволяющих вѣровати въ х(рист)а іс(оус)а. не штрицати къ сим трикрати повелѣна, заклавь ѩсти. и абїе штрек' се вьзьпи алл(ило)угїа:

ікѫс(ь) ѳ

Естьств(о)м(ь) ми породѫ. никако же лѣпо въкоусити нечисто. штрекль есн вьсебл(а)женне петре. нь б(о)ж(ь)ств'ны пром[ыс]ль вь тьнцѣ тебѣ на знамена рекь. ѩже б(ог)ь шчистиль ес(ть) ты нескврьно въменѭи. нь абїе назнаменѣе, еже не пріидшх призвати правед'ники. и еже по сих нѥиже и мы вьпїемь тебѣ. рад[о]уи се петре ап(о)с(то)ле, м(и)л(о)стив'нѣ намь шткючае ц(а)рь(с)твїа вьходы. рад[о]уи с(е) не исчитае множьство грѣхопаденїи. нь и малое покаанїе б(о)жїею подписѣе м(и)л(о)стїю. рад[о]уи се скорїи къ помощь призывающим(ь) те къ бедах шт д(оу)ше. рад[о]уи се м(о)л(и)твою мрьт'вых вьздвиже вѣр'нїе къ х(рист)а іс(оус)а. рад[о]уи се безорѫжныи храбре. иже словѣси ѩко стрѣлами невѣрующее въ х(рист)а іс(оус)а оуѩз'вивыи. рад[о]уи с(е) сирым' и въдовицамь, родителе нрав'нїи питатель. рад[о]уи с(е) б(о)говид'че ап(о)с(то)лѣ м(и)л(о)стивын сьпособ'ниче верующіих въ х(рист)а іс(оус)а. рад[о]уи се б(о)говид'че ап(о)с(то)ле тврьдое основанїе, и стльпь непоколѣбым(ь) цр(ь)кви х(ри)с(то)ви. рад[о]уите се б(о)говид'ци ап(о)с(то)лы, двонце б(о)ж(ь)став'наа прьвопрѣстол'ны петре и пав'ле. рад[о]уите се б(о)говид'ци ап(о)с(то)лы проповѣдници покаанїа въкѫпѣ, ѳі ти въселѥнеи сп(а)с(и)телїе. и о моемь покаанїи м(и)л(о)стивїи промыслителїе. рад[о]уите се б(о)ж(ь)ств'ны двѣ свѣтилѣ, шт сл(ь)нца х(рист)а вьселѥннѫ провьз'вещающа. прьвопрѣстол'ни ап(о)с(то)лы петре и <па>в'ле: ~

[кондакь .ѯ.]

Живоущим вь дамасцѣ. проповѣдати начет еже вѣровати въ х(рист)а іс(оус)а. ихьже вь оудив'лѥнїе вьвед. б(о)гоз'ван'нїи ап(о)с(то)ле пав'ле. гл(агола)хѫ бо ѩко вѣрующее въ т[в]ое име, гонѣше. и зде достиже да свѣзанїи таковїе прѣдас(ть) мѫчити. тако и сам' прѣтвори се н(ы)нѣ, оумрьтвити се дос(т)оинь. ихже вьсебл(а)жене. жестосрьдїе шставль въ стенанїи слѣпоте невѣрїа. штстѫпивь шт них оужем(ь) и кошныцею и въз'пи алл(ило)угїа: ~

ікшс(ь) ѯ

Съл'ною рев'ностію, течаше проповѣдоуе. оукланѧти се вѣт'хых законь, и обрѣзанїа. приспѣвати же кь ѧны б(о)ж(ь)ств'наго кр(ь)щенїа. неиже шт евреи тькмо сѫщим(ь). нь и шт езыкь любьз'неиши оучитель быс(ть). и сего ради дос-(то)ина принашаемь тебѣ сице. рад[о]уи се б(о)гозван'ныи ап(о)с(то)ле пав'ле. им'же послань вьзвѣстити покаанїе, въ грѣхопаденїи соущим'. рад[о]уи се проповедниче бл(а)гочьстїа, и нечьстна облычителю. рад[о]уи се рев'ностїю б(о)ж(ь)ств'ною распалив' се. еллїмѫ, вльх вась противʼлающа се, реч(е)нїемь шслѣпивь. рад[о]уи се иже шт езыкь соущїимь, и кь вѣрѣ х(ри)с(то)кѣ притекающїимь м(и)л(о)стивыи оутешител'. рад[о]уи се б(ого)мь избран'ныи сьсоуде, пльны б(о)гат'с[т]ва д(оу)хов'нїих оученїи. рад[о]уи с(е) ѩко златокован'на доброгл(а)снаа трѫба въселѣн'нѣи въз'-грьмевыи д(оу)шесп(а)сна оученїа. рад[о]уи се д(оу)ховнїи корабль испльнь бремень различ'ных покаанніи. рад[о]уи се болещимь крачь немь здо прїем'нїи, и скрь-бещим(ь) скоропрѣдстател'ныи оутешитель. рад[о]уите се б(о)говид'ци ап(о)с(то)-лы, пока[ѩ]нїа пропокѣдници вькѫпѣ, вї те. рад[о]уите се б(о)говид'ци ап(о)с(то)лы, ѿвї, въселенѣи сп(а)ситєлїе. и о моемь покаанїи м(и)л(о)стивїи промыслителїе. ра-д[о]уите се б(о)говид'ци ап(о)с(то)лы. о х(рист)е съвъкѫплен'наа двоице прьво-прѣстол'ныи петре и пав'ле: ~

[кондакь .ѳ.] петрѫ

Земльними поте се трѫди. шт лова рыб'наго сѫпрѫгѫ питае и чеда. вѣровав' же шбылно питающомѫ х(рист)ѫ. иже шт пет(ь) хлѣбь толико ѫдовлив'шѫ тысѫць, и ѿвї. кошѣ шста тьчное их понесы и съ прочими оучени чьствѫющїими. ихже тегостїю поте с(е). оудив'ленне възьпи алл(ило)угїа: ~

ікшс(ь) ѳ

И запрѣщень бывь грозою шт архїереи, и стар'ць іоуденскых. и вь тьмници затворень. коупно иже шт х(рист)а сь любымымь іѡаншм(ь). и ранѣнь и пакы запрѣщень, еже не именовати имени г(оспод)а іс(оус)а. ни оучити въ нь вѣровати. абїе бл(а)женїи петре ап(о)с(то)ле, вѣрою несѫмѣнною въорѫж'се вь лицѣ сьн'мѫ. и ѩко шт праци каменїемь словеси пророчьскыми из'вѣстимь г(оспод)а іс(оус)а. и рад[о]уи се шт лица сьборѫ штиде поношенїа и рани іс(оус)а ради носе, и сих ради мы радос(ть)наа приглашаемь тебѣ. рад[о]уи с(е) архїереа и сь нимь соущее хвалеще се вѣд[ѣ]нїем' писанїи. пророчьск<...> реч(е)нми о х(ри)с(т)ѣ посраминыи. рад[о]уи се ап(о)с(то)ле петре иже фарисешм(ь) и садѫкешм(ь) лъживаа сьпрѣнїа, ѩко па-оучинѫ растрьза. рад[о]уи се б(ого)мь бл(а)жимыи ап(о)с(то)ле чистое жилище д(оу)хѫ с(ве)т(о)моу. рад[о]уи се иже многымь чюд[е]семь самотворац' ѩвль се. рад[о]уи се им'же храмымь хожденїе и мрьтвим' шживьленїе сьдѣловае. рад[о]уи се иже рыболов'цем' м(и)л(о)стивыи троудом' обилныи помагатель. рад[о]уи се им'-же ѩко рыбы без'гла[с]ны. невѣрующее въ х(рист)а іс(оус)а вь вѣрѫ привлѣкь. ра-д[о]уи се иже въ скр'бы соущїимь и шт д(оу)ше призывающим' те. въ скоре те оутешенїе сьтворае. рад[о]уите се б(ого)мь избран'на и чьстна двоице прьвопрѣ-стольна ап(о)с(то)лы петре и пав'ле. рад[о]уите се б(о)говид'ци ап(о)с(то)лы въ-кѫпѣ ѿвї те. иже цр(ь)ков'ное оут[в]рьжденїе прѣдан'ми правил'нимь крѣп'це под дрьжеще. рад[о]уите се б(о)говидци ап(о)с(то)лы, ѿвї. въселенньнѣи сп(а)ситєлїе. и ѡ моемь сп(а)сенїи м(и)л(о)стивїи промислытєлїе. рад[о]уите с(е) б(о)говид'ци ап(о)-с(то)лы, велицѣи две свѣтилѣ въселѣнеи. прьвопрѣстол'нїи петре и пав'ле: ~

кѡ[н]д[акь] [.s̃.] паѵлѹ: ~

Именова се фарисеи. колѣна же вениаминова. дѡс(то)ино хвалими пав'ле ап(о)с-(то)ле. не покрывено бо извѣствѣе прѣжднее свое праздьства. нь иже къ х(рист)а іс(оус)а вѣрующа, рек' бо. іако по прѣмногѹ гонѣх цр(ь)ков(ь) б(о)жїю и раздрѹшаюх. н(ы)нѣ же слав'нѣ оукрашаема медоточними твоими оучен'ми. крѣп'ко сьстое се вьпїеть алл(ило)угїа: ~

<ік>ѡс(ь) s̃

Кто ни разлѹчить шт люб'ве б(о)жїе, скрьбы или тѣснота. или гоненїе. и подобна сим' пригрекь б(о)гогл(а)сны проповѣдныче вѣселенеи, ап(о)с(то)ле павле. въсачьскыи вьздисае кь оусрьдїю. иже вь х(ри)с(т)а іс(оус)а вѣрѹюща. іако да добл ѥсть в'нѣвь скрьбѣхь бл(а)годар'не претрьпеваемь. и сих ради приглашаемь тебѣ радѡс(ть)наа. рад[о]уи с(е) съкрьшенїи рев'нителю, по законе и правде именѹеши се сав'ле. рад[о]уи се въ бл[а]год[а]ти великы страд[а]л'че по х(ри)с(т)ѣ, пронареч(е)-нїи павле ап(о)с(то)ле. рад[о]уи се свѣт'лѣишее свѣтило соущїимь вь тьме грѣхов'нен гльбынѣ, м(и)л(о)стивїи рѹковьзводныкь. рад[о]уи се вѣрныим(ь) въ х(ри)-с(т)а іс(оус)а радованны звань таиникь въ н(е)б(е)сныи чрьтогь веч(е)ри. рад[о]уи се вьсемь скрьбнымь въ пльти оусрьдныи прѣтрпител(ь). рад[о]уи се иже шт д(оу)ше призывающїи те въ различных ноуждахь скоры прѣдстатель, и шт радно ѹтешае. рад[о]уи се д(оу)шевнымь вькѹпѣ іазвамь и телѣснымь врач(ь) немь здо приемны. рад[о]унте се б(о)говид'ци ап(о)с(то)лы. шт сл(ь)нца х(ри)с(т)а двѣ свѣтлѣишїи лѹчи прьвопрѣстол'ныи. петре и пав'ле. рад[о]унте се б(о)говидци ап(о)-с(то)лы въкоупе, ві, шснованїе и стльпи крѣп'цїи х(ри)с(то)ви цр(ь)кви. рад[о]унте с(е) б(о)говидци ап(о)с(то)лы, ві. вьселен'нѣи покаанїа пропокед'ныци. и о моемь сп(а)сенїи м(и)л(о)стивїи промыслителїе. рад[о]унте се б(о)госькькѹп'ленаа дконце прьвопрѣстол'нїи ап(о)с(то)лы петре и пав'ле: ~

кѡ[н]д[акь] [.z̃.] петрѹ

Лидїю достигь и т[к]ое жителе оудыкы. и енею шсьмь лѣт(ь) шдроу прилѣп'ленна, и именем(ь) і(с)ѵ(са) х(рист)а въстави ходыти. къ ено неже оум(о)лень бывь бл(а)женне петре ап(о)с(то)ле. оумрьшвю тавиѳѹ на животь м(о)л(и)твою пакы шврати. въ кесарию же призвань. корнилїа же сь вьсѣми соущїими въ домѹ его б(о)ж(ь)ств'ним' кр(ь)щенїемь просвѣти. и вьси акїе единод(оу)шно възываахѹ алл(ил)ѹїа: ~

ікшс(ь) .z̃. : ~

Минѣнїа нравь сребролюбныи шкличивь и запрѣти. иже шт чарованїа сьбраше довол'ства лишаше злато. им'же въжделе оуцѣнити д(оу)ха с(ве)т(а)го бл[а]г[о]-д[а]ть. сїмонь неситозлатыи в'лхвь егоже бл(а)женныи ап[о]с[то]ле петре, пагоубѣ обрѹчи наслѣдныка быти и са сѹкромь. мы же сицевая приглашаем ти радос(ть)но бл(а)женне. рад[о]уи се б(ого)мь избран'ны ап(о)с(то)ле петре. егоже ради земльними шѹбожави. рад[о]уи се егоже ради шбогатевїи д(оу)ховною бл[а]год[а]тїю рад[о]уи се сьсоудѣ позлащенныи д(оу)хомь с(ве)тымь. и вьселенїе томѹ прѣч(ь)-стное. рад[о]уи се имже сребролюбны н'равь ананїи обличи. и въ напраснѣ сьмрьтїю тшг(ь) шсоуди. рад[о]уи се иже сам'фїрѹ татѣ сьгл(а)снѹ, шб'цѹ чашѹ сьмрьти сь' сѹпрѹгшм(ь) испити соуди. рад[о]уи се иже красно хр(и)с(то)вѹ цр(ь)ковь шгласованѥ, іако красно гл(агол)ывын славїи, сьборними тобою послан'ми. рад[о]уи се имже мьзди прїемство штрекь, въ цр(ь)ковь прѣданїими тобою правили. рад[о]уи <се>

имже къ цр(ь)ков'ных с(ке)щен'ствых сребролюбныи нрав штреза. и неимѣнїа жизнь о х(ри)с(т)ѣ облобизати запорѧчивь. рад[о]уите се б(о)говидци ап(о)с(то)ли къкоупѣ, ѳ҃і. б(о)ж(ь)ств(ь)ны сьсоудыи д(оу)ха с(ке)т(а)го въселенїе. рад[о]уите се б(о)говидци ап(о)с(то)ли, ѳ҃і. въселен'неи оучителїе. и о моемь сп(а)сенїи велицїи двѣ свѣтилѣ вьсѣленнїе прьвопрѣстѡл(ь)ны петре и пав'ле: ~

кѡ[н]д[акь] [.и҃.] павлѹ:

Н(е)б(е)се третїаго достигь. оумные ради правости и чистоти пльти. и неизреч(е)н'ными б(ла)годарован'ими шт онѹдоу шб(о)гатив' се, б(ого)мь бл(а)жимыи ап(о)с(то)ле павле. имыже оудовлиль еси богате наказанми, ѡ оубожав'шїих б(о)горазоумїа езыкь же паче соущїих. иоудеехи же ради къпїють кѹп'но кѣрѹющее къ х(ри)с(т)а іс(оус)а, алл(ило)угїа:

ікѡс(ь) и҃. : ~

Оумноженїа ѩз'кь жьз'лїемь и камен'ных побїени. тѣлеси твоемѹ б(ого)мь блажимыи павле ап(о)с(то)ле, ради сладкаго іс(оус)а, радован'не трьпе. имже и наказоуе гл(агол)аше ѩвьстав'нѣ. ѩкоже вь х(рист)а іс(оус)а кѣрѹющимь своистьв'но еже скрьбѣти, и скрьбы трьпети бл(а)годар'нѣ. ихже ради вьпїемь к тебѣ сицева. рад[о]уи се иже ради г(оспод)а іс(оус)а ѩз'ви на тѣлѣ своемь приемыи радшс(ть)нѣ. рад[о]уи се адаманте креп'кыи д(оу)шею и съмыслѡм(ь). вьса скрьбна прѣтрьпевїи бѹд[оу]щее ради жиз'ны. рад[о]уи сѧ иже шт д(оу)ше призивающїим' те вь ноуждьныих теснотах шбрадована нь прѣдстател' ѩвлѩеши се. рад[о]уи се иже прѣд с(ы)ньми іс(ран)лѣвеми езыкы же и ц(а)ри, непрѣкоримыи исповѣд' по х(рист)е іс(оус)е. рад[о]уи се б(о)гогл(а)сны пав'ле. ап(о)с(то)ле мысльное сл(ь)нце. оучен'н'ми бо ѩко лѹчами просвѣщаі соуще къ тьме неразѹмїа. рад[о]уи с(е) иже вь обоих м(и)л(о)стив'нѣ врачюе д(оу)шек'нїе къкѹпѣ ѩзвы и тѣлѣснїе. рад[о]уи се многоплодная лозо павле ап(о)с(то)ле. иже шт рага трикров'наго н(е)б(е)се прощьв'тшїа рад[о]уи се многошбразными плоди д(оу)хов'ными питее заглад'нев'шїѣх д(оу)ше сп(а)сенїа пол'зи. рад[о]уите се б(о)говидци ап(о)с(то)лы, чьснаа двоице прьвопрѣстол'нїи петре и пав'ле. рад[о]уите се б(о)говидци ап(о)с(то)ли вькѹпѣ, ѳ҃і. иже шт б(ог)а дан'ною вамь бл[а]г[о]д[а]тїю. сътворите м(и)л(о)стывое ваше промішленїе ѡ моемь сп(а)сенїи. рад[о]уите се б(о)говидци ап(о)с(то)лы. вьселенен оучителїе прьвопрѣстѡл(ь)ны петре и пав'ле: ~

ко[н]д[акь] петрѹ [.ѳ҃.]

Помышленїе шб'щее творе. иже бѣ д(оу)ше и сердца единопритичющимь кь вѣрѣ, въ х(рист)а іс(оус)а. б(ого)мь блажими петре ап(о)с(то)ле. имже слѹжителѣ требованїемь. приставїи цѣломѹдрьнаго стефана. и сь прочими двшицами, сам' же м(о)л(и)твѣ приѧже. и словѹ наказанїа вѣр'ных вьпиющемь единоумно алл(ило)угїа: ~

ікѡс(ь) ѳ҃

Рев'нос[т]їю по х(ри)с(т)ѣ ѩрость пошстривь. мал'хово оуреза оухо ѩко неприклон'но кь слышанїю. прѡр(о)чьскых реч(е)нїи о х(ри)с(т)ѣ. и шт таковеи ѩрости въз'бранѣнь бывь оучителемь си. бл(а)жен'не петре ап(о)с(то)ле. слыша бо рек'шаго ти. късакь изымае и нож' на искрьнѩг(о). шт ножа оумрѣть. нелѣпо рече мѹжоу д(оу)хов'номѹ орѹжїемь штмьщати се. нь бл(а)годар'не трьпети съпротив'на приключенїа. ихже ради мы приглашаем' тѣбе сицева. рад[о]уи се вѣролюб'ны

ревʼностїю по̀ вчители х(рист)е. бл(а)жены ап(о)с(то)ле петре. рад[о]уи се шбещавїи се оусрдʼно по оучители. и въ тьмьницѣ и въ сьмр(ь)ть. рад[о]уи се иже кѣролюбʼнѣ послѣдова по вчители х(ри)с(т)ѣ, дадома ка кафи арʼхїерешки тогда соуща. рад-[о]уи се иже тако зымою томымʼ, штреч(е)нїе изʼлагае шт оучителꙗ. рад[о]уи се иже б(о)ж(ь)ствʼною топлотою покаанїа разʼгорекʼ се горʼко рыданїе сътворь. рад[о]уи се иже по въстанїи шт гроба вл[а]д[и]чнѣем, пакы прызвань въ прьвое дшс(то)инʼ-ство. рад[о]уи се м(и)л(о)стивʼнѣ штключае породѣ въходь, и прочимʼ иже чл-(овѣчь)скаго нес(ть)ства немощїѣ сьгрѣшимь. рад[о]уи се не седмици сьгрѣшьшомѣ. нь, б. седʼморицею каюцѣ се, працати повѣлѣнь быс(ть). рад[о]уите се чьснаа дво-ице б(о)говидци ап(о)с(то)лы въкѫпѣ, вї. б(ла)госїающа свѣтила вьселѣннѣи. ра-д[о]уите се б(о)говидци ап(о)с(то)лы, вї. м(и)л(о)стывы промислытелїе ш моем(ь) сп(а)сенїи. рад[о]уите се б(о)г(о)мь сьчетанʼна двонце. прьвопрѣстолʼныи петре и павʼле: ~

кш[н]д[акь] паулѣ: ~ [.ї.]

Свѣд(ѣ)телʼство велїе изʼвѣстѣе шт пр(о)ршчьскыих реч(е)нїи о х(ри)с(т)ѣ. прѣдʼ начелники въ соудилици. фистомь ц(а)рѣмь. б(о)гобл(а)жене павле ап(о)с-(то)ле. и ш твого поноснѣ нарековань шт многокныжнаго разоума тако извмʼлнь слыша се. шт ового же абїе льстивʼнѣмь штвѣтѣемь. не изволꙗемʼ бо въ х(рист)а іс(оус)а. вѣрʼнь быти. ни же възьпити дшс(то)ино хоте сь вѣрʼными алл(ило)угїа:

ікшс(ь) ї

Третїаго н(е)б(е)се достигь, б(ого)мь бл(а)жими ап(о)с(то)ле павʼле. и тамо неизьреч(е)ныих таинь б(о)ж(ь)ствʼньих вьразоумʼлнь бывь. и ми же штвѣтѣ пр-ѣд ц(а)рьмии езыкы и с(ы)номи іс(р)а(илевы) вьсем сп(а)сенїе быти гл(агол)е. иже въ х(рист)а іс(оус)а вѣровати волещим(ь). тѣмʼже и мы сего ради вьпїем(ь) тебѣ сице. рад[о]уи се мʼногшрассѣдителʼныи проповѣдниче православʼнїе вѣры иже вь х(рист)а іс(оус)а. рад[о]уи се иже напрасни понось вьзʼразывїи фистѣ невѣрїемь слѣпотѣюща. рад[о]уи се иже ц(а)рѣ агрипѣ не произволителнѣю льсть иже вь х(рист)а іс(оус)а невѣрїа б(о)гом(о)л(ь)бнѣ вьзʼжизае. рад[о]уи с(е) многоезычныи оучителю иже въ х(рист)а іс(оус)а вѣры. рад[о]уи се нелѣносныии рѣководителʼ кь покаанїю, иже многогрѣхшв(ь)ною тегостїю храмлещим(ь). рад[о]уи се многом(и)л-(о)стывыи, и расоудителʼныи врачю недѵгѣющїим. разʼличʼними грѣха ѣазʼвами. ра-д[о]уи се въсе хытри строителю и женн на чїемʼ же шснованїи ѕижде и оученїе д(оу)ше сп(а)с(и)телʼное. ем[о]уже быти т<...>чїю оуверае гл(агола)ше, х(ри)с(т)а іс(оус)а основанїе. рад[о]уи се иже не именова се где сп(а)сителнево име, и соущее тамо вѣровати вь х(рист)а іс(оус)а наоучи. рад[о]уите се двшице чьс[т]наа б(о)го-видци ап(о)с(то)лы. прьвопрѣстолʼнїи петре и павʼле. рад[о]уите се б(о)говидци ап(о)с(то)лы. гл(а)сом(ь) сїающаа свѣтила вьселеннеи вькоупѣ, вї. рад[о]уите с(е) б(о)говидци ап(о)с(то)лы, вї. м(и)л(о)стивнїи промыслытелїе ш моемь сп(а)сенїи. рад[о]уите с(е) б(о)говидʼци ап(о)с(то)лы вьсебл(а)женаа двшице, прьвопрѣстолʼнїи петре и павʼле:

кш(ндакь) петрѣ [ѩ]

Иже ірѡдоу бесноваш на с(ве)тїе оученикы и ап(о)с(то)лы іс(оус)а х(рист)а. б(о)гобоязцем іудешм(ь) оугодʼнь се извѣстѣе. оубывь іакова зевѣдешва. таже и твою ревнс(ть) о х(рист)ѣ не трьпе. б(о)гоблажены ап(о)с(то)лѣ петре. ета те сътвории въ тьмницѣ оусла. и шбложена оузами мнѣше оудрьжати те. и шбстоима

сѫди кадростьними сражи. таже кѣрѫ бл(а)же, не оуже врѣме теченїоу кран. абїе оу сноу весь печал'нѣ. и се агг(е)ль шт б(ог)а прѣдста гл(агол)е. съмет'нѫти выше верыгы шьствѫи. и прѣшьствовавь сквозѣ провед тврьденше затвори. абїе штстѫпи. въ себѣ же съпозна вьсебл(а)жене шт б(ог)а быти избавѫ къз'пи алл(ило)угїа: —

ікшс(ь) аі

Θаворскѫю гшрѫ. оучителю х(рист)оу послѣдоуе достиже вьсе[бла]жене ап(о)с-(то)ле петре. на нѥиже прѣшбразоуема того виде. и нешблычено изменѥнїе зрака его виде прѣслав'но. абїе оужаснь сь зеведѣшкѣмы, паде лицем' кь земли. таж(е) гл(а)сь сь н(е)б(е)се шт(ь)чь свѣд(ѣ)тел'ствѫем. ш нѥм гл(агол)юще слыша. ть и ес(ть) с(ы)нь мои вьзлюбленїи. ш вьсѣх томѫ послоушлывы боудите. о нѥмьже имы приглашаемь тебѣ бл(а)жене сицеваа. рад[о]уи се б(ого)мь блажимын ап(о)с(то)ле петре. дшс[тоинь] вѣр'нїи извѣститель х(ри)с(то)ка прѣшбраженїа. рад[о]уи се вѣроименїи слышателю, б(о)ж(ь)ств'наго сьвише <...> глас(ь). рад[о]уи се иже дрѫголюбное оусрьдїе показѫе кь тамо ѥавльшим се пр(о)рѡком мшусею и ілїи. рад[о]уи се иже сь прѣбываніа ради любымыних. о здани трїехь кровѣх тьще се. рад[о]уи се с(ве)тые троице извѣстителю дшс(то)ино вѣр'неншїи. рад[о]уи се скори прѣхожденїемь вьселен'нѫю шбтиче. разьсевае д(оу)шесп(а)снѫю проповѣд. рад[о]уи се иже рыма достигын, и блаз'ньно вльх'вѫюцаго симона кон'цѫ погыбел'номѫ прѣдаде. рад[о]уи се рымѫ великаа похвало. въ нѥм'же и теч(е)нїѫ краи сьврьши кь н(е)б(е)си стопи простьрь. рад[о]уите се б(о)говидци ап(о)с(то)лы. двоице б(о)ж(ь)ств'наа, прьвопрѣстолнїи петре и пав'ле. рад[о]уите се б(о)говидци ап(о)с(то)лы, кі. м(н)л-(о)стывїи промислителїе о моемь сп(а)сени. рад[о]уите се б(ого)мь избран'на двоице ч(ь)стнаа. прьвопрѣстол'нїи ап(о)с(то)лы петре и павле: ~

кш[н]д[акь] паулѫ [.кі.]

Херѫвимшм(ь) рав'ностоятельна въсебл(а)жене пав'ле ап(о)с(то)ле. оуверае извесне, и гл(агол)е ѥако не ш себѣ такова вьмѣнѥае. нь ѥако ш нѣкоемь извѣствѫе. и под[о]бїе вьзраста рекь ѥако, ді. лѣт(ь) насоуща. и тамо б(о)ж(ь)ств'ними и неизреч(е)н'ными о даровань богатьст'ви иж(е) вь себѣ носе. вьселѣнѫю шб'тиче и наказѫе, когождо вь д(оу)шевьнѫю пол'зѫ. и оуче непрѣстано вьпити кь б(ог)оу алл(ило)угїа:

ікшс(ь) кі:

Ѿт б(ог)а избрань сьсоуд чьстьн. непороч[ь]нь вьселѣнїе д(оу)хѫ с(ве)т(о)мѫ. х(ри)с(т)шмь призван и имже и послань извѣснѣ проповѣдати, того плътїю ѥавльша се. и вѣроующа вь нь сп(а)сты. о нѥм'же вьсе надежде не оувѣри се. въсебл(а)жене пав'ле ап(о)с(то)ле. пшдвигом нелѣносныѥь подвыг се. и течениемь краи вь слав'нем' рыме сьврьши. ихже ради слав'ных ти пшдвигь вьпїемь тебѣ сицевае. рад[о]уи се б(ого)мь из'бран'ныи проповѣдниче, православ'нїе вѣры х(рист)а іс-(оус)а. рад[о]уи с(е) нетроудныи трѫдополож'ниче. къселѣнѫю шбходе сь проповѣдїю. рад[о]уи се шбраз и правило вѣроующим вь х(ри)с(т)а іс(оус)а, иже скрьбьнаа вьсе бл(а)годар'но трьпети. рад[о]уи се добраго пшдвига теченїе вь слав'нѣм рымѣ наврьшити приспель еси. рад[о]уи се ѥако неоусипаемыи славїи. вь д(ь)не и вь ноци непрѣстане соуща вь рыме оувериль еси, оуче ѥаже ш г(оспод)и іс(оус)ѣ. рад[о]уи се иже вь х(рист)а іс(оус)а вѣровав'шїимь виновань оукрѣпи се вѣчномѫ сп(а)сенїѫ. рад[о]уи се иже вѣн'цоноснаго нершна. никако же оу сѫмнѣ се, нь и сьпрѫж'ницѫ того вѣр'нѫ въ х(рист)а іс(оус)а сътвори. рад[о]уи се иже краинымь оудив'ленїемь

невѣрнїе воины въ вѣрѹ привлѣкь. въ посеченїи бо твоемь вь мѣсто крьвы млѣком᾽ ножаншее источиль еси. рад[о]уите се б(о)говидци ап(о)с(то)лы. двоице б(о)г(о)мь изьбран᾽на. обца похвала рымѹ. и вьселѣн᾽нѣи сп(а)сителїе прьвопрѣстол᾽ны петре и пав᾽ле. рад[о]уите с(е) б(о)говид᾽ци ап(о)с(то)лы вьквпѣ, ві. шсноканїе и стльпы крѣпци цр(ь)кви, х(ри)с(то)вѣ. рад[о]уите с(е) б(о)говид᾽ци ап(о)с(то)лы, ві. шп᾽-щїи промыслителїе м(и)л(о)стывїи о моемь сп(а)сенїи. рад[о]уите се б(о)ж(ь)ств᾽наа двоице единодав᾽ною любовїю о х(ри)с(т)ѣ сьединѥн᾽наа. прьвопрѣстол᾽ны ап(о)-с(то)ле петре и пав᾽ле: ~

кш[н]д[акь] [.гі.] шв᾽щїи петрѹ і пав᾽лѹ.

вьквпѣ и, ві тым(ь): ~

Ѡ двоице б(о)ж(ь)став᾽наа. прьвопрѣстол᾽ны ап(о)с(то)лы петре и пав᾽ле. ш д(оу)ховнаа сьпроуга славнаа въси вьквпѣ, ві. ш вьсебл(а)жен᾽ны б(о)говидци ап(о)-с(то)лы. прїимете шт нас(ь) н(ы)нашнае сїе маленшее бл(а)годаренїе. по дшс(то)-иньствѹ бо не наше нь агг(е)льское. еже по лѣпоте вас(ь) похвалити. мы же иже шт оусрьдїа кь вамь и вѣры, сїа дрьзновхшм(ь). нам(ь) же страснаа пльті належанїа оутолите. и праведнаго сѹдїю х(рист)а вм(о)лите. м(и)л(о)стива быти нам(ь). да-ваиїи промиш᾽ленїемь сп(а)сьше се. къзьпїем алл(ило)угїа: ~

ГЛАГОЛСКЕ МЕТАПЛАЗМЕ У ПОЕЗИЈИ Ј. Ј. ЗМАЈА

Милосав Ж. Чаркић

Јован Јовановић Змај представља једну од најистакнутијих личности српског романтизма. Али, он као романтичар има сасвим особену физиономију, јер је скоро класичарски хармоничан; анархија и култ романтике били су му потпуно страни, мада његову поезију карактеришу и особине правог романтичара. Посматрано у целини, Змајево песничко стваралаштво делује као складна и јединствена творевина, доследна и у својим негативним и у својим позитивним (артистичким) особинама.

Романтичарски покрет прошлога века понео је овог песника својим националним оптимизмом и вером у будућност српског народа и открио му потребу за неговањем духа народне песме, традиције и народног језика. То нам, између осталог, показује Змајева *Збирка народних речи и израза*, која је ушла у грађу *Речника српскохрватског књижевног и народног језика САНУ*, као и раскупусани и по маргинама густо исписани примерак Вуковог *Рјечника* из 1852. године.

Истраживачи Змајевог дела одавно су запазили да се у његовим песмама мешају остаци неких особина оног језика који је био упола формиран као књижевни језик и елементи оног свежег и сочног језика који се полако наметао новим генерацијама. Змај је пишући своје стихове под утицајем романтичарског укуса тежио за ретким и посебним речима, за сонорним ефектима, за специфичним деминутивима, што је његовом песничком изразу давало на општем плану уходану фигуративност народне дикције. Змај је, поред тога, често употребљавао књишке архаизме, туђице са аутентичном локалном бојом, дијалектизме варошког типа и локуције сеоског разговора.

Када се све ово има у виду, онда је разумљиво зашто Змај спада у ред оних песника који се у свом поетском поступку обилно користе *метаплазмама* — граматичким формама насталим деформацијом граматичког еталона (додавањем, изостављањем, заменом или променом места одређеног структурног елемента). Метаплазме као метаформе првобитно се јављају у обичном, разговорном језику (у једном случају као резултати непознавања или несхватања стандарднојезичке норме датог језика, а у другом као ствар тенденције језика да следи тзв. „закон најмањег напрезања" у складу с потребама комуникације), одакле су прешле у поетски језик, где су постале једно од значајнијих изражајно-стилских средстава.

Пошто метаплазме подразумевају структурну промену примарне форме, свака врста речи може дати свој тип метаформи. Иако у Змајевој поезији, према нашим истраживањима, постоји онолико врста метаплазми колико има врста речи у српском језику, за анализу смо узели само глаголске метаплазме, јер оне код овог песника чине најфреквентнију и најразнороднију категорију метаформи. Будући да је Змајево стваралаштво настало у прошлом веку (када је језичка норма била нешто другачија), може се поставити питање: да ли су глаголске метаплазме имале истоветно дејство и ширину код његових савременика као што имају код данашњих поклоника стиха? Одговор би, без сумње, био негативан. Међутим, поетско дело живи кроз време, услед тога оно је подложно „поновном писању" и реинтерпретацији различитих реципијената (који могу припадати и различитим временским периодима), па је отуда глаголске метаплазме могуће посматрати и из угла савременог читаоца. Иначе, метаплазме су, колико је нама познато, ретко биле предмет изучавања, како код нас,[1] тако и у иностранству.[2] Зато у овом раду, у једној детаљнијој анализи, покушавамо да откријемо све типове и функције глаголских метаплазми у поезији Ј. Ј. Змаја.

I. 0. Глаголске метаплазме се дефинишу као глаголске неоформе настале трансформацијом еталона тих форми. Поступци успостављања глаголских метаплазми формалне су природе (у питању је нарушавање сигналне, а не семантичке организације текста). Тако се у зависности од примене поступка (додавања, изостављања, замене или промене места одређеног структурног елемента) разликују четири типа глаголских метаплазми: (1) *пространктивна глаголска метаплазма*, (2) *рестриктивна глаголска метаплазма*, (3) *супституционална глаголска метаплазма* и (4) *транспозициона глаголска метаплазма*

1. *Пространктивна глаголска метаплазма* образује се плус-поступком, то јест додавањем неког структурног елемента еталону (односно примарном облику). Наш одабрани материјал показује да је ова глаголска метаплазма незнатне фреквенције, што је и разумљиво, јер су могућности да се један граматички облик без промене значења прошири незнатне, а и сам језик тежи да елиминише све редундантне облике. Пошто се додавање врши на почетку, у средини и на крају, разликују се три врсте простри-

---

[1] О метаплазмама код нас једино је писао проф. др Бранко Тошовић: (1) *Глаголска метаплазма*, „Књижевни језик", Сарајево, 1990, бр. 1, стр. 17–28; (2) *Метаплазме у језику*, „Призма", Сарајево, 1991, бр. 1, стр. 29–37; (3) *Метаплазме у словенским језицима*, „Славист", Сарајево, 1991, бр. 2, стр. 45–54; (4) *Модели у стилистици*, „Зб. МСЦ", Београд, 1991, бр. 20/2, стр. 293–303; (5) *Стилизација*, „Књижевна историја", Београд, 1979, XII, бр. 45, стр. 91–127.

[2] (1) Балли Ш., *Общая лингвистика и вопросы французского языка*, Москва, 1955; (2) Благой Д., *От Кантемира до наших дней*, „Художественная литература", Москва, 1973, т. 2; (3) Гаспаров М., *Фет „безглагольный"*, „Литературная учеба", Москва, 1973, бр. 4, стр. 216–220; (4) Граудина Л. К., Ицкович В. А., Каталинска Л. П., *Грамматическая правильность русской речи*, Москва, 1976; (5) Дымшиц А. Л., *А. Н. Толстой о литературном языке*, „Вопросы советской литературы", Москва–Ленинград, 1953, стр. 218–241; (6) Дюбуа Ж. и др., *Обшая риторика*, Москва, 1986; (7) Ежов И. С., Шамурин Е. И., *Русская поэзия XX века*, München, 1972; (8) Јакобсон Р., *Огледи из поетике*, Београд, 1978; (9) Квинтилијан М. Ф., *Образовање говорника*, Сарајево, 1967.

тивне глаголске метаплазме: (а) *глаголска протеза*, (б) *глаголска епентеза* и (в) *глаголска парагога*.

(а) *Глаголска протеза* настаје додавањем неког гласовног сегмента почетку примарног облика:

*по*прошета (I, 280); *по*клечи (III, 64); *нај*волети (IV, 93); *по*накашље (II, 261); *за*јаукне (II, 18); *за*какарисао (V, 21); сиграли се (V, 300).[3]

Ако бисмо узели у обзир само факултативне (а не и системске) плус-поступке, онда бисмо могли навести свега два примера: *„сиграти се"* и *„најволети"*. Остале метаформе резултат су спајања системских префикса *по-* и *за-* и основних облика, које, посматране изван контекста, поред сигналне, носе и додатну значењско-лексичку димензију. Међутим, када се ове метаплазме посматрају у поетским окружењима, лако се запажа да се ту ради једино о промени формалне структуре.

Изашо је о поноћи,
Из кафане млад поста,
Да се мало пролуфтира,
Да се мало *попрошета*

(I, 280)

Заиста, стих „Да се мало попрошета" потпуно је семантички једнак конструкцији „да се мало прошета", што значи да је префикс *по-* чисто сигнални знак, који је послужио песнику у функцији одржавања метричко-ритмичке структуре симетричног осмерца. А то показује да је овде реч о једној врсти контекстуалне (или оказионалне) глаголске метаплазме. Слична је ситуација и са осталим метаформама: *„поклечи"*, *„понакашље"*, *„зајаукне"*, *„закапарисао"*.

(б) *Глаголска епентеза* настаје уметањем неког гласовног сегмента у унутрашњост примарног облика:

за*х*ори (I, 43); си*ј*не (V, 183); са*л*оми (V, 18); плаче*д*у (I, 31); милује*д*у (I, 17); постане*д*у (IV, 60); вид*ј*ех (II, 117).

Пошто метаплазме подразумевају бинарну опозицију примарног и секундарног облика (*„заори – захори, сине – сијне, сломи – саломи, плачу – плачеду, милују – милуједу, постану – постанеду, видех – видјех"*), настале метаформе, иако се може говорити о привидном уметању гласовних елемената „*х*", „*ј*, „*а*", „*ед*", функционишу, у суштини, као праве метаплазме. Једино ијекавски облик *„видјех"* у екавском окружењу делује као оказионална глаголска метаплазма.

(в) *Глаголска парагога* настаје додавањем неког гласовног сегмента крају примарног облика:

---

[3] Служимо се издањем *Сабрана дела Јована Јовановића Змаја*, Београд, 1933, кн. I–V.

жубори-*де* (I, 136); отвори-*де* (III, 117); пази-*де* (V, 146); реци-*дер* (V, 248); бегаће*ду* (IV, 53); казаће*ду* (IV, 69).

Као што се види, глаголска парагога у Змајевој поезији се твори додавањем речце *де*, *дер* крају облика императива, као и постфикса *-ду* облику футура.

2. *Рестриктивна глаголска метаплазма* заснива се на минус-поступку који доводи до изостављања неког структурног елемента из примарног облика. Ова глаголска метаплазма следи закон језичке економије, услед чега спада у ред посебно фреквентних метаформи са највише подврста.[4] Поступак рестрикције, као и поступак редупликације, обухвата почетак, средину и крај примарног облика, што условљава појаву трију рестриктивних глаголских метаплазми: (а) *глаголске аферезе*, (б) *глаголске синкопе* и (в) *глаголске апокопе*.

(а) *Глаголска афереза* настаје изостављањем неког гласовног сегмента на почетку примарног облика:

рчи (I, 200); згибоше (II, 222)

Само две пронађене глаголске аферезе (мада су могући и превиди) показују да је ова врста метаформе, која се формира изостављањем иницијалног сугласника („*хрчи – рчи*") или самогласника („изгибоше – згибоше"), једва присутна у поезији нашег песника.

(б) *Глаголска синкопа* настаје изостављањем неког гласовног сегмента у средини примарног облика:

заманеш (III, 87); прнем (I, 324); одаше (I, 129); стеку (I, 337); клон'о (I, 53); огрн'о (V, 12); исказ'ти (I, 85); ид'те (I, 119); буд'мо (II, 85); плет'те (II, 155); мимо'ћу (IV, 160); ви'те (II, 54); о'шли (I, 225); мет'о (I, 32); мо'ш (I, 234).

Мноштво примера упућује на чињеницу да је глаголска синкопа посебно присутна категорија у поезији Ј. Ј. Змаја, висок степен заступљености ове глаголске метаформе отвара могућности за различите начине њеног творења: (1) изостављањем једног консонанта („*стекну – стеку, метнут – метут, прхнем – прнем, одахне – одане*"); (2) губљењем једног вокала („*клонуо – клон'о, исказати – исказ'ти, плетите – плет'те*"); (3) изостављањем једног целог слога („*видите – ви'те, отишли – о'шли, метнуо – мет'о*").

(в) *Глаголска апокопа* настаје изостављањем неког гласовног сегмента на крају примарног облика:

љубља' (I, 155); би' (II, 216); растав' (I, 15); бит' (I, 283); стан' (I, 195); беж' (II, 32); оголит' (III 24); нађ' (III, 206); ста' (I, 198).

---

[4] Поред *фонометаплазми* (о којима је овде реч) може се још говорити о *морфоплазмама*, *синтактоплазмама* и *текстоплазма*. (Исп. Тошовић Б., *Глаголска метаплазма*, „Књижевни језик", Сарајево, 1990, бр. 1, стр. 24–27).

Као што се види, у улози изостављеног гласовног елемента обично се јавља самогласник „*и*" у облицима императива („*стани – стан', бежи – беж'* ") и инфинитива („*бити – бит', оголити – оголит'* "); нешто ређе сугласника „*х*" на крају одговарајућих глаголских облика („*љубљах – љубља', бих – би*" "); док је у једном случају у питању чак цео задњи слог („*стаде – ста*' ")

Глаголска апокопа настаје још и асимилацијом вокала коју прати контракција. Асимилација се врши или према првом или према другом самогласнику. Ево неколико таквих метаформи:

промука (I, 12); изаша (I, 292); реко (I, 10); ћуто (IV, 70); мого (III, 13); ото (III, 19); лино (I, 51)

3. *Супституционална глаголска метаплазма* заснива се на замени једног структурног елемента другим. Ова глаголска метаплазма по својој заступљености у Змајевој поезији долази одмах иза рестриктивне глаголске метаплазме. Настанак супституционалне глаголске метаплазме најчешће прати замена једног самогласника другим самогласником, или замена једног сугласника другим сугласником. Супституција се обично врши у средини облика, а веома ретко на почетку и на крају:

*н*еси (I, 202); *н*еје (IV, 283); во*л*ем (IV 67); *њ*и*ј*а (I, 22); задр*к*то (I, 298); ду*к*ну (II, 31); др*к*ће (III, 250); ре*ц*е*нс*ује (I, 277); са*њ*кају се (V, 340); *в*антази-ра (IV, 253); *ш*тудира (V, 31); с*ј*а*ј*у (III, 139).

Ако се детаљније осмотре наведени примери, тешко да се за многе од њих може тврдити да су настали заменом једног гласа другим. Појава неодговарајућег елемента у једним ликовима лежи у њиховој застарелости („*неси, неје*"), а у другим реч је о некњижевним или дијалекатским облицима („*волем, дркће*" и сл.). Дакле, мада им се може приписати одређена привидност, све ове форме функционишу као метаплазме.

4. *Транспозициона глаголска метаплазма* подразумева промену места одређеног структурног елемента. Овакав тип глаголске метаплазме нисмо пронашли у Змајевој поезији. Уместо транспозиционе откривен је нови тип глаголске метаплазме који се заснива на мутацији, односно промени одређеног структурног елемента. Ову метаформу, условно, можемо назвати *мутациона глаголска метаплазма.* У зависности од тога да ли се мутација врши у циљу уједначавања или разједначавања двају (најчешће) суседних гласова, разликују се (а) *глаголска асимилација* и (б) *глаголска дисимилација.*

(а) *Глаголска асимилација* настаје фонетским процесом у току којега долази до једначења гласова једних према другима, где они добијају заједничке карактеристике или постају идентични:

пре*тс*едава (IV, 61); о*тс*екла (V, 67); зна*с* (V, 142); из*њ*и*њ*ала (I, 198)

Преласком (мутацијом) гласа „*д*" у глас „*т*" дошло је до његовог обезвучавања чиме се овај сугласник звуковно приближио суседном сугласнику „с" („*председава – претседава, одсекла – отсекла*"). Готово истоветна ситу-

ација се догодила и са преласком гласа „ш" у глас „с" („*знаш – знас*"). Разлика је једино у томе што је до звуковног приближавања двају гласова дошло на растојању (дистанци). Само је у облику „*изњињала*" променом гласа „*х*" у глас „*њ*" („*изњихала – изњињала*") постигнута потпуна идентификација сугласника у два суседна слога.

(б) *Глаголска дисимилација* настаје разједначавањем два иста или слична гласа у суседству или на растојању на тај начин што један од њих прелази у неки други. Овакву врсту глаголске метаплазме нисмо нашли у нашем материјалу.

Пошто фонолошка деформација захвата све глаголске облике, могуће је извршити још једну типологију глаголских метаплазми на: *императивну метаплазму, инфинитивну метаплазму, презентску метаплазму, перфектну метаплазму, аористну метаплазму, футурску метаплазму* итд.[5]

II. 0. Све метаплазме (а самим тим и глаголске) у поетском језику представљају свесно нарушавање стандарднојезичке норме, оне као деструкције овакве врсте не повећавају дискурзивну већ само стилистичку информацију. Деформацијом стандарднојезичког облика концентрише се реципијентова пажња на формални део исказа, успорава темпо перцепције, сам облик се актуелизује и уједно стилски маркира. Поред стилске, глаголске метаплазме добијају и изразиту ритмичку функцију, јер се користе као активна ритмичка средства. Уз стилску и ритмичку, свакако треба споменути и њихову звуковну (еуфонијску) улогу. Стога ће овим трима функцијама глаголских метаплазми бити посвећена посебна пажња.

1. На *стилистичку функцију* глаголских метаплазми у Змајевој поезији, између осталог, утичу и њихова различита изворишта: народни (војвођански) говори, народно песништво, старији тип језика. Тако свака метаплазма, у зависности од свога порекла, уноси у окружавајући контекст различите стилско-семантичке нијансе. Змај се, према нашим истраживањима, глаголским метаплазмама претежно служио за стварање локалног колорита, али их је нарочито употребљавао за карактеризацију и индивидуализацију говора појединих особа. У том смислу навешћемо неколико интересантних примера.

(1) „Немој, немој будити их свету,
Кој' не даде да се *милуједу*, –
Ту ће с они, без злобе, у реки
Љубити навеки" (I, 17)

(2) Србин одговара:
А Бога ти статистико,
Нова или стара,
Рецидер ми кол'ко има
На свету Мађара? (II, 421)

(3) Прозборисмо о свом јаду,
Састасмо се с истом р'јечи,

---

[5] Исп. Тошовић Б., *Глаголска метаплазма*, Књижевни језик, Сарајево, 1990, бр. 1, стр. 23–24.

Видјех да му души годи,
А и мени ране *л'јечи* (II, 117)

(4) Наша мала Јуца
Са столице муца:

„Мати, мати, мати,
Знас кол'ко је сати?

Здлаво много куца
Тлеба да *се луца*;

Гладна сам вец и ја,
Гладна је и куца,

Па и птица пева,
И њој *клце* цева" (V, 143)

У прва два случаја песник употребљава пространктивне глаголске метаплазме („*милуједу се*", „*рецидер*"). Ове метаформе, као што се види, нису узроковане ритмичким и звуковним ткањима стихова, нити су условљене њиховом силабичком структуром, већ је у питању тежња да се истакне говор одређене личности који је изван граница стандарднојезичког израза. Змај је да би остварио замишљену идеју, а не и нарушио започету ритмичку структуру, и у једном и у другом случају, био принуђен да истовремено употреби пространктивну (глаголску) и рестриктивну (замеиичку) метаплазму („*Кој'* не даде да *се милуједу*, / *Рецидер* ми *кол'ко* има"). Међутим, песник је могао да се послужи стандарднојезичким облицима (*Који* не даде да *се милују*, / *Реци* ми *колико* има) па да сачува десетерачку и осмерачку структуру стихова. Слично се десило и у трећем примеру, али с том разликом што се у екавски језички израз (ком припада и сам песник) уводи ијекавска форма као одраз карактеризације говора личности са ијекавским наречјем. И овде превођење секундарних облика („*Видјех* да му души годи, / А и мени ране *л'јечи*") у примарне облике (*Видех* да му души годи, / А и мени ране *лечи*) не нарушава успостављену осмерачку структуру стихова, што значи да употребљене глаголске метаплазме немају ни ритмичку ни еуфонијску улогу, већ само стилистичку. У четвртом примеру Змај се користио глаголским метаплазмама како би дочарао говор детета које још није овладало изговором свих гласова матерњег језика, у конкретном случају сугласницима „*р*", „*ш*", „*ч*" (*треба, знаш, руча, крче*) који су замењени гласовима „*л*", „*с*", „*ц*" („*тлеба, знас, луца, клце*").

Секундарни облици (у овом случају глаголске метаплазме) када се напоредо нађу са примарним облицима, постају снажно експресивно средство. Ево једног таквог примера:

(...)
Шта ће нама комедије
Кир Јање и Срете,
Кажи да се за ту лудост

Заузет не смете.
Па да *видиш* препорука.
Да *виш* мецената,
Па да *видиш* бранитеља
Сложних без ината
(...) (IV, 96)

Мада се узрок за појаву глаголске метаплазме *„виш”* може пронаћи у алтернирању осмерца и шестерца, као и римованом пару *„мецената – ината”*, она, уклештена између двеју протоплазми[6] (*„видиш – виш – видиш”*), поред експресије, у већ иронични текст уноси и додатну дозу ироније, што само појачава степен стилогености стиха „Да виш мецената” у окружавајућем контексту.

2. Змај је писао стихове у време када су се поштовала строга правила везаног стиха, односно његова метричка и ритмичка организација. Услед тога песници су били принуђени да се користе различитим формално-језичким средствима како би очували одређену метричко-ритмичку схему. Зато пространктивне и рестриктивне глаголске метаплазме у Змајевој поезији добијају истакнуту *ритмичку функцију*, и то онда када процес редупликације и редукције захвати најмање једну вокалску фонему или цео један слог.

Пространктивном глаголском метаплазмом Змај се служи у случајевима када му је потребно да силабичку структуру једног од стихова увећа за један слог:

Ватра пламти у груди ми силно,
Моје очи *плачеду* обилно –
Па ни ватра да сузе осуши,
Ни ће суза да ватру угуши! (I, 31)

Да би задржао структуру несиметричног десетерца (4//6), песник је био приморан да употреби глаголску метаплазму *„плачеду”*, чији су разлози појаве искључиво ритмичке, а не стилистичке или звуковне природе. Мада се метаплазмама као полифункционалним формама не сме одрећи истовремено деловање двеју па и више функција, овде је ипак у питању реч о примарној ритмичкој, коју прати и секундарна стилистичка улога. Наиме, наведена глаголска метаплазма припада искључиво песниковом језику, а не језику неког од лирских јунака, што би могло да се прогласи за деструкцију која представља дијалекатску (или неку другу) црту језика, чиме би стилистичка функција добила примарни карактер.

На сличан начин Змај употребљава и рестриктивне глаголске метаплазме, и то у оним случајевима у којима се у једном од стихова појављује вишак слоговног материјала, а ритмичка структура строфе или песме захтева изосилабичност.

---

[6] Термин *протоплазма* преузет је од Б. Тошовића. (Исп. Тошовић Б., *Метаплазме у језику*, „Призма”, Сарајево, 1990, бр. 1, стр. 31).

Е баш бих *воло* једном
Згрешити роду свом, –
(Досад се никад нисам
Нашо у калу том) (II, 111)

Принцип наизменичног смењивања седмерачких и шестерачких стихова условио је употребу двеју рестриктивних глаголских метаплазми („*воло*" и „*нашо*"). И овде, као и у претходном примеру, реч је о језику песника, а не лирског јунака, тако да се за наведене метаплазме може са сигурношћу тврдити да је њихова примарна ритмичка функција.

Метричко-ритмичка ткања у стиху неретко условљавају комбинацију рестриктивне и пострикшивне глаголске метаплазме чак и у контекстима од једне строфе.

Изашо је о поноћи
Из кафане млад поета,
Да се мало пролуфтира,
Да се мало *попрошета* (I, 280)

Да се Змај којим случајем није послужио рестриктивном („*изашо*") и пострикшивном („*попрошета*") глаголском метаплазмом, наведени катрен добио би сасвим друкчију ритмичку конфигурацију, јер би уместо симетричног осмерца у строфи дошло до радикалних промена што би у потпуности изменило њену ритмичку структуру.

Глаголске метаплазме остварују ритмичку функцију и онда када се нађу на месту клаузуле у метрички правилно организованом контексту.

(1) Што бацају међ' нас семе
Од раздора, – не бих *плако*, –
Само, само кад то семе
Не би никло тако лако! (II, 173)

(2) Питаћеш ме, моје чедо,
Кад сам ове песме *писо*, –
Просуо их један часак,
Један тренут, једна мисо (I, 121)

(3) Онда сам сузу *збрисо*,
Сад је разумем тек,
Ти с' чеду нашем, Смиљки,
Видела кратак век (I, 179)

Да су којим случајем изостале рестриктивне глаголске метаплазме („*плако*" и „*писо*") а уместо њих употребљени стандарднојезички облици (*плакао* и *писао*), онда би у прва два примера дошло до нарушавања ритмичке структуре, која се испољава у симетричним осмерцима са трохејским клаузулама и гласовно чистим римама. У трећем примеру, у ритмичку схему остварену троиктусним јамбима с алтернирањем женске и мушке клаузуле (односно алтернирањем троиктусног хиперкаталектичког и акаталектичког облика), у потпуности се уклапа глаголска метаплазма „*збрисо*".

Међутим, њеном заменом протоплазмом *избрисао*, озбиљно би се повредила успостављена ритмичка структура катрена.

3. Поред стилистичке и ритмичке, глаголске метаплазме остварују и *звуковну (еуфонијску) функцију*. Ова улога глаголских метаплазми у поезији Ј. Ј. Змаја најчешће се исцрпљује у стварању истоветних римованих гнезда:

ора – *мора* (V, 175); р*уну* – *ду'ну* – ч*уну* (V, 173); *несу* – н*анесу* (II, 36); кр*ен'о* – њ*ено* (IV, 117); *мет'о* – *лето* (II, 118); њ*ија* – чарол*ија* (I, 22); вр*едно* – гл*едн'о* (V, 291); од*ане* – п*ане* (I, 129); гл*еди* – бл*еди* (I, 280).

или што идентичнијих римованих гнезда:

ч*асти* – каз'*ти* (IV, 18); вл*асти* – каз'*ти* (III, 41); ман'*те* – з*нате* (III, 143).

У оваквим приликама неретко се дешава да деформација (или корекција) примарног облика захвата обе римоване речи, где се, уз остварење чистог римованог сагласја, успоставља и одређени силабичко-тонски однос стихова у строфи.

(1) Састајао се с тобом
И за те *разабиро*, –
А што год сам чуо
Ка да ј' голуб *биро* (I, 191)

(2) Па где нађе љубу?
Где је узгред с*тиго*:
У греху је нашо
Из греха је *диго* (I, 185)

И у једном и у другом катрену, мада су они силабички и метрички различито организовани (у првом, два јампска седмерца смењују два трохејска шестерца; у другом, два шестерца са свим расположивим акцентима на парним слоговима смењују два шестерца са помереним првим акцентима на парни (други) слог, захваљујући баш глаголским метаплазмама (римама: „*разабиро – биро, стиго – диго*") остварена је веза између прва два и друга два стиха у обе квартине („тобом, разабиро – чуо, *биро*; љубу стиго – нашо, *диго*"), и у полиметрички сегментовани контекст увела међусобна самерљивост стихова изотоничним, женским клаузулама („*тобом – разабиро – чуо – биро*; *љубу – стиго – нашо – диго*". На овај начин у обе строфе изграђена је сложена и разноврсна ритмичка структура која делује као компактна и динамична целина.

Мирослав Пантић, *Књижевност на тлу Црне Горе и Боке Которске од XVI до XVIII века*, Српска књижевна задруга, Београд, 1990, стр. 517

Књижевност на тлу Црне Горе и Боке Которске од XVI до XVIII века припада типу регионалних књижевних историја. Историографски прегледи литературе (тачније би било рећи литературâ, уколико се мисли на њихову националну припадност) појединих мање или више омеђених културно-географских простора у нас немају ни велику традицију ни значајнијих резултата; налазили су се и још увек се налазе у сенци успостављања националних вертикала. То је – кад је реч о дисконтинуираном књижевном развитку (што је случај са јужнословенским литературама) – управо приступ мање примерен предмету, јер у успостављеним хронолошким низовима бива занемарена (сасвим заборављена или узгред поменута) књижевна продукција која се остварује ван културних и књижевних центара и која не прати (у вредносној хијерархији и/или у стилским формацијама) померање тих центара. У томе је, дакле у избору предмета књижевноисторијског проучавања, прва предност и значај ове књиге. Она открива, до малих занимљивих детаља, сложени свет књижевности и књижевних збивања на тлу Црне Горе и Боке Которске, о коме се не само мало знало него су и постојећа знања била врло површна и симплификована.

Хронолошке границе, битне за ову књигу, као и географске, нису просто механички одређене вековима но културно-духовним догађајима од суштинског значаја. Почетак је одређен на последње деценије XV века:

> „Одласком ‚војводе Зети' Ђурђа Црнојевића са Цетиња преко Будве у Млетке, последњих дана 1496. године, закључен је значајан период не само у државном и политичком, већ и у културном животу његове земље [...] Можда је један од најважнијих наговештаја нове епохе била ћирилска штампарија која је, готово чудом, устројена у току 1493. године, на Ободу или на самом Цетињу, као прва штампарија чије је деловање на нашем тлу потпуно извесно."

Књига се завршава разматрањем дела Петра I Петровића:

> „Када је стари владика Петар I Петровић Његош на Лучин-дан 30. октобра 1830. склопио очи заувек, окружен народом који је плакао и који га је волео много више но што се њему то икада чинило, окончано је, са њим, и једно дуго поглавље у историји књижевности Црне Горе, а отворила се, истовремено, и следећа њена страница."

Наслови поглавља: „XVI век – доба хуманизма и ренесансе", „XVII век – доба барока", „XVIII век – доба просвећености" означавају периодизацију три века књижевности на тлу Црне Горе и Боке Которске. Сасвим неуобичајено (у односу на традицију српске књижевне историографије) нема никаквих других

наслова, поднаслова или истицања (појава, личности, дела) на било који други начин. Наглашавање ове особине књиге *Књижевност на тлу Црне Горе и Боке Которске од XVI до XVIII века* није у функцији њеног описивања нити је ова одлика формалног карактера но последица и израз једне врло одређене концепције, једног изграђеног виђења историје књижевности и одњегованог њеног писања.

Реномиран истраживач књижевности, многих и разноврсних знања и интересовања, аутор многих добро познатих радова, професор др Мирослав Пантић, изградио је особен приступ књижевној историји, који се не експлицира а скрупулозно се уграђује у дело. Индикативно је, рецимо, да се нигде у овој обимној књизи не упозорава на тешкоће, а оне су у овој врсти посла и многобројне и велике, да се не позива на претходно необављене студије и да се не дају методолошка упутства за њено читање. Књижевноисториографски постулати, начин на који се релевантна питања књижевне историје разрешавају морају се ишчитавати јер се о њима посебно не расправља, они се једноставно примењују. Сматрајући то врлином књиге (читаоцу се предочавају књижевна збивања безмало као прича, неоптерећена коментарима наратора, а варљивом утиску о причи доприноси и изванредан стил излагања), мислим да нека, макар и површна упозорења на приступ историји књижевности проф. др Мирослава Пантића могу бити од користи, а свакако су сврховитија од покушаја да се дело представи „препричавањем укратко".

Познавање извора (домаћих и страних), ерудитски и критичан однос према претходним истраживањима, познавање литерарних чињеница (и до врло ситних детаља) те спремност да се свака од ових фаза истраживања (ако се показала недостатном у претходним истраживањима) надокнади сопственим радом — одлике су које књигу повезују са најбољим традицијама позитивизма у српској књижевној историографији, иако се ово дело у целости не може посматрати у склопу позитивистичке књижевноисторијске парадигме јер нека врло битна питања историје књижевности, као једног од начина њеног проучавања, решава другачије, тј. боље и у складу са савременијим поимањем књижевности, њене природе и функције. Од тих питања требало би указати на следеће: однос књижевности према друштвеним околностима, однос књижевности према другим видовима духовне делатности, посебно према свему ономе што обухвата историја писмености, поредак у сукцесији аутора (и књижевних остварења), вредновање.

У хронолошком следу (који је, дакако, претпоставка и основ књижевне историје) прате се у овој књизи два тока која постоје истовремено на истом простору: књижевност католичке и књижевност православне провенијенције, у њиховим односима различитог интензитета, значаја и значења. Такође, реч је о два типа књижевног стварања: усменој и писаној књижевности. И док у оној новијој по времену настанка (писаној) временски поредак представља уобичајени и докучиви начин књижевноисториографског описа, позиција друге у хронолошком следу у толикој је мери спорна да у многим књижевним историјама она једноставно бива изостављена. Проф. Мирослав Пантић решење проналази узимајући време бележења односно настанка збирке (а ради се углавном о драгоценим, непотпуно објављеним, па и непотпуно познатим рукописима) као упоришну тачку за разматрање усмене књижевности на тлу Црне Горе и Боке Которске. На крају треба рећи да свеобухватности захвата много доприноси и то што се упоредо разматрају дела настала на матерњем језику писаца и она писана на латинском и талијанском језику.

Проблем каузалитета односа између књижевности и њеног друштвено-историјског окружења (у најширем смислу) решава се врло специфично, начином који би се, можда, могао овако описати: од почетка до краја обимне књиге реч је о литерарним делима, а све што чини сплет историјских, друштвених и

духовних околности у којима она настају и која су од утицаја на њихов настанак не разматра се посебно но у контексту излагања литерарних чињеница. Нема посебних одељака о политичким и економским приликама, историји цркве и др., а ипак је — када је то неопходно за разумевање дела или аутора — све то присутно. Читалац добија слику прилика (много више неповољних но повољних) у времену (или му се сугерира да треба да је има у виду), али не бива затрпан мноштвом података у чију корисност сумња.

Статус аутора у овој је књижевној историји решен на сличан начин. Ниједан није одвојен посебним поглављем монографског карактера, у коме би био-биографске одреднице биле доминантне, но је, пре свега, пажња усмерена ка опису његова дела. Проблем вредновања није решаван селекцијом, нарочито не оном која би поједине ауторе или њихова остварења сасвим превидела и тиме их огласила мање вредним или невредним, но обимом излагања које им је посвећено. Не би се, вальда, погрешило ако би се рекло да је остварен у овој књизи идеалан циљ да све што је литерарно дело буде укључено у историју књижевности. Притом, проф. Мирослав Пантић критичко процењивање очито не сматра превасходним задатком књижевне историје, поготово не оно које је засновано на савременим мерилима. Погрешно би било из ове тврдње закључити да све што је створено сматра вредним или једнако вредним. Опасности да се пренагласи значај дела о којима се пише врло се тешко одупрети; у овој књизи то је успешно учињено фином иронијском дистанцом.

Књига *Књижевност на тлу Црне Горе и Боке Которске од XVI до XVIII века* академика др Мирослава Пантића представља, дакле, замашан и значајан књижевноисториографски подухват, продор у епоху и простор чија је литература први пут целовито предочена. Она захтева пажљивог читаоца, знаоца коме може да буде од користи својим књижевноисториографским концептом (чак и онда када га раздобље и литерарна остварења у њему посебно не занимају). Међутим, она може да буде корисна и занимљива и људима ширих интересовања, а незаобилазна је литература за историчаре књижевности.*

Марија Клеут

---

* Управо због обимности књиге и начина излагања мора се изразити жаљење што је публикована без регистра.

САДРЖАЈ

ИВО АНДРИЋ

1892. 1975. 1992.

Др Драгиша Живковић, *„Ћутати" или „говорити" — једна антиномија у Андрићевом делу* 203
Др Бранимир Човић, *„Инстинкт смрти" код Андрића и Буњина* 213
Др Петар Милосављевић, *Хронотоп романа „На Дрини ћуприја" Иве Андрића* 229
Владан Живковић, *Регистар наслова у „Сабраним делима" Иве Андрића у седамнаест књига* 241

Студије и чланци

Др Ксенија Марицки Гаћански, *Lucretiana. Прилози за нашу културну историју* 247
Др Франц Дирлмејер, *Српскохрватска јуначка песма и Хомер* 265
Др Дејан Ајдачић, *Боје у српскохрватској народној поезији* 285
Ђорђе Перић, *Ко је песник двеју песама српске грађанске поезије у Арнотовом „Магазину"?* 323
Др Петар Милосављевић, *Књижевнотеоријска мисао Љубомира Недића* . . 337

Прилози и грађа

Светлана Томин, *Азбучни акростих у девет акатиста светим апостолима Петру и Павлу из збирки српских рукописа* 349
Др Милосав Ж. Чаркић, *Глаголске метаплазме у поезији Ј. Ј. Змаја* 363

Оцене и прикази

Др Марија Клеут, *Мирослав Пантић: Књижевност на тлу Црне Горе и Боке Которске од XVI до XVIII века* 373

САРАДНИЦИ ЗБОРНИКА МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК

Др Сима Аврамовић, Београд
Др Дејан Ајдачић, Београд
Властоје М. Алексијевић
Љубисав Андрић, Нови Сад
Маринко Арсић, Београд
Др Сава Бабић, Нови Сад
Др Ђорђе Бајић
Др Фехим Бајрактаревић
Др Антун Барац
Др Томислав Бекић, Нови Сад
Др Весна Н. Берић, Нови Сад
Мр Јулијана Бели-Генц, Нови Сад
Др Франце Берник, Љубљана
Др Љиљана Бибовић
Мр Милана Бикицки, Нови Сад
Мр Марија Бобровњицка, Краков
Др Димитрије Богдановић
Др Злата Бојовић, Београд
Живојин Бошков, Нови Сад
Мр Мирјана Бошков, Нови Сад
Ирена Брајовић, Београд
Светозар Бркић, Београд
Др Бранка Брленић-Вујић, Осијек
Др Рудо Бртањ, Братислава
Јоаким Будински, Нови Сад
Мр Милица Бујас, Нови Сад
Др Тихомир Васиљевић, Београд
Иванка В. Веселинов
Др Магдалена Веселиновић-Шулц, Нови Сад
Др Рајко Веселиновић, Београд
Др Кринка Видаковић-Петров, Београд
Др Златко Винце, Загреб
Др Драгиша Витошевић
Др Драгољуб Влатковић, Београд
Васо Војводић, Нови Сад
Станиша Војиновић, Београд
Душко Вртунски, Нови Сад
Радинка Вујичић, Нови Сад
Стојан Д. Вујичић, Будимпешта
Мр Мирослав Вукелић, Београд
Мр Ана Вукић, Београд
Др Милош Вукићевић, Никшић
Др Саво Вукмановић, Цетиње
Владимир М. Вукмировић
Др Слободан Вукобрат, Београд
Др Јован Вуковић
Јован Б. Вукчевић, Београд
Др Витомир Р. Вулетић, Нови Сад
Љиљана Вулићевић, Београд
Др Димитрије Вученов
Др Радован Вучковић, Сарајево
Ђуро Гавела
Др Славко Гавриловић, Нови Сад
Др Павао Галић, Задар
Мр Вида Голубовић, Београд
Др Крешимир Георгијевић
Др Никола Грдинић, Нови Сад
Др Ирена Грицкат, Београд
Мр Сава Дамјанов, Нови Сад
Анђоло Данти
Др Јован Деретић, Београд
Др Радмило Димитријевић
П. А. Димитриев, Љењинград
Др Франц Дирлмејер
Лука Дотлић
Мр Мирјана Дрндарски, Београд
Др Љубомир Дурковић-Јакшић, Београд
Др Иван Ђаја
Војин Ђорђевић, Београд
Зора Ђорђевић, Београд
Иван Ђорђевић, Београд
Стојан Ђорђевић, Београд
Мр Жељко Ђурић, Београд
Др Гвозден Ерор, Београд
Др Марија Жагар, Нови Сад
Радован Ждрале, Нови Сад
Др Ђорђе Живановић, Београд
Мр Ивана Живанчевић, Нови Сад
Др Милорад Живанчевић, Нови Сад
Владан Живковић, Нови Сад
Др Драгиша Живковић, Нови Сад
Мр Живан С. Живковић, Београд
Мр Синиша Живковић, Београд
Др Вида Зелени, Праг
Др Дивна Зечевић, Загреб
Др Момчило Златановић, Врање
Мр Мирка Зоговић, Београд
Радован Зоговић
Др Драгољуб Зорић, Ужице
Др Љубомир Зуковић, Сарајево
Др Миодраг Ибровац
Др Душан Иванић, Београд

Др Никола Иванишин, Задар
Др Милка Ивић, Београд
Др Алекса Ч. Илић, Нови Сад
Др Вера Јаварек, Лондон
Стојан Јакшић
Загорка Јанц, Београд
Др Војислав Јелић, Београд
Др Јован Јерковић, Нови Сад
Др Владета Јеротић, Београд
Др Иванка Јовановић-Јакшић, Нови Сад
Јован Јовановић, Сарајево
Мр Милена Јовановић, Београд
Др Војислав М. Јовановић
Сергије Јовановић
Томислав Јовановић, Београд
Др Душан Јовић, Београд
Иванка Јовичић, Београд
Др Стеван Јосифовић
Мр Дубравка Јурага, Нови Сад
Nada Yuili, Лондон
Др Шимун Јуришић, Сплит
Андре Јутронић
Др Симха Кабиљо-Шутић, Београд
Др Ватрослав Каленић
Др Зоја Карановић, Нови Сад
Др Реља В. Катић, Београд
Др Мирослав Квапил, Праг
Др Јосип Кекез, Загреб
Др Димитрије Кириловић
Никола Китановић, Нови Сад
Др Мираш Киђовић
Др Снежана Киђовић-Пејаковић, Београд
Др Марија Клеут, Нови Сад
Др Јан Кмеђ, Нови Сад
Мр Звонко Ковач, Београд
Љубица Ковач-Томић, Сарајево
Божидар Ковачевић
Мр Душко М. Ковачевић, Нови Сад
Мр Иван Ковачевић, Београд
Србислава Ковачевић-Кузмановић, Београд
Др Божидар Ковачек, Нови Сад
Др Гаврило Ковијанић, Нови Београд
Ристо Ковијанић, Котор
Др Светозар Кољевић, Сарајево
Др Никола Кољевић, Сарајево
Др Зоран Константиновић, Инсбрук
Др Богдан Косановић, Нови Сад
Мр 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
Др Ранка Куић, Београд
Средоје Лалић, Нови Сад
Др Рајнхард Лауер, Гетинген
Младен Лесковац
Др Славко Леовац, Сарајево
Др Зденко Лешић, Сарајево
Василије Лукић, Цетиње
Мр Јасмина Лукић, Београд
Ирена Лукшић, Дуга Реса
Камила Луцерна
Бранко Максимовић, Београд
Војислав Максимовић, Београд
Мр Здравко Малбаша, Нови Сад
Др Марко Малетин
Др Илија Мамузић, Београд
Тодор Манојловић
Др Боривоје Маринковић, Нови Сад
Љиљана Маринковић, Београд
Др Радмила Маринковић, Београд
Светислав Марић
Др Ксенија Марицки-Гаћански, Београд
Гордан Маричић, Београд
Веселин Марковић, Београд
Живко В. Марковић, Шабац
Светозар Матић
Др Миодраг Матицки, Београд
Мр Весна Матовић, Београд
Бранко Максимовић, Београд
Др Радосав Меденица, Београд
Др Јасна Мелвингер, Нови Сад
Др Меланија Микеш, Нови Сад
Бранкица Микић, Завидовићи
Др Васо Милинчевић, Београд
Живан Милисавац, Нови Сад
Трива Милитар
Живко Милићевић
Др Челица Миловановић, Београд
Др Јевто М. Миловић
Др Петар Милосављевић, Нови Сад
Др Петар Милошевић, Будимпешта
Др Коста Милутиновић, Нови Сад
Др Никола Милутиновић
Др Лазар Мирковић
Др Зоран Мирковић, Нови Сад
Др Марија Митровић, Београд
Др Душан Михаиловић, Београд
Др Велимир Михајловић, Нови Сад
Др Александар Младеновић, Београд
Др Живомир Младеновић, Београд
Др Миљан Мојашевић, Београд
Др Бранко Момчиловић, Нови Сад
Др Милош С. Московљевић
Др Надежда Мосусова, Београд
Добривој Нађвински
Момчило Настасијевић
Др Даринка Невенић Грабовац, Београд
Др Душан Неделковић
Др Владан Недић
Др Илија Николић, Земун
Др Милија Николић, Београд
Милоје Р. Николић, Београд
Драгољуб Новаков, Зрењанин
Др Бошко Новаковић
Др Жељислав Нељела, Варшава
Др Тихомир Остојић
Владимир Отовић, Нови Сад
Др Драгољуб Павловић
Драгослав Павловић, Рача Крагујевачка
Леонтије Павловић, Смедерево

Др Миливој Павловић
Др Шандор Пал, Бечеј
Др Предраг Палавестра, Београд
Сава Паланчанин
Др Мирослав Пантић, Београд
Михајло Пантић, Београд
Др Моника Партриц, Нотингем
Др Иван Педерин, Задар
Др Александар Пејовић, Београд
Др Слободанка Пековић, Београд
Ђорђе Перић, Београд
Мр Зденка Петковић, Београд
Др Новица Петковић, Београд
Др Александар Петров, Београд
Бошко Петровић, Нови Сад
Душан К. Петровић
Др Живојин Петровић, Београд
Коста Петровић
Миодраг Петровић, Ниш
Теодора Петровић
Др Светозар Петровић, Нови Сад
Мр Љиљана Пешикан-Љуштановић, Нови Сад
Др Јоже Погачник, Осијек
Др Хараламшије Поленаковић
Др Александар Поповић, Београд
Александар В. Поповић, Београд
Гордана Поповић, Београд
Др Душан Ј. Поповић
Др Иван Поповић
Др Миодраг Поповић, Београд
Др Надежда Поповић, Београд
Тања Поповић, Београд
Др Иштван Пот, Будимпешта
Душица Потић, Београд
Предраг Протић, Београд
Др Иван Пудић
Мирјана Пушкар, Нови Сад
Др Андрија Радевић, Београд
Мр Милорад Радевић, Београд
Мр Ана Радин, Београд
Ђорђе Радишић, Београд
Стеван Радовановић, Земун
Ђорђе Сп. Радојичић
Мр Мирослав Радонић, Нови Сад
Мр Милан Радуловић, Београд
Др Драгиња Рамадански, Сента
Мр Мирослав Ранков, Нови Сад
Др Никша Рачић, Загреб
Др Јелка Ређеп, Нови Сад
Др Владислава Рибникар, Београд
Др Жарко Ружић, Београд
Др Јован Савковић
Г. М. Сафронов, Љењинград
Иштван Сентђерђи, Суботица
Др Ненад Симић, Београд
Др Светлана Слапшак, Београд
Јержи Слизински, Варшава
Др Олга Срдановић-Бараћ, Београд
Милојка Станаревић-Мијаиловић
Др Горан Станивуковић, Нови Сад
Борислав В. Станковић, Сремски Карловци
Др Обрад Станојевић, Београд
Др Мирјана Станчић, Осијек
Др Павле Стевановић
Др Петар Стевановић, Београд
Др Мирјана Д. Стефановић, Нови Сад
Др Никша Стипчевић, Београд
Мр Светлана Стипчевић, Београд
Мр Бојана Стојановић, Нови Сад
Дивна Стојановић, Београд
Др Миодраг В. Стојановић, Београд
Вера Стојић
Др Мила Стојнић, Београд
Радивој Стоканов, Сомбор
Др Олга Ступаревић, Београд
Др Стојан Суботин
Др Љиљана Суботић, Нови Сад
Милован Сучевић
Радмила Сучевић, Вршац
Др Јулијан Тамаш, Врбас
Др Кирил Тарановски, Арлингтон, САД
Др Иво Тартаља, Београд
Мр Гордана Терић, Београд
Дарко Тодоровић, Београд
Милан Токин
Др Миховил Томандл
Светлана Томин, Нови Сад
Др Ђорђе Трифуновић, Београд
Др Јован Туцаков
Стево Ћосовић, Сарајево
Др Иванка Удовички
Др Владислава Фелбабов, Нови Сад
Др Мирон Флашар, Београд
Др Даринка Фелкл, Инсбрук
Др Александар Форишковић
Др Иштван Фрид, Будимпешта
Лука Хајдуковић, Нови Сад
Др Ламија Хаџиосмановић, Сарајево
Др Антал Хегедиш, Нови Сад
Dr Peter Herrity, Notthingham
Др Едмунд Хлеба, Братислава
Јован Христић, Београд
Др Олга Хумо, Београд
Мр Марија Циндори, Београд
Др Веселин Чајкановић
Др Стефан Чакић, Беч
Др Милосав Ж. Чаркић, Београд
Др Бранимир Човић, Београд
Лазар Чурчић, Нови Сад
Др Бранко Џакула
Урош Џонић
Др Јелена Шаулић, Београд
Мр Марија Шербецији, Београд
Бојана Шијачки-Маневић, Београд
Др Петар Шимуновић, Загреб
Др Зденко Шкреб
Др Шимун Шоње, Сарајево

Зборник Матице српске за књижевност и језик излази годишње трипут, у три свеске, које чине једну књигу.

Редакција 2. св. XL књиге Зборника Матице српске за књижевност и језик закључена је 16. октобра 1992. године.

Штампање завршено јуна 1993.

Издаје Матица српска, Нови Сад

Секретар Уредништва: *Др Томислав Бекић*. Коректор: *Мирјана Јовановић*

Слова за корице израдио
Драган Вишекруна

Компјутерски слог
ГРАФИЧАР, Нови Сад

Тираж: 720 примерака

Штампа: „Графо-офсет", Нови Сад

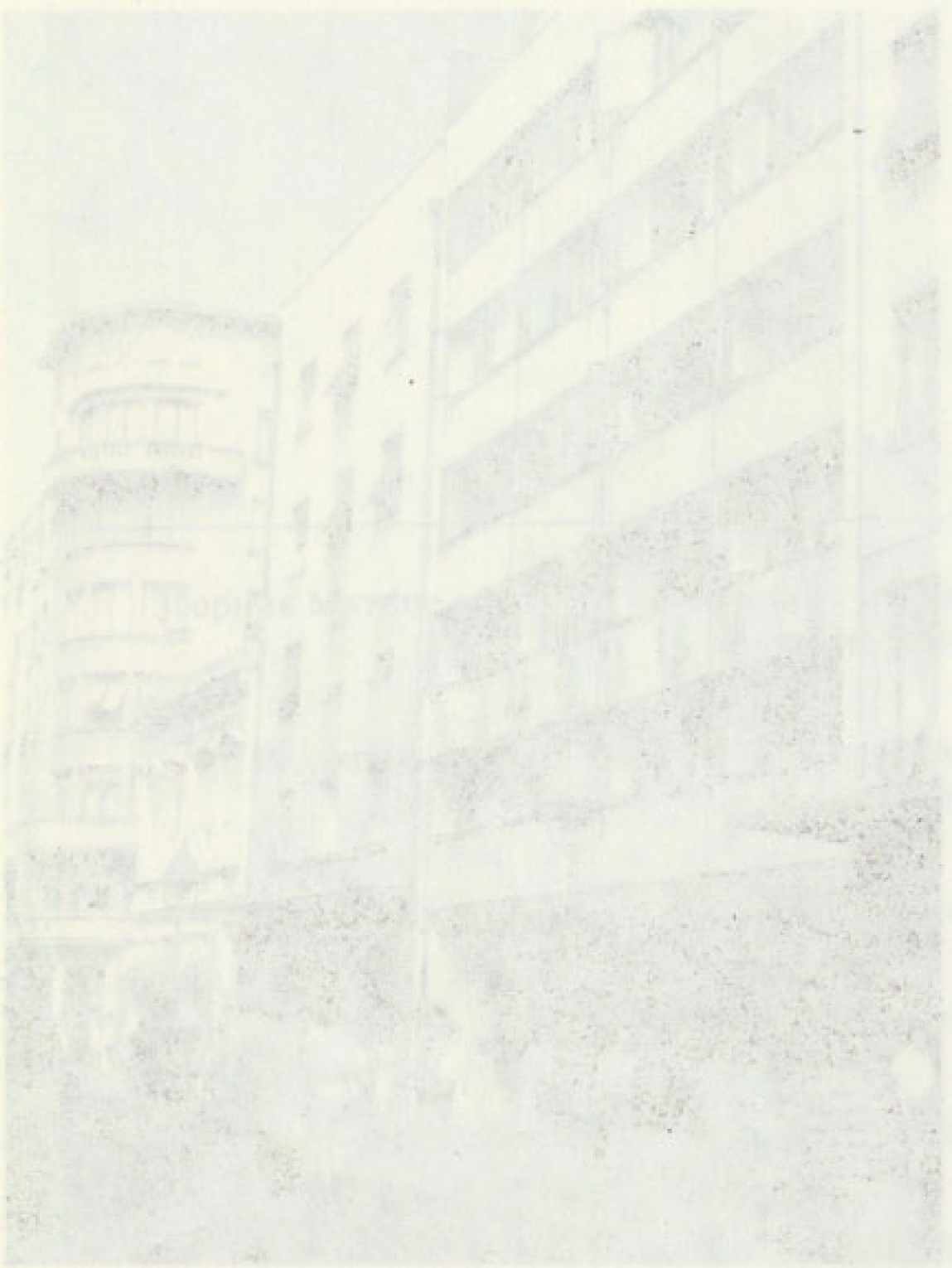
PROGRES

Generalna direkcija
11000 Beograd, Knez Mihailova 27
tel. 182-626, telex: 11109, fax:632-984.
Generalni direktor 623-766, Pom. generalnog direktora 626-083.

We are interested in products in the field of:
- Auto-industry
- Metal manufacturing industry
- Ferrous metallurgy
- Non-ferrous metallurgy
- Capital construction works
- Viscose
- Chemical industry
- Textile, skin, shoes
- Agrarian complex



ДОБРОТВОР МАТИЦЕ СРПСКЕ



YU ISSN 0543-1220 | UDK 82(05)



ВОЈВОЂАНСКА БАНКА

ЗНАК ПРАВИХ ВРЕДНОСТИ