

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК

Студије и чланци: Др Ирена Шпадијер, Филолошки факултет, Београд, *Анђички корени Теодосијеве поетике* 249 / Др Жељко Ђурић, Филолошки факултет, Београд, *Песнички свети Јована Дошеновића* 261 / Др Радослав Ераковић, Филозофски факултет, Нови Сад, *Скице за породични портрет арадских Текелија* 303 / Др Петар Пијановић, Учитељски факултет, Београд, *Почеци модерне српске књижевности* 313 / Др Горан Максимовић, Филозофски факултет, Ниш, *Милорад Ј. Мишровић и Тодор Љ. Појовић, Једно књижевно пријатељство из боемског Београда на крају 19. и на почетку 20. вијека* 329 / Др Јелена Новаковић, Филолошки факултет, Београд, *Јован Христич и француска моралистичка мисао: Сартир, Ками, М. Јурсенар, Ж. Греније* 339 / Мр Драган Хамовић, Завод за уџбенике, Београд, *Песнички рај и лирски мир* 353 / Др Јован Делић, Филолошки факултет, Београд, *Мојив брајске заваде у њесништву Љубомира Симовића* 369 / Мр Ивана С. Башић, Институт за српски језик САНУ, Београд, *О унутрашњој форми* (прилог историји термина и појма) 381 / **Прилози и грађа:** **Ања Јефтић**, Филозофски факултет, Источно Сарајево, *Књижевна заоставштина Јована Лучића у Требињу* 401 / **Поводи:** *Награда „Младен Лесковац“:* Др Иво Тартаља, Београд, *Књижевни историчар Душан Иванић* 407 / Др Душан Иванић, Филолошки факултет, Београд, *Плећење чиненица уз „нимало нежна њиња“* 413 / **Опене и прикази:** Др Наташа Драгин, Филозофски факултет, Нови Сад, *О Јустинијановом закону* 419 / Др Наташа Драгин, Филозофски факултет, Нови Сад, *Вредно филолошко издање* 421 / Др Ирена Арсић, Филозофски факултет, Ниш, *На прагу шестог столећа* 422 / Др Лидија Делић, Институт за књижевност и уметност, Београд, *Традиционална култура и усмено стваралаштво у њанској књижевности* 424 / Др Нада Савковић, Филозофски факултет, Нови Пазар, *Досијеј — за сва времена* 429 / Др Горан Максимовић, Филозофски факултет, Ниш, *Стерија у њародијском кључу* 432 / Др Горан Максимовић, Филозофски факултет, Ниш, *Народолошки и естетички пристој српској књижевности 19. и 20. вијека* 434 / Маја Д. Стојковић, Ниш, *Дихотомија светилова* 436 / Др Јован Љуштановић, Висока школа за образовање васпитача, Нови Сад, *Писма о културном сташтису деињства* 440 / Мр Наталија Лудоски, Нови Сад, „*Philologia mediana*” — *новоекренуши научни зборник* 444 / **In memoriam:** Др Сава Дамјанов, Филозофски факултет, Нови Сад, *Милорад Павић (1929—2009)* 447 / *Ујуштиво за прирему рукоииса за штампу* 453

МАТИЦА СРПСКА



ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК
Покренут 1953.

Главни уредници

Академик МЛАДЕН ЛЕСКОВАЦ (1953—1978)

Др ДРАГИША ЖИВКОВИЋ (1979—1994)

Др ТОМИСЛАВ БЕКИЋ (1995—1998)

Др ЈОВАН ДЕЛИЋ (1999—)

ISSN 0543-1220 | UDC 82(05)

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК

Уређивачки одбор

Др ЈОВАН ДЕЛИЋ, др БОЈАН ЂОРЂЕВИЋ, др ПЕР ЈАКОБСЕН,
др МАРИЈА КЛЕУТ, др ПЕРСИДА ЛАЗАРЕВИЋ ДИ ЂАКОМО,
др ГОРАН МАКСИМОВИЋ, др СЛОБОДАН ПАВЛОВИЋ, др ИВО ТАРТАЉА,
др СВЕТЛАНА ТОМИН, др РОБЕРТ ХОДЕЛ

Главни и одговорни уредник

Др ЈОВАН ДЕЛИЋ

КЊИГА ПЕДЕСЕТ ОСМА (2010), СВЕСКА 2

МАТИЦА СРПСКА

САДРЖАЈ

Студије и чланци

Др Ирена Шпадијер, Филолошки факултет, Београд <i>Антички корени Теодосијеве поезије</i>	249
Др Жељко Ђурић, Филолошки факултет, Београд <i>Песнички свет Јована Дошеновића</i>	261
Др Радослав Ераковић, Филозофски факултет, Нови Сад <i>Скице за породични портрет градских Текелија</i>	303
Др Петар Пијановић, Учитељски факултет, Београд <i>Почеци модерне српске књижевности</i>	313
Др Горан Максимовић, Филозофски факултет, Ниш <i>Милорад Ј. Мишровић и Тодор Љ. Појовић</i> <i>Једно књижевно пријатељство из босанског Београда на крају 19. и на</i> <i>почетку 20. вијека</i>	329
Др Јелена Новаковић, Филолошки факултет, Београд <i>Јован Христић и француска моралистичка мисао: Сартр, Каму, М.</i> <i>Јурсенар, Ж. Греније</i>	339
Мр Драган Хамовић, Завод за уџбенике, Београд <i>Песнички рай и лирски мир</i>	353
Др Јован Делић, Филолошки факултет, Београд <i>Моштив браћке заваде у њесничком Љубомира Симовића</i>	369
Мр Ивана С. Башић, Институт за српски језик САНУ, Београд <i>О унутрашњој форми (прилог историји термина и појма)</i>	381

Прилози и грађа

Ања Јефтић , Филозофски факултет, Источно Сарајево <i>Књижевна заоставштина Јована Дучића у Требињу</i>	401
--	-----

Поводи

<i>Награда „Младен Лесковац”</i> Др Иво Тартаља, Београд <i>Књижевни историчар Душан Иванић</i>	407
Др Душан Иванић, Филолошки факултет, Београд <i>Плетене чибеница уз „нимало нежна пићања”</i>	413

Оцене и прикази

Др Наташа Драгин, Филозофски факултет, Нови Сад <i>О Јустинијановом закону</i>	419
Др Наташа Драгин, Филозофски факултет, Нови Сад <i>Вредно филозофско издање</i>	421
Др Ирена Арсић, Филозофски факултет, Ниш <i>На прагу шестога столећа</i>	422
Др Лидија Делић, Институт за књижевност и уметност, Београд <i>Традиционална култура и усмено стваралаштво у писаној књижевности</i>	424
Др Нада Савковић, Филозофски факултет, Нови Пазар <i>Досијеј — за сва времена</i>	429
Др Горан Максимовић, Филозофски факултет, Ниш <i>Стерија у пародјском кључу</i>	432
Др Горан Максимовић, Филозофски факултет, Ниш <i>Наратолошки и естетички приступ српској књижевности 19. и 20. века</i>	434
Маја Д. Стојковић, Ниш <i>Дихотомија светова</i>	436
Др Јован Љуштановић, Висока школа за образовање васпитача, Нови Сад <i>Писма о културном статусу дејинства</i>	440
Мр Наталија Лудошки, Нови Сад <i>„Philologia mediana” — новоокренути научни зборник</i>	444

In memoriam

Др Сава Дамјанов, Филозофски факултет, Нови Сад Милорад Павић (1929—2009)	447
<i>Учешће за припрему рукописа за штампу</i>	453

Зборник Матице српске за књижевност и језик излази трипут годишње,
у три свеске, које чине једну књигу.

Редакција 2. св. LVIII књиге Зборника Матице српске за књижевност и језик
закључена је 21. јуна 2010.

Штампање завршено септембра 2010.

Издаје Матица српска, Нови Сад

www.maticasrpska.org.rs
e-mail: zmskj@maticasrpska.org.rs

За издавача: *Проф. др Душан Николић*

Стручни сарадник Одељења: *Јулија Ђукић*

Секретар Уредништва: *Др Слободан Павловић*

Лектор и коректор: *Вера Василић*

Технички уредник: *Вукица Туцаков*

Слова за корице израдио: *Драган Вишекруна*

Компјутерски слог
Младен Мозетић, ГРАФИЧАР, Нови Сад

Штампање овог Зборника омогућило је
Министарство за науку и технолошки развој Републике Србије

Штампа: ИДЕАЛ, Нови Сад

CIP — Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад
80+82(082)

ЗБОРНИК Матице српске за књижевност и језик /
главни и одговорни уредник Јован Делић. — 1953, књ.
1— . — Нови Сад : Матица српска, 1954—. — 24 cm

Три пута годишње.

ISSN 0543-1220

COBISS.SR-ID 9627138

ISSN 0543-1220



9 770543 122002

АНТИЧКИ КОРЕНИ ТЕОДОСИЈЕВЕ ПОЕТИКЕ

Ирена Шпадијер

САЖЕТАК: Теодосије Хиландарац је један од ретких средњевековних писаца у чијим делима можемо наћи експлицитне поетичке ставове. Они се подударају са познатим Хорацијевим мишљењем о функцији књижевности, али су путеви којима су ти ставови доспели у српски средњи век веома специфични. Корени су им у класичној грчкој (Аристотеловој) поезији коју преузимају и разрађују хеленистички писци, а која преко касноантичке и рановизантијске, а потом и атонске књижевности улази у Теодосијев видокруг.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: поезика Теодосија Хиландарца, функција књижевности, *prodesse et delectare*, Хорације, Неоптолем

Теодосије Хиландарац је један од ретких средњевековних писаца у чијим делима можемо наћи експлицитно исказане поетичке ставове.¹ О његовом схватању песничког стварања и тражењу надахнућа читамо на самом почетку *Жиџија Пејтра Коришкоџ*. У уводу, после обраћања „брату Григорију”, Теодосије се у маниру афектиране скромности пита:

„И како бих ја, груби и недостојни, који у гресима препогано, и скврно, и нечисто своје живљење истроших, и који отуд стекох срце помрачено и ум страстан, и лиших се мудрих мисли, могао да уприличим реч или украсим похвалу?”

И одмах потом он налази решење:

„...молимо Бога, премудрости водитеља и благоумља податеља, да нам подари капљу благодатнога знања у Духу светом, како бисмо према твом очекивању достојну реч уприличити могли.”²

¹ О Теодосију в. пре свега две студије (доносе и исцрпну литературу о њему до средине XX века): Радојичић 1954 и Радојичић 1956; в. такође и Богдановић 1984, Брајовић 1984, Шпадијер 2000.

² Превод Димитрија Богдановића у: Теодосије 1988, И: 265; у оригиналу, на српско-словенском језику, ове наводе доносимо у табели ниже, према препису Владислава Граматика из 1479. године (рукопис манастира Рила 4/8, бројеви у загради означавају странице у рукопису).

Молитву за стварање, уобичајену у средњевековној књижевности, налазимо у готово свим Теодосијевим делима, почев од *Житија светога Саве*:

„У сиромаштву свога знања, из убогог дома ума мојега немајући ништа да изнесем на трпезу доличну вашег достојанства, пуну речи анђеоске хране, вас, праве слуге богатог Владике и Бога, о оци, подстичем да се молите, реч што знањем тече и језик јасан из неоскудних његових ризница да ми да, а пре свега зраку светлости, којом бисмо, мрак душе и ума очистивши у себи, могли бодро исказати добродетељи живота свеблаженог Саве, који је сада поново засијао у нашем роду.”³

И у црквеној поезији, у сваком од својих дела, Теодосије на сличан начин тражи надахнуће, обраћајући се најчешће изравно Богу, ређе светој Сави, Петру Коришком) као посреднику:

„Слово разума подажд ми, безначелноје Слово,
имаши богатаство милосрдија
бешчисалних твојих, Христе, судаб,
да и аз душевнаго мрака избегнув
скврну же ума очистив,
достојно васпоју твојега угодника.”

(*Служба Симеону*, други канон, прва песма)⁴

„Свет от света,
Христе Боже,
от Оца прежде век рожд се,
искони сиј са Оцем и са Духом,
мрак душе моје одгнав,
озари ум мој, мољу се,
јако да вазмогу пети твојега угодника,
Саву свештенаго.”

(*Служба Сави*, први канон, прва песма)⁵

„Похваљајушту ми твоје житије
ка Христу дрзновеније јако стежав
от богатих Духа сакровишт
капљу разума дати ми, оче, мољу се
јако достојно похвалити те, хвали достојнаго.”

(*Служба Сави*, други канон, прва песма)⁶

³ Превод Лазара Мирковића у редакцији Д. Богдановића (Теодосије 1988, I: 101; у оригиналу, на српскословенском језику делове из *Житија светога Саве* доносимо у табели ниже, према издању Буре Даничића: Даничић 1860; бројеви у загради означавају странице у издању).

⁴ *Србљак* 1970: I, 184.

⁵ *Србљак* 1970: I, 244—246.

⁶ *Србљак* 1970: I, 264.

„Отврзи уста моја,
 благих податељу Христе,
 и пријем помошт духом
 слово благодарставно отригну
 молабнеј памети твојих угодник,
 пријем сих помошт
 васпоју радује се твоју благодет.”

(*Канон Симеону и Сави* 4. гласа, прва песма)⁷

„Господи, просвештаје слепци, ти ме просвети
 да поју разумно и љубовију твоја угодники
 мироточца же Симеона и Саву светитеља,
 суштим ва напастех скороје избављеније
 призивајушгих тех вероју и љубовију срца,
 милост подавајуште и от скрби избављајут,
 помогут са Богородицеју и мојеј худости.”

(*Канони Симеону и Сави* на 8 гласова, акростих)⁸

„Памет твоју пети начинајушту
 Духа благодет у Христа молитвами си,
 преподобне оче, испроси, мољу се,
 јако ва њеј светло
 светло похвалити житије твоје,
 Петре свете, иноким похвало”

(*Служба Пејџру Коришком*, Канон, прва песма)⁹

„Ходатаја тебе предлагају, Спасе мој,
 иже нововасијавшаго Петра преподобнаго твојега,
 молитвами јега озари ми ум
 и умиле срце моје
 иже ва пустињи подвиги јега пети ми достојно...”

(*Служба Пејџру Коришком*, Канон, икос)¹⁰

У складу са разумевањем песничког стварања као божанске мисли која преко Премудрости (Софије) надахњује песника, Теодосије, дакле, од Господа тражи слово разума (реч знања, реч што знањем тече), капљу знања (капљу благодатнога знања у Духу светом), односно благодат Духа. Моли да му отвори уста и подари језик јасан, иште зраку светлости, просветљење које ће му озарити ум не би ли могао достојно опеваати и прославити божијег угодника.

Прослављање светитеља описивањем његовог живота и подвига, нарочито у хагиографској и енкомиијастичкој књижевности, има и своје разлоге који нам откривају сврху писања оваквих састава. Наводимо на српскословенском карактеристичне делове три Теодосијева прозна списа

⁷ Србљак 1970: I, 450.

⁸ Србљак 1970: I, 446.

⁹ Србљак 1970: I, 488—490.

¹⁰ Србљак 1970: I, 498.

у којима он говори о томе и који представљају драгоцен пример изражавања пишчевих поетичких схватања у старој српској књижевности:

<p>Житје светог Саве</p> <p>Разоума за не ништетоу вдръжимь, вть оубогаго дома оума моего ничесо имы, іако подобноу вашего достонства прѣдложити трапезоу, пльноу соуштоу словесе аггельскыи пиште, васприсныи рабы богатаго владыкы и бога, ш отьци, молити подвизаю, слово разоумомь текоуштеи и езикъ оушашниа вть неоскоудныхъ его скривитишъ подати ми, прѣжде сихъ свѣта зароу, іюже мракъ доуше и оума очистив си, всеблаженаго Савы иже нына ново въ наше роды просіавшаго добродѣтели житіа вдръно сказати възможемь, не іако оного иштоуште похвалити, похвала вь праведникоу вть господа, паче же пользно что самѣмь вть него сынискаюште, не вь, нь и древниимь изредныхъ моужь житіа потрѣбна вѣхоу писати се и почитати ползе ради вть нихъ прииваеміи чловѣкьмь. а еже нына нашего послѣднаго лѣниваго рѣда, въ ньже вѣкъ кончина достиче, въ неіаже мало спасаемьщъ, не тьію потрѣбно, нь и зѣлав желанно еже сихъ писати и чистѣе почитати іако выстоу стоаштеи вдоушевляенныи стапы на житіа ихъ зрѣти, и како и елико вть нихъ встаюште свѣз зязрѣти и свѣстнио весоудити се, шво же за соуштеи въ насъ лѣности, іако се пооуштаемь іако штномь стрѣчени, къ добродѣтели и</p>	<p>Похвала Симеону и Сави¹¹</p> <p>...Прежде пльтскіе, д(оу)ховнѣю валь прѣдговароушій трапѣзоу. и спльнь соушоу похвали с(ве)тихъ, съ ними же и техъ саме с(ве)т(ы)хъ шт(ь)ць, испльнь радости доуховнаго веселіа. испльнь сладости в(о)ж(ь)ст(ь)внихъ словесъ, агг(е)льскіи пище. пишоу вь агг(е)лскоу писаніа, словеса нарицають. иіаже д(оу)ша внимаюшій оумомь, наслаждаеть се. и іако пишею тѣло, словомь оукрепљаема ываекъ. (706—707)</p> <p>... Словесноу же д(оу)ховноу трапезоу нѣцїи ідоуше, и сладостию насыщаемь, и оумилаемь, иногачїи хлѣбъ свои, смѣсти забыше. дроузы же на вѣмь поноудивше се и вьсма сего штвератише се. (707—708)</p> <p>... аще бо рече шт недостоннаго въ достонное словомь изведши, іако оуста моа воудеши под[о]бно же наоучешоу, словеса житиємь оувѣрати. іако да свършешь воудеть оучи, и не по кѣінои ведрѣ хрामीеть... (709)</p> <p>Еидите ли коликихъ вл(а)гъ, въ цр(ь)кви в(о)жїи сьбираемїи, слышати сподоблени бываемь. въ неи же іако нѣкыхъ. сладко слышаньныхъ прѣгоудницъ, дрѣвнїихъ(ь) с(ве)тыхъ и изредныхъ моужь житиа прочитаема и прѣмѣнайма, сладко оуші наши глашашють. и д(оу)шею и срдци оумилаемь соуше, оумомь къ в(о)оувьсходимь... (713)</p>	<p>Житїе Петра Коришког</p> <p>Бл(а)го и къ бл(а)гому оумилению, севѣ оубо и слышанимь оуспѣшно пооучаеи, петра пр[ѣ]п[о]добнаго вьспоминаеи любешоу ти имѣти писаніемь, житїе его іавствнно сѣставити вѣдмь еси насъ врате грїгорїе. лншго же о сѣмь іакоже и твое вѣсть пр[ѣ]п[о]добїе, не лѣностию оубо скоудством' же паче вл(а)горазоумїа, за неже вышше таковое може силы дѣло, начети вьстезах се. пр[ѣ]п[о]добнъ вь аще и вѣ послѣдние роды, нѣне хоужде древнїихъ изреднїихъ подвизае се выс(ть). и іако беспльтно поценіемь. м(о)л(н)твами же и слъзми да сице рекоу аггелскы, вь коришскон поустыни двс(то)ино в(о)оу поживь іави се. и како азъ гроубыи и недостонїи. иіаже вѣ грѣсѣхъ прѣпогано, скврнно же и нечисто свое изноуривь житїе. ср[ѣ]дце же помрачено и оумь стр(а)стень, и пшмысла моудрости оустѣвшїи шттоудъ притежавь имѣе, еже къ похвалѣ житїа его оудостонти слово или оукрасити подвигла се вьх. обаче, да не іако не радецихъ о твои любви помышљавши нас(ь). и не прогнѣвати те оунше соудивше. елико шт нишаго оума постижно. твое прошение оусрѣднїи свѣршити вьхшм. в(о)а прѣмоудрости наставника, и бл(а)госѣмьслию подателю, каплю д(оу)ха с(ве)т(а)го бл[а]г[о]д[а]ти разоумь подати намь молимь,</p>
---	--	--

¹¹ Делове *Похвале свейшима Симеону и Сави* доносимо према издању Томислава Јовановића (Јовановић 1973); број у загради означава страницу у издању; *Похвалу* је на савремени српски језик превела Биљана Јовановић-Стипчевић (Теодосије 1988, II: 233—263).

малы подвигомъ се, едва бо аште и мнѡгы и великыи повѣсти възеоудеть срьдце наше къ житіа исправленію. сиѡхъ ради и азъ вашемоу повелѣнію ѡть чьскомоу повиноувъ се, нынѣ хвалимааго въсеблаженаго Савы житіе, иже въ светѣи горѣ ѿѡна постывашаго се, послѣди же бывша прьваго архіепископа и оучителя срьбьскаго, въ повестъ прѣдлагаю слышешти, не ѡть слышаніа тькно сіа приеми, нь ѡть чьстныиѡхъ его оученикѣ, иже съ нимъ съпостникъ и страничьствіа съпостникъ, и хожденіа сътроудникъ, иже тако прѣбогатѡе скровиште или причестіе ѡть чье иже по ниць ѡного стадоу писаніемъ всталише. прѣдлагаемъ же ѡ моужі слово не несоушта ѡ немъ съписаште, и тако мнѡгыи похвалами сео оукориамъ паче нежели похвалиамъ, паче же соуштиѡхъ аште и едва изьяснити възможемъ, блажили боудемъ, не ѡскоудьнъ ѡ ѡнь небесныиѡхъ похвалъ, божьствныиѡхъ въ коупѣ и аггелскыиѡхъ, таже оумъ нашъ тако страстьнъ и нечистъ непостижнъ изглаголати, обаче бога въ помошть молитвали его призываште, еже по силѣ начинаемъ повѣсть, начинаемъ же възыскаште ѡть корѣне ѡтьрасль, и обрѣштемъ и объемиймъ не ѡть трьніа, нь ѡть лозы гроздь. (1—3)

...и ихъ же б(о)гъ оудивиль и прославиль, кто оумьчиль похвалоу ихъ съкрывакъ. лѣпо оубо и намъ, и въ правдоу достононо, сиѡхъ белажити, и похвалити. похвала же ихъ таже ѡт насъ, не ѡнѣхъ что пользоуѡци, паче же намъ сп(а)леніе съдѣваѡщии. похвала бѡ праведнымъ ѡт г(оспод)а, и вѣнць славы и хвали. веселие вѣчное на главахъ ихъ, зане оугодише ѡмоу. сего ради въ наше наоучение, и тако пользно оузакони се. прьвыѡхъ(ь) моужь добродѣтели или же б(о)гъ оугодише. сице же, и еже ѡт б(о)га почьсти ихъ, настоѡцимъ род[о]мъ писаніемъ всталавати. да не глывноу забвєніа, прикрьвена боуд[о]уть добрыхъ добраа. паче же таснѣк и разоумно словеси сказаѡще, под[о]вно сиѡхъ ѡткривати, тако не оутанти пользе слышеѡцимъ вѣсть ѡ добродѣтели слово мнѡгыѡхъ оумилити. и тако се нѣкымъ желомъ, рьвениемъ д(о)ушоу оутазвити. таврѣ тако ѡновити, и къ еже ѡ б(о)зе жившійхъ, житию подвѣгноути. (717—718)

тако твои надежди достононо слово оудостоити възможемъ.

Бл(а)госъмыслныи же твои разоумъ ѡ сьмъ и доброе ѡт насъ прошеніе, и б(о)ж(ь)ств(ь)ноую любовь юже имаши къ с(вє)тымъ его, бл(а)го похвалаю и мнѡго оублажаю. бл(а)го бо что д(о)уши своєи сѣими сънискаєши. еже бѡ с(вє)тыѡхъ(ь) житіа, и тѣхъ изреднѡю и б(о)голюбовьноую жизнь послѣдныи родомъ писаніемъ оставити, добро и сѣѡмъ польсно и бл(а)гооугодно. бл(а)гоу бѡ реть б(о)голюбовьнымъ д(о)ушамъ сіа прочитаема рьвениемъ къ добродѣтели състалаѡт. такоже и вѣ ващныи иже древие въ воинствѣ нѣкыиѡхъ хрѡбровашихъ моужьства написанна обрѣтаема, и н(ы)нѣ любяци воинство желаніемъ любьзно сіа прочитаѡт, и ѡттоудоу иже въ вранѣхъ оусрѣдни же и искоусни и нестрашиви иже къ съпротивнымъ быти оучет се. сице оубѡ и с(вє)тыиѡхъ моужь житіа и доблєстраданіа, и еже на дѣвола моужьства же и вєреніа, и одолѣніа ихъ пишѡуѡци и слышеѡци. оумилєни оубѡ въ доброе, аще ли и подвижни о д(о)уши по силѣ обрѣтаѡт се, и къ мыслнымъ съпостатѡмъ и врагомъ д(о)ушъ нашихъ ѡтсоудѣ искоусни оубѡ и съпротивни быти тыщет се. о користи же, ѡбѡ бл(а)гыи бываѡтъ. слышєнимъ оубѡ полса и пишѡуѡмоу мѣзда ѡт полсе послѡшаѡциѡхъ. сего бѡ ради и мы ѡ б(о)сѣ твоєи любви повинѡуѡше се, пр[ѣ]п[о]добнаго житіе по твоємоу прошенію сказаѡти начинаем. и не тако похвалити того тѣщє се. ни оубѡ. самѣмъ же что польсно ѡт сего приѡбрѣсти желаѡще.

		<p>по[ѣ]п[о]добныи же егда на земли вѣ животе похваля ча(овѣ)чьскыи не въсхотѣ ни же вѣждѣлѣ, на н(ѣ)в(ѣ)си же паче штноудь сѣ н(ы)на не желаетъ. по д(а)в(и)доу г(лаго)лю. о тебѣ похваля моа вѣ цр(ь)кви велицѣи, сирѣчь на н(ѣ)в(ѣ)си. и что ми ис(тъ) на н(ѣ)в(ѣ)си оу тебе, чемоу въсхотѣх на земли. необлихован бо н(ы)на онъ въкоупѣ н(ѣ)в(ѣ)снщцъ похваля, в(о)ж(ь)ств(ь)ных г(лаго)лю и аггел'скихъ. ихже мы съмыслишти оубо не постижаемъ, ниже николи оудовалии се изг(лаго)лати. нъ оубо да не гльбинами зав'веніа прикрывенно боудеть добраго ш(тъ)ца доброе житіе, и еже въ поустыни трьпѣніе. да и мы къ нѣмоу вънѣтїемъ зреще и тако се остном шдвингы его въсталаемни, и мали вѣ добродѣтѣли подвигнем се. начинаем' же повест, в(ог)а въ помощь словоу и о нѣм'же повѣсть м(о)л(и)твами нмоуше. (514б—515а)</p>
--	--	---

Као што се из овог упоредног прегледа види, Теодосијеви поетички ставови могу се пратити кроз сва три његова прозна списа. Већ у *Житију святога Саве*, у уводу, налазимо мисао да се житија не пишу да би се похвалио свети — „јер је похвала праведнику од Господа” — нити да сам писац какву корист од њега стекне. Још је „старима”, пише Теодосије, било потребно да се пишу житија изванредних људи и да се читају ради користи коју читаоци/слушаоци имају од њих.¹² Управо у овом исказу сједињују се основни обрасци, односно три основна вида античке биографије — *хилономатички*, који у сећању потомства задржава дога-

¹² Тврдњу С. П. Розанова (Розановъ 1911) — да је Теодосије увод у своје *Житије святога Саве* дословно преузео од Кирила Скитополског из његовог *Житија святог Саве Освећеног*, а која је била прихваћена у науци готово цело столеће, озбиљно је довео у сумњу Димитар Кенанов. Он, наиме, закључује да је било управо обрнуто — у руској рукописној традицији (коју заправо има на уму Розанов) непознати редактор је укључио готово цео Теодосијев увод у предговор Кириловог *Житија Саве Освећеног* (Кенанов 2002: 91—102). Такви случајеви нису непознати; штавише, имамо примере и да једно хагиографско дело у другој националној и језичкој средини драстично мења изглед губећи нека своја ранија обележја. То се, рецимо, десило са Цамблаковим *Житијем святог Стефана Дечанског* у руском рукописном наслеђу (Geronomi 2008). Питање увода Теодосијевог *Житија святог Саве*, тако, засад остаје отворено и може се разрешити само прецизним текстолошким истраживањима која тек предстоје.

ђаје из живота „изванредних” људи, *рејторски* односно енкомијастички, којим се прослављају те изузетне личности, и Плутархов, *моралистичко-психолошки* тип с обавезном дидактиком и усмерењем на забавни текст особите врсте.¹³

Наведеним разлозима писања житија аутор додаје још један — нарочито је „нашем последњем, лењивом роду” (из перспективе писца) потребно да се житија пишу и „с више разумевања читају” јер је неопходно угледати се на древне узоре. Они су као „живи стубови” који стоје високо — „подбодени њима као останом” читаоци подстичу себе не би ли се бар мало „потрудили за добродетел”.

Ове ставове Теодосије је унео и у друга своја дела и даље их развио, као што је учинио у *Похвали Симеону и Сави*. Из текста наведеног у табели доносимо најкарактеристичније ставове, у преводу:

„А наша похвала не користи њима, већ нама спасење доноси. Јер похвала праведним је од Господа, и венац славе и хвале, вечна радост на главама њиховим, пошто њему угодише. Због тога је нама за поуку и као корисна, она и установљена: да садашњи нараштај пишући сачува одличја најбољих којима су Богу угодили а тако и оно чиме су од Бога удостојени; да не би у дубоком заборау остале прикривене врлине изузетних, него да се што јаснијим и разумним речима оне откривају; да не остане скривена корист онима који слушају, јер се зна да ће слово о врлинама многе умилити, и као неким останом, убодом душу ранити, јасно је обновити и покренути ка житију оних који су у Богу поживели.”

У *Житију Петра Корицког* Теодосије неће само поновити поједине поетичке ставове попут оног да не пише житије да би покушао похвалити светога или сам какву корист од тога добити („не јако похвалити тога таштеште се, ни убо самем же што полазно от сего приобрести желејуште”) или оног да пише како би, угледајући се на светог, и ми сами бивали подстицани на добродетел („да и ми к њему ванетијем зреште и јако се остном подвиги јего вастављајем и мали ка добродетели подвигнем се”). Он ће их развити и обогатити новим садржајима. Доносимо карактеристичан део из табеле, у преводу:

„Оставити последњим нараштајима житија светих и њихове изванредне и доброљубиве подвиге — добро је, и веома корисно и згодно: на добро надметање доброљубиве душе, када се о томе чита, ревношћу за добродетел подстиче, исто као што и љубитељи ратова оно што се у незнабожачким списима нађе написано о мужаству неких јунака у древним ратовима, сада о томе радо читају, и оданде се уче да буду усрдни, искусни и неустрашиви у боју против непријатеља. Тако и списатељи и слушатељи житија, и храбрих подвизавања, и против ђавола мужастава, и борења, и одолења светих људи, ако су за добро уопште способни, нађу се и нехотице погођени у срцу па се труде да против мислених противника и непријатеља душа наших искусни и противни постану. И у једном и у другом случају житија служе на корист: слушатељима су већ сама по себи корисна, а списатељима следеће награда због користи слушатеља.”

¹³ Уп. Попова 1975: 222—223.

Мотив користи и поуке доминира и у овом одломку што је потврђено примером о потреби читања паганских списа о древним ратовима, при чему је наглашен и извештан катарзичан моменат — јер се и списатељи и слушатељи житија нађу „и нехотице погођени у срцу”. Притом, и у једном и у другом случају ови списи служе на корист: слушатељима су већ сами по себи корисни, а списатељима следи награда због користи слушатеља. А да поука која се добија читањем хагиографских дела може бити и пријатна видимо у *Похвали Симеону и Сави*, где Теодосије каже да се, попут радо слушаних певача уз китару, читањем житија древних светитеља и поређењем са њима „сладко уши наши оглашајут и душеју и срдци умиљајем суште, умом ка Богу васходим”.

Поетичке ставове и разматрања функције књижевности које читамо у Теодосијевим прозним саставима налазимо у византијској хагиографији, пре свега у житијима најстаријих светогорских подвижника — Петра Атонског (IX век)¹⁴ и Атанасија Атонског (X век),¹⁵ као и неколико векова раније код Кирила Скитополског,¹⁶ чиме се оцртава и одређени поетички контекст нашега писца. Наведена размишљања, међутим, нису само ставови Византинца о улози и схватању књижевног стварања. Они, као што је познато, сежу много дубље у прошлост и најексплицитније су исказани у чувеној Хорацијевој *Посланици Пизонима* (*Epistula ad Pisones*), односно *Песничкој уметности* (*Ars poetica*), како ју је назвао Квинтилијан:

„Aut prodesse volunt aut delectare poetae
aut simul et iucunda et idonea dicere vitae.”

„Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci
lectorem delectando pariterque monendo.”

(„Или да користе или да забаве песници желе,
или да уједно кажу пријатност и поуку неку.”

„Гласове однеће онај, ко са корисним помеша слатко,
Онај ко зна да нам пружи и поуку неку уз радост.”)¹⁷

Нас овде занимају пут и врста односа према, очигледно, античком наслеђу које наслуђујемо у поетичким ставовима српског средњовековног аутора.

Иако поједини Хорацијеви ставови имају, у начелу, своје порекло у класичном раздобљу античке грчке књижевности, пре свега у Аристотеловој *Поетици*, чини се да он више дугује временски ближим претход-

¹⁴ Дионисија Папахрисанту сматра да је *Житије Петра Атонског* саставио монах по имену Никола и то пре краја X века (Папахрисанту 2003: 53).

¹⁵ По мишљењу Д. Папахрисанту *Прво житије* Атанасија Атонског, оснивача Велике Лавре, настало је пре 1025, а *Друго житије* после 1028. године (Папахрисанту 2003: 136—137).

¹⁶ Кенанов 2002: 94, 97—98.

¹⁷ Ног. Ad Pisones 333—334, 343—344, прев. Р. Шалабалић (нав. према: Будимир, Флашар 1978: 364).

ницима — покласичним, хеленистичким писцима.¹⁸ У поставкама које износи у горе наведеним стиховима, Хорације се у основи ослања на перипатетичара Неоптолема из Париона, грчког теоретичара из III века пре Христа. Штавише, позната Хорацијева изрека о томе шта песници треба да чине (*prodesse et delectare*) која је у грчком оригиналу гласила *τίσσειν τε καὶ ἄσσειν*, била је основна мисао Неоптолемовог учења о двострукој сврси песничтва: поезија треба не само да очара дух слушаца него и да пружи добро и корисно подучавање.¹⁹

Хорације се са Неоптолемовим учењем вероватно упознао у Атини, где се једно време школовао. Управо је атинска Академија и могла бити место одакле је мисао о оваквом задатку књижевности крчила себи пут даље кроз време — преко касне антике у византијски средњи век. Јер, у њој се школовао и Плутарх (око 46—после 120. г.), који ће у свом спису *Како младић треба да чита њесме* истаћи потребу повезивања песничтва са философском лектиром и навикавања омладине „да под пријатном љуском тражи корисну језгру”.²⁰ Његови *Упоредни живојојиси*, незаобилазна лектира у реторским школама (где их читају и хришћани), биће један од основних античких извора средњевековног хагиографског жанра. Плутарха ће читати и апологети, и црквени оци попут Василија Великог (око 330—379) и Григорија Богослова (око 330—око 390), који су такође били атински ђаци. Нарочито ће Григорије Богослов (Назијанзин), особито у својим позним делима, варирајући античку формулу о користи и забави (*prodesse et delectare, utile et dulce*), налазити сврху поезије у „обуздавању страсти општекорисним трудом, заслађивању горчине проповеди, давању пријатног лека књигољубивој омладини и личној утехи”.²¹ Колико је Григорије Богослов значајан за средњевековну књижевност сведочи и његово Надгробно слово Василију Великом. Њиме је он утемељио онај ток хришћанске и потоње византијске литературе који се у великој мери ослања на античке образце. Ово дело је утицало на сву каснију грчку хагиографију не само у композиционом смислу, него су из њега преузимане читаве мисли и изрази, док је у византијским школама оно било „стона књига” која се помно изучавала.²²

Византијски хагиографски канон формирао се у VI веку добивши свој завршни и класични облик у стваралаштву најпознатијег византијског хагиографа тога доба — Кирила из Скитопоља, под чијим именом

¹⁸ О томе в. Tate 1928.

¹⁹ „δεῖν τὴν τελεεῖν λοιπὸν μετὶ τῆν ψυχαιωγῶν τοῦ τοῦ ἡκοῦντα ἄσσειν καὶ χορηγοῦν” (Tate 1928: 67); уп: Будимир, Флашар 1978: 362; о односу Неоптолема и Хорација: Immisch 1932. С обзиром на то да су Неоптолемови списи изгубљени (готово ништа није сачувано у оригиналу), Хорације је проучаваоцима античке књижевне теорије важан и зато што сведочи о Неоптолемовом учењу. За корисне сугестије и добијање литературе о овом питању захваљујемо др Иди Тот (The Ioannou Centre for Classical and Byzantine Studies, Oxford University).

²⁰ Бурић 1972: 719.

²¹ Ристовић 2005: 153.

²² Трифуновић 1990: 51; превод дела на српски Миловановић 2001: 139—184; на словенском језику слова Григорија Богослова посведочена су у рукописном наслеђу још од XI века (Трифунвић 1969: 84; Миловановић 2001: 137).

је сачувано пет житија: Јефтимија, Саве Освећеног, Киријака, Јована Исихаста и Теогнија.²³ У Кириловом хагиографском опусу коначно се сједињују сва три вида античке биографије. Његова дела су грађена по строго одређеним правилима житијне схеме. На почетку се налази похвала која следи реторски ток античке биографије близак енкомизију. После тога се, по рубрикама хипомнематичког обрасца, указује на време и место рођења светог, доносе се сведочанства о његовим родитељима, приповеда се о примању монашког чина, о подвизавању и аскези, да би се кроз разне епизоде житије приводило крају, чудима светог и његовом скончању. У том делу, у којем доминира трећи, управо Плутархов, вид античке биографије, поучава се неискусни читалац каквом забавном и уз то моралистичком причом са израженом дидактичношћу.²⁴

Григорије Богослов је морао бити лектира Кирилу Скитополском, а обојица су, уз друге византијске ауторе, били лектира и нашем писцу. Тако ће се Теодосије, истицањем мотива „користи” и „слатког поучавања” у својим прозним делима, придружити оном схватању књижевности и њене функције које ће још од античких времена, кроз цео средњи век, а и столећима касније имати неоспоран легитимитет. Штавише, како закључују Велек и Ворен у својој *Теорији књижевности*, скоро целокупна историја естетике готово да би се могла сажето представити дијалектичким односом у којем теза и антитеза јесу хорацијевски појмови *dulce* и *utile*.²⁵ Али је њих српски средњевековни писац усвојио из византијске хагиографије, која их је, међутим, баштинила из грчке антике, превасходно из хеленистичке књижевне традиције.

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

- Богдановић 1984 — Д. Богдановић, *Теодосије*, предговор књизи: Теодосије, *Житије светио̄ Саве*, Београд 1984, VII—XL.
- Брајовић 1984 — И. Брајовић, *Стилско јединство у службама Теодосија Хиландарца*, Зборник Матице српске за књижевност и језик 32/2 (1984) 253—265.
- Будимир, Флашар 1978 — М. Будимир, М. Флашар, *Преглед римске књижевности. De auctoribus Romanis*, Београд 1978.
- Velek i Voren 1974 — R. Velek i O. Voren, *Teorija književnosti*, Београд 1974.
- Geronimi 2008 — V. Geronimi, *La Vie du roi serbe Étienne de Dečani: de la biographie serbe à la dénationalisation du texte hagiographique en Russie*, Revue des études Slaves, Tome soixante-dix-deuxième, Fascicule 1—2, Communications de la délégation française au XIV^e Congrès international des slavistes, Ohrid, 10—16 septembre 2008, Paris 2008, 53—64.
- Даничић 1860 — Теодосије Хиландарац, *Живоӣ светио̄га Саве*, издање Ђуре Даничића, приредио и поговор написао Ђорђе Трифуновић, Београд 1973. (Фототипија издања Ђуре Даничића из 1860).
- Ђурић 1972 — М. Н. Ђурић, *Историја хеленске књижевности*, друго, допуњено издање, Београд 1972.

²³ Schwartz 1939.

²⁴ Попова 1975: 233.

²⁵ Velek i Voren 1974: 48.

- Immisch O. — Immisch, *Horazens Epistel über die Dichtkunst*, Philologus, Supplementband XXIV, Heft 3, Leipzig 1932. (Будимир, Флашар 1978)
- Јовановић 1973 — Т. Јовановић, *Похвала светоме Симеону и светоме Сави Теодосија Хиландарца*, Књижевна историја, V, 20, 1973, 703—778.
- Кенанов 2002 — Д. Кенанов, *Славјанска метафрастика (с приложение на житие за св. Сава Србски)*, Пловдив — Велико Търново 2002.
- Миловановић 2001 — Григорије Богослов, *Надгробно слово Великом Василију*, предговор, превод и белешке Челица Миловановић, Глас Српске академије наука и уметности ССCLXXXIX, Одељење језика и књижевности, књ. 18, Београд 2001, 129—195.
- Папахрисанту 2003 — Д. Папахрисанту, *Аџонско монаштво. Почеци и организација*, Београд 2003.
- Попова 1975 — Т. В. Попова, *Античная биография и византийская агиография*, Античность и Византия, Москва 1975, 218—266.
- Радојичић 1954 — Ђ. Сп. Радојичић, *О старом српском књижевнику Теодосију*, Историски часопис 4 (Београд 1954) 13—42.
- Радојичић 1956 — Н. Радојичић, *Два Теодосија Хиландарца*, Глас САН 218 (1956) 1—27.
- Ристовић 2005 — Н. Ристовић, *Старохришћански класицизам. Позитивни ставови старохришћанских ђисаца према античкој књижи*, Београд 2005.
- Розановъ 1911 — С. П. Розановъ, *Источники, время составления и личность составителя Феодосиевской редакции Саввы Сербскаго*, Известия Отделения русского языка и словесности Императорской академии наукъ, т. XVI, кн. 1. — я, Санктпетербургъ 1911.
- Србљак 1970 — Србљак. *Службе, канони, акаџисџи*, приредио Ђ. Трифуновић, превео Д. Богдановић, Књига прва, Књига друга, Књига трећа, Београд 1970.
- Tate 1928 — J. Tate, *Horace and the Moral Function of Poetry*, The Classical Quarterly, Vol. 22, No 2 (April 1928), 65—72.
- Теодосије 1988, I — Теодосије, *Житија*, приредио проф. др Димитрије Богдановић, данашња језичка верзија Лазар Мирковић, превод Житија светог Петра Коришког Д. Богдановић, Београд 1988
- Теодосије 1988, II — Теодосије, *Службе, канони и Похвала*, приредила Биљана Јовановић-Стипчевић, данашња језичка верзија Д. Богдановић и Б. Јовановић-Стипчевић, Београд 1988.
- Трифунџвић 1969 — Ђ. Трифунџвић, *Словенски џревод слова Григорија Богослова са џумачењима Никиџе Ираклијског*, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, књ. XXXV, св. 1—2 (Београд) 1969, 81—91.
- Трифунџвић 1990 — Ђ. Трифунџвић, *Азбучник српских средњовековних књижевних џојмова*, (друго, допуњено издање), Београд 1990.
- Schwartz 1939 — E. Schwartz, *Kyrillos von Skythopolis*, Leipzig 1939. (J. Patrich, *Sabas, Leader of Palestinian Monasticism. A Comparative Study in Eastern Monasticism, Fourth to Seventh Senturies*, Washington D. C. 1995).
- Шпадијер 2000 — И. Шпадијер, *Трагџом светџогорских џрејиса Теодосијевих дела*, Осам векова Хиландара. Историја, духовни живот, књижевност, уметност и архитектура, САНУ, Научни скупџви, књ. XCV, Одељење историјских наука, књ. 27, Београд 2000, 381—386.

THEODOSIOS' POETICS AND ITS ROOTS IN THE ANTIQUITY

S u m m a r y

Theodosios of Hilandar is one of the few medieval writers whose work includes explicit poetic views. These views are in line with Horatio's well-known statement on the function of literature (*prodesse et delectare, utile et dulce*); however, the way in which these views reached and were incorporated in the Serbian medieval literature is very specific. Theodosios' view is that the lives of exceptional people are written and read for the benefit of the readers/listeners — "these works are beneficial to the listeners *per se*, and that benefit is the writers' reward". In addition, the moral instruction obtained from the reading of hagiographic works can be very pleasant. By stressing the motives of "benefit" and "pleasant instruction" in his prose works, Theodosios joins the advocates of the approach to literature and its function which had an undisputable legitimacy since the antiquity and throughout the Middle Ages, even in the centuries that followed. The roots of that approach can be found in the classical Greek (Aristotelian) poetics which was adopted and further developed by Hellenistic writers, particularly by Neoptolemus (3rd century BC) and which, through late antiquity (The Academy of Athens in particular) and early Byzantine period and, later, Aton literature — reached Theodosios.

ПЕСНИЧКИ СВЕТ ЈОВАНА ДОШЕНОВИЋА

Жељко Бурић

САЖЕТАК: У раду је покушана реконструкција неких елемената песничког света Јована Дошеновића, једног од првих модерних српских песника, у контексту његовог „италијанског” интелектуалног и песничког формирања. У живом и стваралачком контакту са поезијом два италијанска аутора с краја XVIII века, Ђамбатисте Кастија и Јакопа Виторелија, Јован Дошеновић је произвео свој особити канцонијер у којем српски песнички језик проналази своју рану експресивност, своју рану песничку лексику и метрику, и нарочито своје ране ритмове и мелодије.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Јован Дошеновић, српска поезија, Ђамбатиста Касти, Јакопо Виторели, италијанска поезија, компаративна књижевност

Витторели и Касти — еротски песници

Ђозуе Кардучи, значајни италијански песник друге половине XIX века, сврстао је и Ђамбатисту Кастија и Јакопа Виторелија у своју познату антологију *Poeti erotici del secolo XVIII*. Еротика је у том контексту схваћена као општа приврженост тих песника темама земаљске љубави. Ако су по томе ова два италијанска песника из друге половине XVIII и с почетка XIX века била упоредива, то никако нису била по имагинативном распону и смелости у коришћењу еротске тематике.

Ђамбатиста Касти је у свом жанровски богатом књижевном опусу често користио ту врсту експресивности неретко скрећући у непристојно и опсцено. Такав песнички избор био је, по свој прилици, у директној вези и са његовом природом и схватањем живота. Један од Кастијевих биографа истиче његову „помало нездраву веселост” и „сензуалност која не приличи никоме, а најмање оном који је ступио у свештенички ред”¹ као што је био случај са Кастијем. Због тога је релативно брзо изашао на глас као човек и песник склон претеривању, безобзирностима и непри-

¹ Camillo Ugoni, *Della letteratura italiana nella seconda metà del secolo XVIII*, vol. I, per Nicolò Bettoni, Brescia 1820, 190.

стојностима. На томе се, међутим, добрим делом заснивала и његова ондашња немала песничка слава.

Ђузепе Парини, књижевни великан италијанског XVIII века, написао је један сонет о Кастију у којем изражава, додуше, своју дубоку личну нетрпељивост према таквом типу човека и поезије али и помаже да се замисли степен озлоглашености који је пратио тог песника у његовом дугом животу (1724—1803):

Un prete brutto, vecchio e puzzolente,
 Del mal francese tutto quanto guasto,
 E che per bizzaria dell'accidente
 del nome del casato è detto casto;
 Che scrive dei racconti in cui si sente
 Dell'infame Aretin tutto l'impasto,
 Ed un poema sporco ed impertinente
 Contro la donna dell'impero vasto²;
 Che se bene senz'ugola è rimasto,
 Attorno va recitator molesto
 Oscenamente parlando con naso;
 Che da gli occhi, dal volto e fin dal gesto
 Spira l'empia lussuria ond'egli è invaso
 Qual satiro procace e disonesto:
 Sì, questo mostro, questo
 È la delizia de' terrestri numi.
 O che razza di tempi e di costumi!³

(Поп ружан, стар и смрдљив,
 Сав од француске бољке пропао,
 А чудни случај је удесио
 Да носи презиме Чисти.⁴
 Написао је приче у којима се осећа
 рука озлоглашеног Аретина,
 и једну прљаву и неприличну поему
 против господарице пространог царства;
 Који, иако му је грло пропало,
 Иде наоколо и досађује рецитујући
 својим уњкавим и опсценим гласом;
 Из очију му, са лица и из кретњи чак
 избија похота која га је обузела
 попут кавог сатира раскалашног и злог:
 Ето то чудовиште, то вам је
 дика земаљских богова.
 О каквих ли времена и обичаја! — Ж. Ђ.)

Са друге стране, међу старијим тумачима Виторелијеве поезије кружи занимљива анегдота о томе како се Паринију особито свидела једна Виторелијева анакреонтика (*Fingi, vezzosa Irene*), коју је својеручно пре-

² Руска царица Катарина II.

³ Giuseppe Parini, *Le poesie*, Ulrico Hoepli, Milano 1925, 133.

⁴ На итал. „casto”.

писао и држао међу својим папирима тако да је неко време сматрана управо његовим текстом.⁵ Парини је био благонаклон према Виторелијевој поезији не само због њених књижевних квалитета него и због њене моралне чистоте, чедности и умерености.

За разлику, дакле, од Кастија, Виторелијева поезија одликовала се умереношћу и обзирношћу када је реч о темама и сликама земаљске љубави. Његов биограф Симиони на једном месту, позивајући се на мишљење Николе Томазеа, пише да је Виторели стекао и ту заслугу да је италијанску љубавну песму учинио „мање непристојном” и да је анакреонтску форму вратио на пут негдашње чедности.⁶

Популарност Виторелијевих анакреонтика утицала је на појаву великог броја следбеника међу младим песницима (међу њима је био и наш Дошеновић). У таквој ситуацији италијански песник се понекад морао и борити да свој модел чедне анакреонтике сачува. Једном се, већ као педесетогодишњак, у писму пожалио да прима на читање велик број таквих стихова међу којима има и много неприличних и непристојних:

Ma quello che soprattutto mi duole si è, che essendo io stato il primo a mettere in uso quelle piccole canzoncine, la loro piccolezza e non altro, ha destato uno sciame di giovani a volerne fare delle simili; e veggo continuamente con mio dolore e mi vengono continuamente mandate di coteste piccole anacreontiche così fracide, e così piene di lordura, che ne arrossirebbero le donne di partito, nonchè le vergini Muse.⁷

(Оно што ме више од свега погађа јесте то што сам ја био први који је у употребу увео те кратке песмице, њихову кратку форму и ништа друго, чиме сам пробудио читав рој младих који су хтели да праве сличне стихове; и непрекидно гледам, уз велико моје жаљење, и непрекидно ми шаљу тих кратких анакреонтика толико непристојних, толико пуних прљавштина да би се од њих зацрвенеле и блуднице, а камоли девичанске музе. — Ж. Ђ.)

Јован Дошеновић је, дакле, као своја два узора изабрао два сасвим различита али истовремено и комплементарна „еротска” песника у италијанској лирици с краја XVIII века: Ђамбатисту Кастија, разбарушеног, провокативног и озлоглашеног, који не поштује светиње и ауторитете, и Јакопа Виторелија, умереног, обзирног и приврженог моралној чистоти.

Такав избор, покушаћемо да покажемо, условиће и у самом Дошеновићу и у његовој поезији формирање једне несталне и не увек контролисане двоструке перспективе која ће континуирано давати печат његовој књижевној каријери. Једна линија такве двострукости, она која је махом следила Кастија, била је линија младалачког заноса и бунта, линија освајања самосвојности, а друга, која је ишла за Виторелијем, тражила је смиривање, мисаону и стваралачку конструктивност. На књижевноисторијском плану, могло би се рећи да су у Дошеновићу пулсирале, супротстављајући се и прожимајући се, тековине и тежње просвећености и уз-

⁵ Attilio Simioni, *Jacopo Vittorelli (1749—1835)*, Licinio Capelli, Rocca S. Casciano 1907, 98.

⁶ A. Simioni, *Jacopo Vittorelli*, 114.

⁷ *Истио*, 101.

немирени и тамни пориви предромантизма и романтизма. У том пулсирању сазрева његова књижевна индивидуалност.⁸

*Шта је Дошеновић преузимао од Кастија
и шта је Кастић представљао за Дошеновића*

Ако погледамо где се све делови Кастијеве поезије налазе у Дошеновићевој збирци *Лирическа њенија*, а ваља одмах рећи да одговарајући наслов носи и Кастијева збирка поезије из 1792⁹ (*Poesie liriche*), видећемо да у томе постоји извесна структурна димензија. У *Предисловију*, најпре, готово на самом почетку, Дошеновић у контексту формулисања својеврсне „одбране поезије” од могућих или стварних покушаја ниподаштавања и презирања, наводи стихове који имају порекло у једној Кастијевој песми:

Имаде, на против, толпа невјежества и подлости, што сасвим у ништо вмењавају стихотворство почитујући га као за вешт беспотребну, или као оно једну беспослицу. А не знаду:

Да велики сви пророци
Јесу били пјеснотворци;
Почињући од Барука,
И славнога Абакука.
Пјевец, силни онај пророк,
Толковател о сну дубок,
Кој јест Навуходоносору
Предрекао пут у гору;
И цар онај Давид свети,
Што нуз харфу знаде пјети;
Помилуј мја, Боже, дивно,
И остале псалме славно;
Па и нови свети оци,
Стихотворци, слаткопјевци.
От припјева и канона,
Молитава од Закона
Красе много Церков своју
Са честију и славоју:

⁸ Није сасвим сигурно да у случају Дошеновића важи уврежено мишљење да су млади српски писци бирали „почетне и мешовите форме” ондашње европске књижевности и „маргинале европске писце” (Драгиша Живковић, *Европски оквири српске књижевности*, I, Просвета, Београд 1994, 67). Ни Касти ни Виторели нису у време кад је Дошеновић стварао били маргинални писци; били су, ако ништа друго, широко популарни и тек их је време својим протицањем сместило, потом, на маргинале позиције, у сенку, кад је о Италији реч, једног Паринија, једног Фоскола или, касније, Манцонија и Леопардија. Главни критеријум за младе песнике, па и за Дошеновића, могао је бити степен животности књижевног амбијента и појединих аутора у њему као и одговарајуће могућности песничке идентификације и афирмације.

⁹ Giovanni Battista Casti, *Poesie liriche del signore abate Casti*, Editore P. L. Bartolini, 1792; потоња издања су из 1795. и 1796. године. Касти све ствоје стихове започиње великим словом, што чини и Дошеновић.

Ко не слуша с драга сердца
Дамаскина пјеснописца?¹⁰

Овај одломак инспирисан је Кастијевим стиховима које налазимо у песничком саставу, из збирке *Poesie liriche*, под насловом *Memoriale (dato per celia in occasione della vacanza del vescovato di V...)*.¹¹ Та Кастијева песма, као што се из подналова наслућује, интонирана је хумористички. Песник у њој замишља ситуацију у којој се он појављује као кандидат за упражњено свештеничко место. У таквом контексту даје и један свој песнички аутопортрет, снажно обојен самоиронијом. Ево његових стихова:

Son poeta *in primo loco*:
Né tal merto è mica poco;
Perché tutti i gran profeti
Tutti furono poeti;
E Barucco ed Abacucco,
E colui che al gran Nabucco
Con ispirato profetico
Spiegò un sogno assai bisbetico;
E quel re sì santo e buono
Che cantò dell'arpa al suono
De profundis, Miserere,
E altre flebili preghiere;
Né sdegnò, benché monarca,
Di ballare innanzi all'arca!¹²

(Песник сам, *in primo loco* / А то није баш мала заслуга / Јер сви велики пророци, Сви су били песници; / И Барух и Абакук / И онај који је великом Набукодоносору / Пророчким надахнућем / Растумачио један веома бизаран сан. / И онај свети и добри краљ / Који је уз звуке харфе певао / Из дубине, *Помилуј мја*, / И друге нежне молитве; / И није се устручавао, иако је био монарх/ Да игра пред ковчегом! — Ж. Ђ.)

Видимо да Дошеновић прати Кастија у својих првих десетак стихова. Ту су пророци Абакук, Барух и Данијел који се не спомиње поименце, ту је краљ Давид који свира и плеше, ту су *Miserere* и *Помилуј мја*; Дошеновић је у тих десетак стихова вештим избором речи избегао шаљиву и ироничну интонацију Кастија, што му је омогућило да у наставку испева један „религиозни” сегмент о „новим Светим оцима”, који такође, по Дошеновићу, спадају у песнике или поборнике песничтва. Као једини пример, међу новим светим оцима-песницима, Дошеновић спомиње „пјеснописца Дамаскина”. Зашто баш њега, Дамаскина,¹³ односно Дамаскија, неоплатоничара из V—VI века? Име Дамаскија не налази се на позицији риме, чиме би се значај његовог сврставања у стихове мо-

¹⁰ Ј. Дошеновић, *Сабране њесме*, 9—10.

¹¹ Молба (састављена као шала поводом упражњеног места у бискупији В.).

¹² Giovanni Battista Casti, *Opere complete*, Libreria europea di Baudry, Parigi 1838, 271.

¹³ Италијани га зову *Damascio Damasceno*; вероватно је од овог последњег Дошеновићев облик.

гао донекле релативизовати. Да ли је Дошеновић имао неког посебног афинитета према том филозофу? Да ли је то омаж некој његовој интелектуалној страсти из младалачких дана?

Ево, с тим у вези, једне могуће сугестије. Константинопољски патријарх и библиограф Фоције, из IX века, чија је велика заслуга што је сачувао текстове неких старих грчких мислилаца, међу њима и Дамаскије, о њему не пише нимало похвално:

Мада припада религији, тај је изразито безбожан и свуда умеће нове и старе измишљене приче. Тако да не ретко лаје против наше свете вере иако то чини стидљиво и са прикривеном злоћом.¹⁴

Он такође користи, ретко али са прилично слободе, песничке облике. У своје беседе умеће затим тропе који, далеко од тога да његов израз чине непријатним и хладним, а његове прелазе грубим, најчешће управо додају благости и склада.¹⁵

Да ли је могао, дакле, тај Дамаскије да има неку нарочиту привлачност за Дошеновића, као фигура мислиоца (песника) која се одликује цртом самосвојности или ексцентричности?

Враћајући се цитираним стиховима, примећујемо да Дошеновић, у ствари, вишеструко интервенише на Кастијевом тексту: из дугачког хумористички и иронично интонираног текста извлачи један одломак којем даје намену поетичког „прогласа”, уозбиљује га и додаје, смишљено, религијску, новозаветну, димензију, опет као појачање сопственом поетичком темељу. Тешко је, стога, говорити у том случају у пуком преводу; пре је реч о веома промишљеној и креативној обради, манипулацији, туђег текста.

Касти је, дакле, на почетку *Лирических њјенија*. Касти је, међутим, и на крају те Дошеновићеве збирке. Реч је о Кастијевој песми *A Fille, protestasi contento di mediocre stato senza affanarsi in traccia di ricchezze e di onori*,¹⁶ (италијански петерци, први и трећи стих завршавају се речима са акцентованим трећим слогом од краја, други и четврти стих се римују, 27 строфа) и Дошеновићевом саставу *Анакреонџика, љрво моје сочиненије љосле љримесечне ми љуџе болестџи сад 1809. у Пешџи*¹⁷ (шестерци, други и трећи стих у рими, 28 строфа).

Кастијева песма започиње позивом вољеној Филеди: „O cara Fillide, / che spesso sei / soggetto amabile / de' carmi miei”. Дошеновић је за ову једну Кастијеву начинио три своје строфе: трећа је, рецимо, превод Кастијеве прве („Ти си често предмет / моје лире била, / И сви њени дјела”) с тим што је први стих Кастијев Дошеновић преместио у своју другу строфу („Дај, драга Филеди”). Две строфе које је додао, којих нема код Кастија, имају аутобиографску димензију, у вези су са поднасловом у којем се говори о Дошеновићевој болести и оздрављењу: „Радј ми се

¹⁴ *Biblioteca di Fozio Patriarca di Costantinopoli*, ed. Giovanni Silvestri, Milano 1836, 205.

¹⁵ *Исџо*, 206.

¹⁶ G. B. Casti, *Opere*, 241—242.

Нимфо, / Ја избегао мртву / Грозни Парка жртву” и „Дај, драга Филито! / За ме радост твоју, / Да твоју и моју / Ја обновим љубов”.

Нешто касније Дошеновић у две строфе које почиње да преводи, уноси, напуштајући превод, интимнији љубавни тон, готово на начин наше народне лирске поезије. Док код Кастија читамо, прилично конвенционалне стихове: „Percid se placide / Mi volgi, o Fille / Quelle bellissima / Care pupille” (Јер кад благе / ка мени / окренеш, о Филито, / те прелепе / драге зенице — Ж. Ђ.), код Дошеновића налазимо можда такође конвенционалне стихове, али на начин српске поезије (народне лирске или грађанске): „Зато... кад ме љубо! / Милостиво гледнеш, / И уз мене седнеш / У башчи на трави”.

Потом, у наредној строфи, Дошеновић прати Кастија али истовремено иде и својим путем. Касти, у строфи која је део једне дугачке реченице, пева: „Se i pronti cantici / Mi detta Amore, / Loquela armonica / Di un lieto core” (Ако ми Амор / готове диктира песме, / као складни говор / радосног срца — Ж. Ђ.); код Дошеновића, пак, читамо стихове у снажној инверзији: „И твоја ми љубва / Коју пјесну пева, / Да срце ужива / И моје твој глагол (и твоја ми љубав понеку песму пева да и моје срце ужива у твојим речима — Ж. Ђ.). У сваком случају, Дошеновић остаје у интимнијој сфери саприсутства песника и вољене.

Читајући даље, наилазимо на још један занимљиви пример: још једном је Кастијеве строфе Дошеновић веома вешто уградио у свој лични мисаони и емоционални ток: Касти своју стофу пројектује, опет прилично конвенционално, у време и простор сопствене дубоке старости: „Benché la frigida / Vecchiezza il crine / Mi venga a spargere / Di bianche brine (Мада ће ми хладна / старост по коси / просути бело иње — Ж. Ђ.) // Sul verde margine, / Del toscio fiume, / Ripieno l'animo / Del sacro pume”; Дошеновић уопште не преводи другу од ове две, а ону прву, о старости, искоришћава да подсети на лични контекст дат на почетку песме (његова болест и оздрављење): „О драга Филито! / Ако сам и немоћан, / Још слаб и невољан, / Претрпевши бол”. На самом крају, не преводи последњу Кастијеву строфу која је, у ствари, поновљена прва и коју је већ једном превео („Ти си често предмет / Моје лире била”, „che spesso sei / soggetto amabile / de' carmi miei”).

Ђамбатисту Кастија срећемо још једном у *Предисловију*.¹⁸ Дошеновић је искористио део још једне његове анакреонтике *A Fille, le mostra il pregio di un virtuoso amore*.¹⁹ Сегмент који је изабрао Дошеновић („Vita, principio, ed Anima / Dell'Universo è amore”) и начин како га је омеђио узрокује да ти стихови звуче сасвим атипично за Кастија, као да их је написао, на пример, Николо Томазо у свом карактеристичном религијском и космичком заносу.

Из споменуте Кастијеве песме која има 24 строфе Дошеновић је превео укупно седам. Изабрао је управо онај одломак који је одговарао

¹⁷ Ј. Дошеновић, *Сабране њесме*, 122—128.

¹⁸ Ј. Дошеновић, *Сабране њесме*, 15—17.

¹⁹ G. B. Casti, *Opere*, 246—247.

његовим поетичким намерама: да у стиховима једног познатог песника пронађе илустрацију за своју песничко-филозофску концепцију љубави. Све оно што је у Кастијевој песми било упућено младој жени Филис у форми „приватног” убеђивања у стиховима да не одустане од љубави у животу, Дошеновић је изоставио; на пример, пре строфа које је превео, читамо ову: „Poiché si bella e amabile / Ti fer benigni i Dei, / Seguir le dolci e placide / Leggi di amor tu dei” (Пошто су те тако лепом и љупком / Добростиви Бози начинили / Мораш следити драге и ведре / Законе љубави — Ж. Ђ.).

Кастијеви стихови уклопљени су, зналачки, у онај део *Предисловија* који Дошеновић посвећује разматрању љубави дотичући филозофско-религијске, естетичке и људске димензије тог феномена. Андра Гавриловић, који је о Дошеновићу писао надахнуто и са ванредном истраживачком интуицијом, исцрпно цитира тај део Дошеновићевог текста уз овакав коментар:

Својим, мало познатим, животом и својим певањем, Дошеновић нам се показује сав у осећању љубавном: то је срце које је љубављу живело и у љубави сагорело. Он о љубави говори и у песми и у прози — свуда мило и одушевљено.²⁰

Како нам је стало до тога, да се, тако рећи, заљубљеничко одушевљење Дошеновића овде изнесе што јасније, моралосмо исписати, ма и скраћену исповест његову, која нам јасно тумачи љубавну лирику овога уистину њежнога срца.²¹

Овакав Гавриловићев интерпретативни приступ који се састоји не само у откривању резултата и значаја Дошеновићеве поезије него, истовремено, у осветљавању и евентуалном реконструисању његовог људског и стваралачког профила и менталитета, сматрамо веома инспиративним и следили смо га, и у целини и у неким појединостима, у нашем истраживању.

Италијанског песника Кастија срели смо, досад, у *Предисловију* Дошеновићеве збирке (два пута) као и на крају саме збирке, у песми која, по Дошеновићевим речима, означава његово *йоновно йесничко рођење*, после „љуте болести”.

Налазимо га на још једном у структурном погледу важном месту; на позицији прве, уводне песме која је, као што обично бива, програмски интонирана. Под својим насловом *Всѣуїленије*²² Дошеновић је превео осам од укупно петнаест строфа Кастијеве прве, такође уводне анакреонтике²³ у којој песник каже да „non cura di cantare guerre od arti ma solo santa di amore per piacere alle donne” (не хаје да пева о ратовима или уметностима, него само пева о љубави женама на задовољство — Ж. Ђ.). Ову насловну Кастијеву напомену Дошеновић не преводи, као што

²⁰ Андра Гавриловић, *Први лиричари и естетичари у новијој књижевности српској*, Глас СКА, 1901, књ. 60 249.

²¹ *Исто*, 250—251.

²² Ј. Дошеновић, *Сабране йесме*, 25—27.

²³ G. V. Casti, *Opere*, 241.

не преводи ни осталих седам строфа (шесту, па од десете до петнаесте), у којима се Касти обраћа превасходно женама.

Пише најпре, заједно са Кастијем, да неће певати о омраженим ратовима и крвавим биткама. Потом преводи једну аутобиографску строфу Кастијеву: „Gaio umor, placido ingegno / A me diero amici i numi, / E da grave aspro contegno / Alienissimi costumi”. Касти каже да су му пријатељски наклоњени богови дали веселу нарав, ведри дух и опхођење које никако није натмурено и осорно. Дошеновићева строфа гласи овако: „Љупку вољу, тихи начин / Дадоше ми благи Бози; / А немила строгост причин / Са мном никад није у слози”.

Реч је, код обојице песника, о развијању у стиховима једног програма љубавне, лагане поезије. Одабравши да преведе осам од петнаест Кастијевих строфа, Дошеновић је на изванредан начин Кастијеве песничке намере прилагодио себи, али и показао једну врлину коју видимо и другде у његовом стиховима: осећај за економију речи, за сажимање и концентрисање израза. Избегао је да преведе строфе и стихове у којима се Касти директно обраћа женама („Donne belle che ascoltate”, „O donne care”, „Donne mie”), чиме је у својој песми обезбедио снажније стилско јединство и већу садржинску густину. Неке строфе није преводио и због тога што је врло прониољиво уочио да се Касти у својим стиховима сувише понавља. Тако је, примера ради, веома вешто у својој петој строфи спојио, садржински, прва два стиха Кастијеве пете строфе („Aureo crin, pupille nere, / Mollis sdegni e molli amori / Cose tai che con piacere / Legger possa e Fille e Dori” — Златне косе, Црне очи / Нежне срџбе и нежне љубави / Да их могу с ужитком / Читати Дори и Филе — Ж. Ђ.). Дошеновићева пета строфа гласи: „Златне власе, црне оке, / Пригож состав нежне љубве; / Оне ствари што су сладке, / И што служе на забаве”; као да је другим делом строфе интерпретирао стихове из Кастијеве тринаесте: „Ma si appaghi e si riposi / La tranquilla fantasia / Su i concerti dilettoni / Della facil poesia” — (Нека ведру машту / Разоноди и одмори / Пријатни склад / Лагане поезије — Ж. Ђ.).

Занимљив је, с тог становишта, и превод Кастијеве девете строфе, последње код Дошеновића: Кастијево „Io temprar di quella cetra / Vo' le corde argute e pronte / Per cui va famosa all'etra / L' amoroso Anacreonte” Дошеновић преводи као „Ја ћу струни согласити, / Гусл јасну љубкоћ звона / Следујући *серџа сласти* / Љубимог' Анакреона” — курзив Ж. Ђ.).

Занимљиве су нијансе и у четвртој строфи. Код Кастија она гласи: „Cantar vo' Dori e Fille, / Ed esporre in dolce stile / Idee facili e tranquille, / Grate sempre a un cor gentile”; Дошеновић је прерађује на следећи начин: „Попеваћу о Ирени / И о Филис слаткогласно, / Лаком мисли у тишини, / Што је нежном срцу часно”. Кастијево „Dolce stile” и „cor gentile”, директни и овештали одјек италијанске песничке традиције из Дантеовог времена, Дошеновић умекшава, чини нежнијим и интимнијим: „слаткогласно”, „тишина”, „нежно срце”.

За сада, на основу показаних примера можемо закључити барем ово: најпре, да Дошеновић не преводи Кастија баш „ропски и верно”

као што је речено;²⁴ да вештим превођењем, али и умешним манипулацијама и намерном променом карактера текста с једне стране, успешно представља тог италијанског песника српској публици, што му је вероватно био један од циљева, али, истовремено, и мислимо да је то важнија димензија, Дошеновић у једном процесу контролисане идентификације са Кастијем гради и свој сопствени песнички наступ и поетички профил.

Још један детаљ из управо наведених строфа привлачи пажњу. Дошеновић, речено је, „Дори преводи са Ирине”.²⁵ Мислимо да то није баш тако једноставно. Дошеновић најпре, као и Касти, програмски не жели да пева једној јединој жени него да преко два пасторална женска имена пева потенцијано целом женском роду. Друго, име Ирина (Ирене) Дошеновић, по нашем мишљењу, намерно уводи управо у *Всѣуѣленију* јер иза њега следе анакреонтике састављене по Виторелију које су, као што је познато, посвећене жени таквог имена (*Anacreontiche ad Irene*, најчешћи је наслов тог најчувенијег Виторелијевог циклуса).

Још је занимљивије да та два женска имена из *Всѣуѣленија*, Ирина и Филе (Филис), уистину постоје у Дошеновићевим анакреонтикама састављеним према Виторелију. Док Виторели, разуме се, **све** анакреонтике упућује Ирине (Ирене), Дошеновић у шест својих анакреонтика ставља име Ирина (II, IV, V, VIII, XVII, XXIII), а у шест име Филис, односно Филида (VI, X, XI, XVI, XXIV, XXIX). Дакле, није никако реч о његовим грешкама или недоследностима него о поштовању једног поетичког избора, ако већ није реч о неком дубљем психолошком разлогу.

Још један Кастијев песнички текст заузима важно место у Дошеновићевим *Лирическим њјенијама*. Наиме, након блока својих анакреонтика које су инсипирисане Виторелијевим циклусом *Anacreontiche ad Irene*, наш песник завршава једним саставом који носи наслов *Анакреонѣика сама*²⁶ и који у поднаслову има дугачко објашњење: „Један љубовник пише дјевици, коју је пре љубио; но кад позна њезине развратне нрави, и обходенија остави ју, и са свјем презре”. При састављању те анакреонтике Дошеновић се послужио Кастијевом анакреонтиком *A Fille, congedo di amore*.²⁷ Овако о тој песми пише И. Јовичић:

Ова песма у првом реду потврђује оно што је већ на почетку речено: Јован Дошеновић је имитатор италијанске анакреонтске поезије и његове песме нису оригиналне. По стиховима „И ни србска сиса / Млеком задојила” који се налазе у овој песми, закључивао је врло смело Андра Гавриловић у својој студији *Први лиричари и естетичари*, да је *Анакреонѣика сама* оригинална Дошеновићева песма, чак је узимајући као „управо приложак за песникову биографију у Падови. Међутим, тврђење Гавриловићево је насумце речено и нетачно: данас се, ево, са сигурношћу може рећи да ни ови

²⁴ Иванка Јовичић, *Јован А. Дошеновић и Ђамбајѣиста Кастѣи*, Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду II, 1957, 274.

²⁵ *Иѣто*, 276.

²⁶ Ј. Дошеновић, *Сабране ѣесме*, 58—64.

²⁷ G. V. Casti, *Opere*, 256—257.

стихови никако не могу послужити као доказ Дошеновићеве оригиналности.²⁸

Ова Кастијева анакреонтика, можда више од свих других песничких састава које је Дошеновић овде преводио и на које се угледао, садржи својеврсни мелодрамски психолошки потенцијал: изневерена љубав, пребирање по љубавним ранама, љубав која се преокренула у мржњу, искрено-наивни мушкарац и превртљива, неверству склона жена (*donna volubile*); то су елементи који су, вероватно, Дошеновића привукли тој песми. Касти ју је исписао вешто, сигурним класичним изразом, са назначеним али не и са проживљеним осећањима.

Дошеновић је преводи тако што од самог почетка наглашава емоционалне моменте, где год му се за то укаже прилика. Није му било нимало лако да преводи те кратке, прецизно обликоване строфе и стихове чија је питкост и музикалност плод великог стихотворачког искуства и мајсторства.

„E tanto, o Fillide, / Di te presumi” преводи са италијанског песничког на живи српски језик, са појачаном упитношћу која одмах уноси одређени лични тон, као „Тако, је ли?... Нина! / Ти мислиш о себи?”

Било би веома занимљиво и корисно саставити комплетан речник Дошеновићевог песничког језика. Ова његова *Анакреонтика* сама пружа, чини нам се, обиље интересантног језичког материјала. Трудећи се да пренесе значења и песничке вредности Кастијевог песме, Дошеновић покреће обилат језички материјал који уклапа у свеже и упечатљиве изразе: „Зајаци бегунци” (за „*lepri fugaci*”); „Дунав видеће се / тихе враћа воде” (за „*L’Arno rivolgere / Le placid’ acque / Vedrassi*”, „лепа Нарав” (за „*Lodvoli costumi*”), „Питоми свет” (за „*docili genti*”); „Нит страдање моје / Заборавит’ могу” (за „*Nè son dimentico / De’ mali miei*”) — одлично на српском, а сасвим подударно са италијанским текстом; па онда врло течно и сугурно преведене строфе: „Није тебе љубве / Мајка породила, / И ни српска сиса / Млеком задојила; // Но у страни грубој / Африкански брда / Жена суроваја / Изврже те худа (за „*Nè a te amorevole / Madre diè vita / Nè sei tu d’italo / Latte nutrita: // Ma nella barbara / Spiaggia africana / Donna produsseti / Empia, inumana*”) итд.

Посебно је занимљиво пратити како су у Дошеновићевом тексту настала проширења; код њега, наиме, постоји 27 строфа, наспрам 24 Кастијевог. У наступу песничке мржње Касти за своју неверну љубав каже да по количини отрова који носи у грудима премашује и египатске аспиде („*Aspide egizia*”); а Дошеновић то овако представља: „Нити смртоносна / Египатска Аспида²⁹ / У свом њедру нема / Тако злога једа” („*Raschiude in seno*”³⁰). Ова Кастијева слика, са змијама, подстакла је Дошено-

²⁸ И. Јовичић, *Јован А. Дошеновић и Ђамбајиста Касти*, 274.

²⁹ Пример Дошеновићевог скретања у акценатску версификацију: овај стих је шестерац само уз помоћ синалефе по којој се стапају у један слог финално „а” из „Египатска” и почетно „а” из „Аспида”.

³⁰ Дошеновић за женске груди употребљава речи, видели смо, сиса, дојке, њедра, на другим местима користи реч „сосец”. О лексичкој разноврсности Дошеновићеве поезије

вића да упечатљиво разради слику своје бивше драге користећи, још једном, слику змије. Касти у једној строфи описује њену склоност ка прељуби: „Schernir, deludere / Con scaltri modi / Gli amanti creduli / Esulti e godi”; Дошеновићу су потребне две и оне су снажније и сугестивније од Кастијевих: „Вртоглаве гатке / и мигање змија / Љубовнике многе / Око тебе вија // А ти си им само / Весела и рада / Да и мењаш често / Како срећа нада”. Веома су необичне и експресивне „вртоглаве гатке”, ваљда измишљотине или опсене које „заврте мозак” мушкарцу и „мигање змија” које асоцира и на заводничко увијање женског тела.

Тенденцију уношења личног и доживљеног у ове стихове Дошеновић је посебно показао при крају *Анакреонтичке same*. Кастијева строфа даје почетну интонацију: „Per te, rea femmina / Pur troppo io fui / Oggetto misero / De' scherni altrui” (Због тебе сам, зла жено / Био, на жалост, / Бедни предмет / Туђих поруга — Ж. Ђ.). Садржај ове једне строфе Дошеновић развија кроз три своје:

За те жено гнусна
Правда, ја сам био
Предмет сасвим бедниј,
Па и укор добио.

Од разумни људи,
Од целога света
И хулу, и мрзост
И сваки навјета;

Али све то онда,
Док те нисам знао,
Ја претрпи за те,
И драгом те звао.

Од стране разумних људи, дакле, и од стране целог света, песник је био извргаван руглу и подсмеху (предмет сасвим бедан) прекореван, вређан,³¹ предмет оговарања и сплетки (навјет), све је то песник издржао због љубави која није била истински узвраћена.

Па сад, кад смо ове стихове прочитали, мислимо да Андра Гавриловић није „насумце” и „нетачно” говорио, него да је био сасвим близу истине када је говорио о биографској подлози ових Дошеновићевих стихова. А видећемо да нису једини који ту димензију садрже.

Да су одабрани Кастијеви стихови Дошеновићу пружали и снажни програмски подстицај видимо на самом фронтиспису *Лирических Пјенија*; испод наслова и имена аутора читамо Кастијеве стихове и њихов превод: „Su laurea cetra, in dolci modi; / A Fille, e a Venere tesserò lodi”, „В’гусле златни струна, пјесне хоћу плести; / Филис, и Венери с’ умиљатом чести”. У оригиналу, а и у Дошеновићевом преводу те Кастијеве

убедљиво је писао Душан Иванић у студији која је саставни део наведене књиге *Сабране њесме*.

³¹ Хула — увреда, Вук је прибележио да је та реч из Дубровника.

песме, ови стихови су другачије поређани: то су у ствари четири стиха једне Кастијеве строфе (у преводу Дошеновића такође).

Стихови су узети из Кастијеве анакреонтике *Pregghiera a Venere, per la malattia di Fille*.³² У *Лирическа њјенија* Јован Дошеновић је уврстио и превод те Кастијеве песме ставивши је у групу ода, под насловом *Молитва к' Венери во исцјеленије Девције Филис*.³³

Кастијев стих у овој песми је петерац, значи са обавезним наглашавањем четвртог слога у стиху; с тим да се у свакој строфи први и трећи завршавају речима које имају акценат на трећем слогу од краја, а други и четврти речима које имају нагласак на другом слогу од краја. Тако први и трећи имају после наглашеног још два ненаглашена слога (укупно шест), а други и четврти још по један (укупно пет).

Дошеновићу је, чини нам се, била инспиративна управо та особена музикалност Кастијевог кратког стиха, а нарочито, управо, та могућност коришћења речи са акцентованим трећим слогом од краја. За прилику превођења тог Кастијевог састава Дошеновић је пронашао сјасет таквих српских речи које ставља на крај стиха: *сладости, молићву, милости, ујрави, љубави, превосходи, небесне, очима, ѡламена, љујкостии, њежноме, ушјеха, обична, внупрено, казују, камење, ѡриводе, ѡчалне, бесилне, чекају, ѡлачући, бољезни, ѡлачемо, ѡресѡанка, образе, зазора, варварски, Богињо, љубила, нашеђа, завјеша, бежаши, скорије, радостии, хвалио, ушави, иноме* итд. Има доста примера да такве речи ставља и унутар стиха. Произошло је из таквог поступка да практично сви његови шестерци у том преводу имају последњи акценат на четвртом слогу па звуче, у ствари, као италијански петерци. Тиме је он успео да у потпуности освоји особену музикалност тог италијанског стиха, да направи, на српском језику, један хитар и мелодичан стих, ваљда најкраћи и најбржи у тој раној фази развоја српске поезије:

О красна Венера!
Богињо радости,
Услиши молитву
Заради милости.

Мој недуг³⁴ сожалуј,
На радост управи
О красна Венеро!
О мајко љубави....

Погледајмо са колико вештине и сигурности Дошеновић препевава, на пример, следеће Кастијеве стихове: „*Chè se alle misere / Nostre querele / Inesorabile*³⁵ / *Morte crudele // (L' infausto augurio / Ah! tolgà il Cielo) / So-*

³² G. V. Casti, *Opere*, 244—246.

³³ J. Дошеновић, *Сабране ѡесме*, 92—101.

³⁴ Недуг — патња, слабост.

³⁵ Дошеновић је свестан овог Кастијевог коришћења једне целе речи као стиха петерца: „*Inesorabile*” или „*ardentemente*”; приближио се том речењу у стиху „*Ти свелубезњеша*”:

пра ди Филлиде / Сцоццассе ил тело” (Јер ако на наше / Јадиковке неумитна / Сурова смрт / — Тај страшни науи, / Нек отклоне, авај, Небеса — / Одапне на Филиду стрелу). Поштујући снажни *енјамбемени* између две строфе појачан уметнутим деловима (у загради код Кастија, између цртица код Дошеновића) наш песник то овако чини: „Јер ако свер тога / Вопијања нашега / Смрт неумитна / Оста код својега // — О Боже отклони — / Свирјепа завјета, / И Филис растави / Од овога свјета...”

Некад сам Дошеновић, не следећи у томе Кастија, прави опкорачења између строфе и строфе (између четрнаесте и петнаесте, двадесет треће и двадесет четврте, двадесет девете и тридесете). Занимљиво је веома ефектно решење које Дошеновић има за превођење италијанског апсолутног суперлатива („bellissimo”, „lontanissimo”, „amorosissimo”) — помоћу словенизама: красњејша, далечајша, свељубезњејша). Налазимо и пример, не једини, римовања превода са оригиналом: „И друг с другом сложно / *Имне* на знак *дара* / Славне теби пјети / *Около оліџара*” и „Е andranno unanimi / Cantando a *gara* / Indi Giubilo / *D’Intorno all’ara*”. (курзив — Ж. Ђ.)

„Вјежесѿво” и „невјежесѿво”

И Јован Дошеновић је свакако, као и други из Доситејевог круга, своју интелектуалну каријеру формирао према сугестијама које су му, претежно посредно, стизале од великог учитеља. Он је додуше поједине своје сонете посветио и Јовану Раићу и Павлу Соларићу које је свакако уважавао, али смо и у неким мислима Вићентија Љуштине пронашли елементе могуће подстицајности. Љуштина је пре њега живео у Трсту и оставио је „илирској јуности” прву граматику италијанског језика, објављену 1794. године. Ако је Дошеновић читао ту књигу, а претпостављамо да јесте, ако ништа друго а оно због језичких знања, могао је, у обиљу напомена и дигресија којима Љуштина опрема и прати основне језичке садржаје своје књиге, пронаћи и ову назнаку о песничкој прозодичи којом се у самој *Грамаѿици* не бави:

Друга просодија назива се стихотворнаја то јест, која учи стихове и пјесне правити, количество и качество (число и разлику) слогова знати и њи по мјерама поетическим постављати. Ову науку особито тежку, и не сваком от јестества дату, са свим изоставио јесам, с намјеренијем ако благодот Божја дарује, у другу особиту књигу правила и примере славних италијанских поета илити стихотвораца скупити, како: Данта, Петрарка, Луици Пулчи, Лудовика Ариоста, Тасса, Марина, Алессандра Тассона, Винценца Калмета, Бокатчија, и прочих; и роду мојем сообшчити, коме је особитио само својсѿво језика много к сѿихотворсѿву склоњено и ѿријайино. Аколи ја не узможем, имаде јошѿше доволно общчеѿ добра и најредка љубиѿшеља, они ће не најуњена дојуњавати³⁶ (курзив Ж. Ђ.).

³⁶ Вићентије Љуштина, *Грамаѿика италијанскаја ради уѿошребленија иллирическија јуности*, Беч 1794, стр. 40.

Могао је наведене Љуштинине реченице схватити као позив да се посвети поезији, представљању италијанских великана „своме народу” којем је „особито само својство језика много к стихотворству склоњено и пријатно”. Та врста инспиративности свакако је уочљива у Дошеновићевим *Лиричским ђјенијима*.

Могао је, исто тако, и друге Љуштинине сугестије прихватити и уградити у своје активности. На једном месту у својој ванредно занимљивој *Грамајници*, после једног исцрпног речничког сегмента посвећеног италијанским и српским речима које означавају европске и светске државе, градове и њихове становнике, Љуштина објашњава зашто се определио да и то стави у *Грамајику*:

Овди нарочито поставио сам неколико имена Предјелов и народов ове наше земље, да би усладио вкус сладке младости наше к Географији и к Историји то јест: к земљеописатељни и повјестопописатељни науку.³⁷

У продужетку ове напомене Љуштина нам скицира својеврсну типологију те групе наука па спомиње различите врсте историја („историја свемирнаја”, „историја јестественаја”, историја „особнаја, једнога народа, царства и правитељства”, „историја церковнаја”); међу њима је и „историја Гражданскаја”:

то јест, политическаја или статистика, представља нам, каквово правитељство, законоуложеније једно царство, или народ имаде, каквово художества, Рукодјелија, приходе и расходе, торговину, судове, Министре, наследствија, жителје Науке, закон, језик и прочаја.³⁸

На једном месту у *Предисловију* своје *Численице* Јован Дошеновић изражава своје одушевљење појављивањем, у српском преводу, *Новоџ Плушарха*, у оно време веома популарне и читане књиге која препричава животе и дела славних људи из прошлости и савремености, и прижељкује овако:

Да још којих *десетак* Свјашченика узму онај пример, и прилегну воздјелавати разум стада својих, само преведећи књиге с’других Језика у предмјетима различним, Наравоучителне науке, Историје, Географије, Земљедјелства, Скотоводства, Гражданске должности, и пр. Ето онда би ми озбиљ мусикијским согласијем умели сви до небеса славно попевати: *Доме Арон благословише Госјода*.³⁹

Од тих прижељкиваних наука сам Дошеновић је, као што знамо, изабрао математику и књиговодство, да се у њима опроба и учини нешто корисно за свој народ:

³⁷ *Истџо*, 332.

³⁸ *Истџо*, 486—487.

³⁹ Јован Дошеновић, *Численица или наука рачуна*, Будим 1809, стр. XIV.

Мене је тепла љубов возбудила, да у чему год принесем всесоженије ползи рода својего. Примео сам се *Числительне Науке*, не токмо, већ и *Книжоводителства* ...издати на нашој беседи; знадујући, да их још немамо. Ја сам могао пак примити се и друге Науке, за исполнити моје желаније; но видевши да ове јесу со вјеом нуждне Купечеству, пак и Школами нашими од куд Купци ресту.⁴⁰

Занимљиво је да и он, као и Љуштина у својој *Грамајици*, инсистира на европској перспективи садржаја које представља. Цело седмо поглавље *Численице* (од 164. до 227. стране) посвећено је набрајању и успостављању еквиваленције на европском нивоу мера за тежину (жита, течности итд.), дужину, мера тканина и драгоцених метала, различитих монета и њиховог међуодноса итд., уз обиље имена градова, земаља и стручне терминологије из споменутих области, на италијанском и српском језику. Данас је то у најмању руку драгоцени језичко-историјски материјал.

Заједничко Љуштини и Дошеновићу било је одушевљење културним достигнућима у развијеним европским земљама (Француска, Немачка, Италија). Те културне средине представљале су за њих мерило, инспирацију и основу за надање да се и у српском народу може једном тако нешто створити.

Као што Дошеновић, видели смо, прижељкује преводе књига из разних области, тако и Вићентије Љуштина, на једном месту у својој *Грамајици*, прижељкује књигу нарочите врсте, у којој би се налазили политички и, посебно, економско-финансијски садржаји:

Но будући да прекрасних оваковог качества књига свуда и на сваком јазику находитеся изобилно; общее желаније јест, да тко од трудољубивих Мужеј цјелу оваку књигу, Италијански и Илирически (а мошчно и со више јазиков њу украсити) издадет. Гдје, јако посланија различнаго рода, обстојатељства и важности: *дружескаја, политическаја, куйческаја, нравнаја, уложенија, објазанија, удовленија, квиџанци, конџи, камбијали или вексли*, и прочаја⁴¹ (курзив Ж. Б.).

Да ли је Јован Дошеновић својом *Численицом* барем донекле испунио ту Љуштинину жељу?

Знали су, даље, и један и други, да постизање таквог циља у контексту српске културе неће бити ни лако ни брзо. И покушавали су, сваки на свој начин, да критички укажу на порекло тешкоћа. Дошеновић као главну препреку развоју знања види у духовној лењости и затворености својих сународника који су пронашли начин да незнање представљају као знање, „невјежество” као „вјежество”:

Правда, ми често словце то у усти имамо. *Знам, ја знам*; али нека ми се прости, не знамо ни самују ту реч што садржи, што обузимље, и колико се хоће док један управ с' бодрим оком и лисим челом изразити себе: *Ја*

⁴⁰ *Истџо*, IX.

⁴¹ В. Љуштина, *Грамајика*, 487.

знам. Еда ли сваки, који с писјашчама премеће се, и Господар нариче се рачунати уме?... Еда ли сваки, који зове се Купец или Велекупец, *један, два тѝри*, пак и *своје име* право записати знаде... Бедна је вешч *Предрасужденије, и Присѝрасѝије* јер оне људма никад право мислити не даду! И чрез њих *невјежесѝтво* хоће на силу да носи име *Вјежесѝва!*

Код Немаца, Италијана и Француза обаче код њих нема оне предрасудитељне речи: *Ја знам, шѝто ће шѝо мени*, као код нас... Предивно они Народи попеченије имаду, желе, и настоје за наукама; зато, јер помешало се већ и љубопитство — куриозитад — са Вкусом.⁴²

Љуштина, пак, узроке невеликом културном развоју види и на другој страни: у самом интелектуалном слоју који се, услед неповољне културне (и језичке) климе, устручава да се упусти у писање амбициознијих дела из страха од грешака које би их, потом, изложиле презиру и подсмеху:

Рјеткост велија до днес при нами бјаше Славенских Граматик и прочих Класических книг; каковаја вина тому, ја поне невјем другоју, ашче не, *учени наши* бојахубосја да не би погрешение каквое в тују пропустивше, обрјет ин јаков вјетроловец, абје напраглабисја критику воздигнувши (обикновено бо иже неведјат хуљат) во јеже би труд *оѝчесѝтву* полезнаго мужа в омерзјеније и презреније привести.⁴³

Већ се на основу овога што смо рекли о могућим заједничким цртама Вићентија Љуштине и Јована Дошеновића може скицирати мисаони профил овог последњег. Дошеновићева просветитељска убеђења су издиференцирана, целовита, предана и јасно критички усмерена. Додаћемо још две илустрације.

Јеврејин Болафио

У *Предисловију* своје *Численице* Јован Дошеновић нам укратко описује околности у којима је та књига о основама математике и књиговодства настала. У жељи да успе у свом новом „званију”, трговачком, након радног времена одлазио је, каже „код Г. Болафија, на талијанском језику примати *Књиговодиѝелсѝтво, куйеческе Мјенежа* рачуне, и пр за неколико мјесеци. Овај учитељ јест *Јеврејин* но ја *нисам нишѝта злочесѝоѝа* од њега научио”⁴⁴ (курзив Ж. Ђ.). Тај г. Болафио је, у ствари, Ђузепе Вита Болафио, аутор једног веома популарног приручника за оне који се баве трговином, *Metodo breve e facile per instruire la gioventu che si dedica al commercio, opuscolo interessante diviso in due parti*, објављеног у Трсту 1803. године. Дошеновић га је, по свој прилици, користио при састављању своје *Численице*.

Оно што привлачи пажњу јесте Дошеновићева опаска да од тог Јеврејина није „ништа злочестога научио”. Посебна, одбрамбена интона-

⁴² Ј. Дошеновиц, *Численица*, IX.

⁴³ В. Љуштина, *Граматѝика*, 503.

⁴⁴ Ј. Дошеновић, *Численица*, VIII—IX.

ција наводи на помисао да је написана као узгредни полемички одговор на одређено антисемитско расположење које је Дошеновић у свом округењу уочио. Његов став је, у том погледу, сасвим на линији такозваног јозефинизма будући да је тек император Јозеф II својим едиктом о толеранцији (1784. године) назначио позитивни преокрет у односу према Јеврејима.

Волтер

Други детаљ који нам појачава обресе Дошеновићевих просветитељских назора је чињеница да је, како сам каже, преводио Волтера. О томе нам у својим *Лиричким џџенијама* пише у једној напомени из које видимо да је имао проблема са цензуром:

Још је било преко три табака стихова да се с' овима штампају, особито же *Тактика Г. Волтера* што сам превео; но здешњаја цензура ради своје предострожности није допустила.⁴⁵

Поред отвореног и нимало безначајног питања шта је цензури за сметало у стиховима који су одстрањени, остаје и питање Волтера. Зашто Волтер и зашто *Тактика*?

Волтерово слободоумље, полемички и сатирички дух и антиклерикализам учинили су да његово име буде озлоглашено међу европским монарсима, чак и оним просвећеним:

И после слободоумног цензурног закона Јосифа II од 11. јуна 1781. са релативном слободом штампе штампе Волтерова дела у монархији остала су забрањена. Иако је, по сведочанству Фридриха II и Катарине II и сам Јосиф II читао Волтера, он је ипак забранио издавање Волтерових дела на немачком језику у монархији, што није желео да тај „филозофски отров“ доспе међу његове поданике... За реакционарне владе Леополда II (1790—1792) и Франца II (1792—1835) Волтерова дела у монархији остала су забрањена.⁴⁶

Волтеров кратки *pièce fugitive* у стиховима који носи наслов *La tactique* јесте једно изразито антимилитаристичко и пацифистичко делце које је превасходно уперено против Фридриха II, с којим се француски филозоф разишао управо због интензивне милитаризације Пруске коју је Фридрих спроводио. Убојито место представљају следећи Волтерови стихови:

A Frederic surtout offrez ce bel ouvrage;
Et soyez convaincu qu'il en fait davantage:
Lucifer l'inspira bien mieux que votre auteur;

⁴⁵ Ј. Дошеновић, *Сабране њесме*, приредио Душан Иванић, Gensis International, Београд 2005, 128.

⁴⁶ Мита Костић, *Волтер код Срба*, „Глас САН” ССXL, Одељење литературе и језика, 5, 1960, 52—53.

Il est maître-passé dans cet art plein d'horreur;
Plus adroit meurtrier que Gustave & qu'Eugène.⁴⁷

Да је споменути Дошеновићев превод објављен, био би то први превод на српски неког Волтеровог текста:

Од Срба крајем XVIII и почетком XIX века једини је (колико се зна) Волтера са француског оригинала преводио Јован Дошеновић, родом из Велике Писанице (Лика) који је у Падови изучио више науке и постао доктор филозофије и слободних уметности.⁴⁸

Шта је, дакле, Дошеновића привукло да преведе тај Волтеров текст? Да ли само његов општи просветитељски пацифистички и антимилиитаристички тон или и Волтеров специфични антиауторитарни и светоградни тон?

Како год било, појављује нам се из сенке, поново, Ђамбатиста Кастри. И због тога што је од Волтера за своје песничке саставе позајмљивао, понекад, идеје и теме, и због тога што је, попут Волтера, неговао управо иронични и светоградни манир у односу на ауторитете, о чему сведочи, између осталог, његово дело *Poema tartaro*, у којем иронично говори о руској царици Катарини II и њеној владавини.

Дошеновић, Vittorelli и „difficilissimo stile d'Anacreonte”

Није сасвим сигурно да је Јован Дошеновић знао шта га чека када је одлучио да своје песничко и преводилачко умеће опроба и на стиховима Јакопа Виторелија. По свој прилици је особени спој лакоће, прозрочности, ингениозности и, опет, изразите музикалности који краси Виторелијеве анакреонтике деловао веома привлачно на младог српског песника. „Difficilissimo stile d'Anacreonte”, говорио је сам Виторели, „ove la naturalezza è una squisitezza che Longhino nel suo trattato chiama la vera sublimità dello stile”.⁴⁹ Могао се са тим стиховима срести најпре у својим студентским данима, у Падови, односно у Венету, где је Виторелијева поезија била посебно позната и цењена. Сам Виторели је последњу деценију XVIII века живео у Венецији, а у Падови ће провести неко време почев од 1809. године, у време када је Дошеновић напуштао Трст и одлазио у Пешту.

Осећај блискости према поезији Јакопа Виторелија могао је бити потенциран и чињеницом да та поезија у својој софистицираној једно-

⁴⁷ François-Marie Arouet Voltaire, *La tactique et autres pièces fugitives*, Geneve 1774, 6; (Фридриху свакако поклоните ово лепо дело; / и будите уверени да он чини и више: / Луцифер га је надахнуо боље него нашег аутора; / Он је постао мајстор те вештине пуне ужаса; / Вештији убица од Гистава и од Ежена — Ж. Ђ.

⁴⁸ М. Костић, *Волтер код Срба*, 60.

⁴⁹ A. Simioni, *Jacopo Vittorelli*, 95; (Претешки стил Анакреонтов, у којем је природност у ствари она префињеност коју Лонгин у свом трактату назива правом узвишеношћу стила).

ставности и ванредној музикалности део свог књижевног порекла има и у народној поезији Венета и Венеције. О томе веома убедљиво и илустративно говоре неки старији тумачи Виторелијеве поезије; такође и чињеницом да су неке Виторелијеве анакреонтике имале и свој музички, певани, облик и као такве постале део народне културе, поготову оне венецијанске која је имала веома истанчани осечај за музику. Као пример за инспиративну снагу музикалности и мотива венецијанске народне поезије дати су следећи стихови о укрштеним љубавним судбинама:

Quell'oseleto
 Nina che tanto
 col dolce canto
 goder te fa,
 l'istoria intera
 de le mie pene
 cantando va,
 e mi, grameto,
 per te diletto
 son tormentà.
 Quando su l'alba
 par che 'l se lagna
 la so compagna
 chiamando el sta;
 ela co 'l sente
 ghe svola arente,
 e la ghè dixè:
 caro son qua;
 e mi se chiamo
 e se richiamo
 non so ascoltà.⁵⁰

(Онај славуј, Нина, у чијој милој песми толико уживаш, читаву причу о мојим јадима у песми својој казује, а ја, тужан, због тебе патим. Кад у зору тужно запева он своју драгу тад зове, а она, чим га чује, долети му близу и каже: драги ту сам! А ја ако зовем, и наново зовем, нико ме не чује — Ж. Ђ.).

Они одјекују, тврди се даље, у чувеној, можда најчувенијој анакреонтици Виторелијевој *Guarda che bianca luna*:

Guarda che bianca luna!
 guarda che notte azzurra!
 Un'aura non sussurra,
 non tremola uno stel.

L'usignoletto solo
 va da la siepe all'orno,
 e sospirando intorno
 chiama la sua fedel.

⁵⁰ *Исио*, 98—99.

Ella che il sente appena,
già vien di fronda in fronda,
e par che gli risponda:
— Non piangere, son qui. —

Che dolci affetti, o Irene,
che gemiti son questi!
Ah! mai tu non sapesti
rispondermi così.⁵¹

Да ли су у праву, у погледу музикалности и сугестивности, можемо проверити и на основу одличног Дошеновићевог препева те анакреонтике који нимало не заостаје за оригиналом и у којем је прву строфу обогатио сликом особите космичке дубине:

Смотри сјајни неба месец,
Смотри ноћ преблажену,
Тихост свјета обожену,
Звезда зарно трепетање.⁵²

Славуј птица усамљена
Лети с гране на гранчицу,
Пева, мотри свуд славчицу
И њу зове на састање.

Она тек што чује за ње
С листка на лист поскакује,
Драгог свога довикује:
Не плач', не плач, ево мене.

Слатка ли је ах! та радост
Тог састанка и драгости:
Зашто такве ја благости
Немам... с тобом — о Ирине!

Да ли је, дакле, Дошеновића и та народна, популарна компонента Виторелијевих анакреонтика могла привући или чак и подсетити на песничка сазвучја далматинског и јадранског завичаја? Ванредна музикалност коју је наш песник постигао у овој анакреонтици и другде говори о зрелости његовог осећаја за језик и његову експресивност. Ако није било одговарајуће српске песничке традиције која би му пружила основу и упориште, да ли је Дошеновић то упориште и зрелост стекао захваљујући контакту са италијанском поезијом и њеном музикалношћу? Није ли ту песничку матрицу хтео да угради у језик своје поезије?

⁵¹ Jacopo Vittorelli, *Poesie*, a cura di Attilio Simioni, Gius. Laterza&figli, Bari 1911, 84.

⁵² Наспрам Виторелијевог: „Види како је месец бео! / види како је ноћ плаветна! / Нема ни дашка ветра, / не дрхти ни једна влат”.

Део магичне једноставности⁵³ Виторелијивих анакреонтика лежи можда и у томе што је он умео да у базични италијански песнички језик, узвишеног типа, уноси и уткива, веома вешто, речи и песничке поступке које наговештавају обична, свакодневна психолошка стања (завист, љубомора, нежност итд.; затим разни облици директног обраћања у псми, питања итд.). То је, у суштини, тековина Метастазијеве поезије коју је Виторели на свој начин искористио. Чини нам се да је и Дошеновић покушавао да о томе води рачуна у својим песничким интерпретацијама Виторелија: да тражи склад и равнотежу између тенденције да пише народним језиком и настојања да сачува димензију узвишености и ексклузивности песничког израза. Умео је, у том погледу, да зналачки користи нестабилну лингвистичку ситуацију српског језика која је у оно време трајала.⁵⁴ Кад се говори о односу српских, славеносрпских и других облика у Дошеновићевој поезији, ваља о томе водити рачуна.

Јован Дошеновић се, наиме, формирао као што су се најчешће формирали италијански песници. Уго Фосколо је, видећемо, вежбао и на Виторелијевим анакреонтикама; велики Ђузепе Парини стицао је у младости своја песничка знања и вештине вежбајући на моделима аркадске поезије (у збирци *Poesie di Ripano eupalino*).

Наш Дошеновић је, пак, морао, као и они, да проникне у тајне италијанског песничког језика и стиха али је морао, такође, да све то своје знање угради у један језик, српски, који тада још није имао своју стабилну форму; тиме што је настојао да неке метричке форме, типичне садржаје, музикалност и ритам италијанске поезије преточи у тај језик који је тек настајао, Дошеновић је, свесно и несвесно, постављао темеље једног *модерног српског њесничког језика*.

Помоћу неколико примера илустроваћемо, с тим у вези, неке најважније стихотворачке и песничке тенденције Јована Дошеновића.

Већ смо у одељку о Кастију навели пример римовања Дошеновићевих препеваних строфа са строфама оригинала. Ево једног сличног занимљивог примера у оквиру Дошеновићевих контаката са Виторелијевом поезијом. Виторелијеве строфе:

Aveva due canestri
di fiori variopinti:
qua ceruli giacinti,
là bianchi *gelsomin*;

e con sottile ingegno
un serto ella tessea
più vago, o Citerea,
di quello del tuo *crin*.⁵⁵ (курзив Ж. Ђ.)

⁵³ Природности, видели смо, која је у ствари префињеност.

⁵⁴ Павле Ивић, *Осамнаести век (1699–1804) — језички ѡлурализам на врхунцу*, у: *Прељед историје српског језика (Ево најпре ове две строфе Целокујна дела VIII)*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Нови Сад 1998.

⁵⁵ J. Vittorelli, *Poesie*, 91.

Дошеновић претвара у

Набиравши у кошницу
Свакојака лепа цвећа
Овде руше од пролећа,
Онде бела *ђелсомина*.

И пригожо са вештином
Филис моја венац сплела,
Много лепши, Амарилла!
него онај од твог *крин*.⁵⁶ (курзив Ж. Ђ.)

користећи за крај прве строфе далматинску форму „ђелсомин” за јасмин и користи реч „крин” који у италијанском облику „*crine*” значи „коса, власи” док код Дошеновића значење речи „крин” није прецизно.

У другом примеру, са истом комбинацијом речи, ситуација је још занимљивија. Виторели пише:

Se vedi che germoglia
ne' più sivestri dumi
al foco de' tuoi lumi
o rosa o gelsomin;

Se un dolce zefiretto
ad incontrar ti viene,
e gode, o bella Irene,
*di sventolarti il crin.*⁵⁷

А Дошеновић:

Кад примјетиш да се вије
И развија усред поља
У свијетлу твог весеља,
Која ружа ил ђелсомин.

Ако видиш тихи зефир
На крилима да те носи
Дишне искре, и приноси
*Задахнући тај твој крин.*⁵⁸ (курзив Ж. Ђ.)

Семантички однос је скоро исти као у пређашњем примеру али версификацијски није. Дошеновић, наиме, хоће да скрати свој осмерац и претвори га у седмерац да би што више личио на Виторелијев седмерац са акцентом на последњем слогу: „*o rosa o gelsomin*” и „*di sventolarti il crin*” претвара у „Која ружа ил ђелсомин” и „задахнути тај твој крин”

⁵⁶ Ј. Дошеновић, *Сабране њесме*, 56.

⁵⁷ J. Vittorelli, *Poesie*, 85.

⁵⁸ Ј. Дошеновић, *Сабране њесме*, 57

при чему је очигледно да у „ружа ил” Дошеновић прави синалефу као што чине италијански песници.

У Дошеновићевој анакреонтици број тринаест⁵⁹ (обрада Виторелијеве *Dischiusa è la finestra*⁶⁰) имамо још убедљивији пример. Ту је он, више него игде, хтео да његова анакреонтика буде израђена по Виторелијевим правилима: финални стихови сваке строфе су не више осмерци него седмерци који имитирају италијански седмерац са акцентом на последњем, шестом слогу: „Украшени чертог твој”, „Моја драга, чрез лек мој”, „И престаде сва бојазн”, „Смири тешку богов казн”. Уз оно што је речено о версификацијским интервенцијама Дошеновића у сусрету са Кастијевим стиховима ови примери треба да послуже да се у Дошеновићевом песништву потврди постојање оријентације ка италијанској акценатској версификацији.⁶¹ Смисао такве оријентисаности видимо у настојању Дошеновића да свој стих олакша, убрза, учини милозвучнијим и разноврснијим. О тим питањима и он сам понешто каже у свом *Предисловију*:

По латинскоме пјеснотворству Росијани су начинили себи *сѣоѣе* — педес и праве стихове по спондеју, пирихију, јамбу, дактилу, и пр. Но често падају у замјешатељство, будући доходе у пјенију овогда њеке предугачке, смешнога гласоударенија, речи а особито славенске, да и је мучно правилно версифицирати. Ми, чини ми се, и у томе имали би много лакши поступак.⁶²

Осим тим речима „предугачким, смешнога гласоударенија” Дошеновић се подсмевао и неким својим српским песничким претечама или савременицима:

Многи наши — што сам примјетио до сад у разни мали пјеснотворенија, на српски, и славенски — варају се, гледећи само на оконченије *сѣав-ка* нека им је сложено, а спреда цео редак нагрђен, ибо речи стрше противно као на жежу.⁶³

Веома су значајне ове Дошеновићеве опаске јер он у њима показује да је његово песништво намерно хтело да буде другачије, да понуди нови звук, нови ритам, нову мелодију, другачију од, на пример, Орфелинове или и Соларићевих. Могуће је сасвим да је због тога наилазио на неразумевање у културним и књижевним круговима у којима се кретао.

⁵⁹ *Исто*, 40.

⁶⁰ J. Vittorelli, *Poesie*, 88.

⁶¹ Видети у наведеној студији Душана Иванића, 260—262.

⁶² J. Дошеновић, *Сабране њесме*, 24. Овде је прилика да се спомене и трећи песник којим се Дошеновић инспирисао: „Михајло Ломоносов који је већ познан и у Талијана. Његове превеличествене *Оде* јесу на италијански многе преведене” (*Сабране њесме*, 13). Ми смо само пронашли да је Ђовани Салваторе де Куреј (Giovanni Salvatore de Coureil, 1760—1822), италијански писац француског порекла објавио године 1797. у Торину сопствени превод Ломоносовљеве поеме *Письмо о пользе стекла* под италијанским насловом *Il vetro*. О Ломоносову и Дошеновићу писао је Миодраг Сибиновић: видети библиографију у *Сабраним њесмама*.

⁶³ J. Дошеновић, *Сабране песме*, 24.

Андра Гавриловић је, на свој начин, осећао присуство тих Дошеновићевих преокупација:

У сваком се стиху види како песнику везују руке и крати слободу кретања језик којим је певао. Он је желео да пева народним језиком; он је, у опште узевши, тако и певао; али, од жеље до могућности бејаше прилично размака. Толико исто стајаше на сметњи и несређени правопис. Ми ћемо на овом примеру показати шта је Дошеновић желео написати а шта је написао. У песми у којој пева своме завичају, Дошеновић је желео написати стих:

Које ј'оно људство што му окрест благородно
а написао је

Кое е оно людство што му окрест благородно
те је на тај начин добио један слог више, који му не треба, и који он није хтео, јер квари ритам и тако потежега стиха.⁶⁴

Да је Дошеновић био свестан тога да језик и, нарочито, компликовано писмо, стварају проблеме не само њему у поезији него и свим културним неимарима оног времена који су хтели да унапреде српску културу, видимо и из једне веома занимљиве напомене забележене у *Численици*:

Примјечаније. Наша прекочетиредесетна азбука пада са својим премешчањем до толико квинтилиона крат. — Когда поне хотели би ми помоћи се, и нашу тако пренакићену от Грека азбуку на двадесет и Осам писмен, прискружити, тогда би свјет разумни видио и похвалио нашу опрезност, која нас тежи удаљити да се не рушимо свагда за туђом мисли; тогда не би наше печатне књига двогубу цену имале, него што имаду језика иниције; и тогда не би дечица младорастна наша отњуд главобољу трпили док читати се науче. Двадесет и осам писмена, довољно би за нас било, да ничто менше и онда могли би с' нашим језиком и наговарањем дичити се торжествујући над другима, с'тим као и свагда.⁶⁵

Дошеновић је, дакле, можда и пре Саве Мркаља и других, размисљао о рационализацији српског писма, о свођењу на 28 слова, што би, како каже Дошеновић, значајно смањило трошкове штампања књига и олакшало „дечици” да науче да читају.

Покушаћемо да кроз неколико примера илуструјемо главне правце и карактеристике Дошеновићеве поезије у сусрету са Виторелијем. Ево најпре ових строфа двојице песника:

Più fresca di una rosa
più monda di una perla,
e tale che a vederla
Ciprigna mi sembrò.⁶⁶

⁶⁴ А. Гавриловић, *Први лиричари и естетичари*, 254—255.

⁶⁵ Ј. Дошеновић, *Численица*, 11.

⁶⁶ J. Vittorelli, *Poesie*, 92.

Јест краснија од ружице
 Јест чистија од бисера;
 Као паун златна пера
 Власи мједне ширила је.⁶⁷

Виторелијеву строфу Дошеновић најпре сигурно следи са два компаратива (са песничким „јест” испред придева), да би у другој половини строфе кренуо за својом сликом о златним косама и пауновом перју (узетом можда из наше народне поезије као пандан Виторелијевој „обавезној” класичној Венери)

Или ове две Виторелијеве и Дошеновићеве строфе:

Ah! guarda che se il core
 al labbro non risponde
 l'aria, la terra e l'onde
 vendicheranno Amor.⁶⁸

Ах! чувај се ако срце
 Твоме слову не сведочи,
 Земља, море, небес очи
 Биће љубве осветитељ.⁶⁹

Поново срећемо изузетну језичку прецизност у преводу смисла али и ритма и музикалности, уз другачији редослед елемената и метафору „небеских очију” уместо Виторелијевог „ваздуха”.

Или строфа обраћања у којој Дошеновић још једном усклађује дисциплину превода и метрике са сопственом језичком инвентивношћу и осећајем за економију речи; успео је, у односу на Виторелијев текст, да са придева „magica” значење премести на глагол „волшебнуј ми” и да употреби још један глагол („излечи ме” за „sanami”) и да понови призивање оца („Оче, просим”).

Padre — io gridai — nel fianco ho
 una puntura acerba;
 con qualche magica erba
 sanami, per pietà.⁷⁰

Оче — зазвах — ја у персам
 Тајну рану мучно носим,
 Волшебнуј ми, Оче, просим,
 Излечи ме с твојом травом.⁷¹

Док смо говорили о Дошеновићу и Кастију описали смо склоност нашег песника да се у одређеним тренуцима одмиче од превода како би

⁶⁷ Ј. Дошеновић, *Сабране њесме*, 39.

⁶⁸ J. Vittorelli, *Poesie*, 88.

⁶⁹ Ј. Дошеновић, *Сабране њесме*, 46.

⁷⁰ J. Vittorelli, *Poesie*, 87.

⁷¹ Ј. Дошеновић, *Сабране њесме*, 34.

у стихове које производи унео нешто своје, бар назнаку неке личне нијансе. Тога има и док преводи или препевава Виторелија и та одмицања су веома занимљива и значајна. На пример, у својој анакреонтици број 5 Дошеновић наизглед иде за Виторелијем:

Кроз двоструку огњевицу
Твој љубезник сада вене,
Јер те љуби о Ирине!
Што се више љубит може.

Исцелења свуда тражим;
Но жесток је огањ љубов...
Ни сам покој тавних гробов
Угасити њу не може.⁷²

Per doppia febbre ardente
il tuo poeta or langue:
una m'entrò nel sangue,
l'altra nel cor m'entrò.

Tu brameresti estinto
il foco de le vene;
ma l'altro foco, o Irene,
lo brami estinto? Ah, no!⁷³

Иде за њим, у ствари, само у прва два стиха прве од ове две строфе; потом Виторелијеву готово барокну игру симетрија напушта и развија једну личну изјаву о љубави која је болна и неугасива уз карактеристичне речи повезане у рими („огањ љубов” и „покој тавних гробов”). Пример није усамљен и део је, као што ћемо видети, једног посебног семантичког и експресивног тока у Дошеновићевој поезији.

Ево једног другог примера:

Pur t'afferai nel collo,
o satiro protervo,
e questo asciutto nervo,
saprami vendicar.

Tu del giardino ombroso,
saltando per le aiuole,
guastarmi le viole?
tu uve mie spiccar?⁷⁴

⁷² Исто, 32.

⁷³ J. Vittorelli, *Poesie*, 87. У другој половини прве строфе и у другој Виторели каже: „једна ми је ушла у крв, / а друга у срце (двострука огњавица — Ж. Ђ.) /; Ти би хтела да се угаси / пламен у крви; / а други пламен, о Ирине, / желиш ли да се и он угаси? Авај, не!”

⁷⁴ Исто, 93.

(Зграбих те за врат / о сатиру дрски, / и ова сува жила, / умеће да ме освети. // Ти да ми у хладовитом врту / скачући по лејама / уништиш љубичице? / Ти да моје грожђе береш? — Ж. Ђ.)

Стој... сапет си са све стране,
 Ти Сатиру басновити!
 Овај бич ће огњевити
 Знати мене осветити.

Бичоваћу твоје тело
 Док те крвљу не залијем:
 Ти си хтео насилијем
 Грозд Филидин растрзати?

Виторелијева класицистички уобличена сцена насиља у првој строфи („*pur t'afferrai nel collo*” „*asciutto nervo, / saprami vendicar*”) бива код Дошеновића неочекивано појачана: „бич” је постао „огњевити”, а стихови „Бичоваћу твоје тело / Док те крвљу не залијем” имају сасвим декадентни, садистички призив и упућују на неку другу Дошеновићеву лектуру.

Ваља се ту присетити и Дошеновићевог сонета морбидне садржине о једном Енглезу „који се убио за невјерност своје љубовнице, и који заповеди пре слуги своје да от њега мртва десну руку одсече и намаже жестоком масти, пак запали вместо свеће, и однесе пред његову драгу посветити њој док прочита следујушће” (следи сонет), за који је вероватно инспирацију пронашао у неком од модерних, преромантичарских песничких састава.⁷⁵

Дошеновић, Фосколо, Редаели

Виторели је, дакле, имао велик број следбеника који су, свако на свој начин, интерпретирали облик анакреонтске песме. Наш Дошеновић свакако спада у ту групу; њој припада и велики Уго Фосколо који се, као што смо напоменули, у младости вежбао пишући, између осталог, анакреонтике и то баш *à la Vittoreli*. Ево једног примера. На једну познату Виторелијеву анакреонтику Ирени:

Io non invidio i fiori
 al molle Anacreonte:
 rosa più gai in fronte
 egli non ebbe un di.⁷⁶

(Не завидим ја на цветовима / нежном Анакреонту: / тако веселу ружу у коси / он никада није имао — Ж. Ђ.)

⁷⁵ О сонетима видети у: Нада Савковић, *Сонети Јована А. Дошеновића*, Зборник Матиче српске за језик и књижевност, 1995, књ. 43, св. 2 и 3, 265—277.

⁷⁶ J. Vittorelli, *Poesie*, 92.

Овако одговара Фосколо:

Io non invidio ai vati
Le lodi e i sacri allori,
Nè curo i pregi e gl'ori
D'un duce o d'un sovrano.⁷⁷

(Не завидим ја пророцима / На хвалама и светом ловору / Нит' ми је стало до славе и злата / Каквог војводе ил' владара. — Ж. Ђ.)

А овако Дошенивић:

Не завидим ја цветићу
Што пролећна флора носи
Али таког не доноси
Ни сам цветник в Јеликону.⁷⁸

Уго Фосколо је био три године старији од Дошенивића. Анакреонтике су за њега представљале једно од класицистичких полазишта која су убрзо потом у његовом песничком бићу била интериоризована и уплетена у сложени процес узајамности са преромантичарским импулсима.

А шта су анакреонтике могле бити за Дошенивића? Да ли само и искључиво песничка и преводилачка вежбанка и покушај да се српској публици представи барем један сегмент италијанске савремене књижевности?

Да бисмо извукли још неке особености Дошенивићевих анакреонтика упоредићемо, начас, експеримента ради, његов животни пут и песничку каријеру са животним путем и песничким опредељењима једног заборављеног следбеника Виторелија. Реч је о песнику који се звао Ђовани Антонио Луиђи Редаели, родом из Кремоне, који је живео од 1785. до 1815 (Дошенивић је, као што знамо, живео од 1781. до 1813. године, две године дуже од њега). Редаели је умро од туберкулозе која га је пратила у младости; за Дошенивића се не зна од чега је умро, зна се да је у једном периоду био тешко болестан и да је његовој породици тек стигла вест „да је Јово у Будиму умро”.⁷⁹ Њихов заједнички узор, Јакопо Виторели, рођен је знатно пре њих, 1749. године, и знатно их је надживео: умро је у дубокој старости, 1835. године. Из Редаелијеве биографије коју је саставио Франческо Новати 1889.⁸⁰ године видимо да је био вољен и да је имао породицу, а да су узроци његове несреће били сукоби са оцем и болест која га је рано одвела у смрт. Важио је, у том свом крат-

⁷⁷ Ugo Foscolo, *Poesie*, Tipografia Polsentì, Terni 1834, 30.

⁷⁸ Ј. Дошенивић, *Сабране ђесме*, 29.

⁷⁹ Коста Дошен, *Писац „Численице”, првог српског високошколског уџбеника*, Зборник радова научног скупа „Природне и математичке науке у Срба у 18. и у првој половини 19. века”, САНУ огранак у Новом Саду, Универзитет у Новом Саду, Матица српска, Нови Сад 1995, 294.

⁸⁰ Francesco Novati, *Un poeta dimenticato*, u: *Studi critici e letterari*, Ermanno Loescher, Torino 1889.

ком животу, за умешног и обећавајућег песника. Вешто и дирљиво састављао је разне песничке комаде, посебно виторелијевске анакреонтике.

Није ни он, дакле, могао одолети мелодиозности и особеном „гробљанском” тону⁸¹ чувене Виторелијеве анакреонтике:

Non t'accostare all'urna
che il cener mio rinserra:
questa pietosa terra
è sacra al mio dolor.

Odio gli affanni tuoi,
ricuso i tuoi giacinti;
che giovano agli estinti
due lacrime o due fior?

Empia! Dovevi allora
porgermi un fil d'aita
quando traeva la vita
ne l'ansia e nei sospir.

A che d'inutil pianto
assordi la foresta?
Rispetta un'ombra mesta
e lasciala dormir.⁸²

(Не приближавај се гробу / који моје остатке чува. / Та милостива земља / свето чува мој бол // мрзим твоје јауке, / одбијам твоје зумбуле / шта покојницима вреде / две сузе и два цвета. // Окрутна жено! Треба-ло је да ми онда даш сламку спаса / кад је живота било / у мом уздаху и мојим жудњама. // Зашто бескорисним плачем/ шуму заглушујеш? / Поштуј те тужне сени/ и пусти их да спавају — Ж. Ђ.)

Почетну ситуацију обраћања већ мртвог песника вољеној особи Редаели је нешто другачије интонирао. Карактеристика његове анакреонтике је присуство реалне љубави његове младе жене и стварне смрти чије је приближавање Редаели осећао и на чије се неумитне последице у песми усредсредео на инвентиван начин:

Funebri lai, lamenti,
Donna, da te non vo';
Serbami i giuramenti
E pago allor sarò.

Fa che di nuova face
Funesto scintillar

⁸¹ Толико модерном и у италијанској поезији пред крај XVIII века.

⁸² J. Vittorelli, *Poesie*, 86.

Non venga la mia pace
Nell'Erebo a turbar.

Senton la fe' tradita
La pallid'ombre ancor;
Ch'oltre la tomba ha vita,
Quando è verace, amor.

E il provocato sdegno
L'ombra frenar non sa,
Chè, dove morte ha regno,
Ignota è la pietà.⁸³

(Погребне јауке и плач / Жено, од тебе нећу; / Сачувај само верност / И мени ће бити доста. // Учини да окрутни сјај / Неког новог пламена / Не узнемири мој покој / Доле у подземном свету. // Прекршени завет осећају, / И после, бледе сени, / Јер и након гроба / Љубав живи, ако је права. // А изазвану срџбу / Сен не уме да сузбије, / Јер, тамо где смрт влада, / за самилост места нема. — Ж. Ђ.)

За анакреонтику коју ћемо сад навести причало се, као легенда, да ју је написао пред саму смрт. Његов биограф Новати доказао је, међутим, да је постојала и раније у његовим рукописима. Ипак, „può darsi”, како пише Новати, „che il Redaelli, moribondo, si compiacesse ripeterla, e che a questa circostanza abbia tratto origine l'accennata credenza”⁸⁴ (може бити да је Редаелију, на умору, годило да је понавља и да је та околност произвела горе поменуто веровање — Ж. Ђ). И једна и друга могућност готово су подједнако узбудљиве и значајне. Опраштати се од живота својим стиховима не може, по нама, бити пука литература и поза, него је то знак да је у те стихове уложен живот, дубоко, искрено, аутентично:

Odi d'un uom che muore,
Odi l'estremo suon:
Questo appassito fiore
Ti lascio, Elvira, in don.

Quanto prezioso ei sia
Saper tu devi appien:
Il dì che fosti mia
Te l'involai dal sen.

Simbolo allor d'affetto,
Or pegno di dolor,
Torni a posarti in petto
Questo appassito fior.

⁸³ F. Novati, *Un poeta dimenticato*, 153—154.

⁸⁴ *Истио*, 156.

E avrai nel cor scolpito,
 Se crudo il cor non è,
 Come ti fu rapito,
 Come fu reso a te.⁸⁵

(Слушај ово последње слово / Човека који умире: / Овај увели цвет / Остављам ти, Елвира, на дар // Колико је он драгоцен / Ти сигурно знаш: / На дан кад си постала моја / Са груди сам ти га узео. // Некада симбол љубави / А сад као завет бола // Нек се на груди твоје врати / Тај увели цвет. // И у срцу ће ти остати урезано, / Ако то срце није окрутно, / Како ти је био узет / И како ти је био враћен. — Ж. Ђ.)

Стихови анакреонтике код Редаелија су класични, виторелијевски, али је експресивност њихова дубоко промењена: постала је лична, драматична, судбинска; са становишта књижевне историје близу смо сентименталистичким, преромантичарским и романтичарским тенденцијама.

Тако је, чини нам се, и са нашим Дошеновићем. И он је у свакој прилици која му је била инспиративна показивао или настојао да покаже своје песничко биће, младалачко, страшно, бунтовно; борио се, другим речима, да се извуче из плодног али и спутавајућег загрљаја класицизма у који је ушао са Кастијем и Виторелијем.

Чувену Виторелијеву анакреонтику *Non t'accostare all'urna* Јован Дошеновић је одлично препевао појачавајући, смишљено и вешто, њене „гробљанске” тонове:

Не приступај над пештеру,
 Беж', одступи тавну мрежу,
 Гди му кости бедне лежу,
 Под земљицом милостивом.

Всује горко мене жалиш,
 Мрзост ми је жалба твоја
 Њу не прима сад сјен мој,
 Нит помаже плач при овом.

Злосретнице, онда, онда
 Требоваше смиловат се,
 Кад ја желих радоват се
 У животу купно с тобом.

А сад всује сузе твоје
 Развређују брењ земнују;
 Почтуј уже сјен темнују
 нек проводи љубов с гробом.⁸⁶

⁸⁵ Исто.

⁸⁶ Ј. Дошеновић, *Сабране њесме*, 48.

Довољно је изблиза погледати последње стофе. Код Виторелија:

A che d'inutil pianto
assordi la foresta?
Rispetta un'ombra mesta
e lasciala dormir.

И код Дошеновића:

А сад всује сузе твоје
Развређују брењ земњу;
Почтуј уже сјен темњују
нек проводи љубов с гробом.

Као и у другим приликама кад говори о гробним и загробним темама Дошеновић је и овде појачао славеносрпску језичку компоненту. Виторелијеве умерене и зарубљене изразе као што су „inutil pianto”, „ombra mesta” и „lasciala dormir” Дошеновић замењује јаким „земљаним” изразима: „развређују брењ земњују”, „сјен темњују”, „нек проводи љубов с гробом”.

Веома је у том погледу занимљива Дошеновићева варијација (анакреонтика 27) на исту тему (обраћање мртвог песника вољеној) састављена без ослањања на спољне књижевне подстицаје:

Звучи звоно мртвеноје,
Кичељива љубовнице!
Односе ме до гробнице,
Гди ћу вечно почивати.

Плачи себе... о неверна!
Терзај власе. Ти си узрок
Што незрели смрти рок
бедног сад ме подухвати.

Слушај песну черних попов;
Алилуја моје је Име!
Свак сад плаче. Свак жали ме,
Смрт заплаши цело људство.

У далекој сви су мисли,
Држахло моје тело гледе,
Дозивље се свако своје беде:
Познај своје и ти худство.⁸⁷

Сродна јој је анакреонтика 20, такође без директних књижевних подстицаја, о песниковој усамљености која је смештена у контекст ускршњег празновања, те је утолико већа и теже подношљива:

⁸⁷ *Исџо*, 54.

Наста празник веселости,
 Свака душа љубвом дише
 А твој верни сам уздише,
 У самоћи без радости.

Друг се с другом трикрат љуби,
 Христос воскрес! честитују;
 Ваистину — отвјетују —
 Христос воскрес! О сладости!...

Од малена до велика
 Њежна сердца торжествују
 И весело празнствују
 У састанку благовања.

О! — љубезна моја душо!
 Зашто немам ја слободе.
 Кад су такве свете згоде
 Дати себи целовања!⁸⁸

Ове две анакреонтике су два чиста производа једне прецизне Дошеновићеве потребе: не само, дакле, да води рачуна о Виторелију (или о Кастију, као што смо видели), о формалним и садржинским решењима приликом превођења и препевавања стихова, него да истовремено, посебним језичким избором, проширењима и другим интервенцијама формира свој лични песнички израз, заснован на сопственом животном и сентименталном искуству, као што је то сугерисао Андра Гавриловић. Виторелијеву (и Кастијеву) класицистичку конвенционалност и уходану хармоничност нарушавао је у својим преводима и препевима не из непознавања италијанских језичких финеса него из потребе да створи један лични песнички код, један систем својих знакова који ће, сви заједно, формирати обресе његове песничке персоналности.

Као и у случају несрећног и заборављеног Редаелија, тако и у Дошеновићевој поезији треба идентификовати и ценити један нови, романтизму близак, лични и судбински начин везивања за сопствену поезију. Ценити, затим, код Дошеновића посебно, оно дубоко лично, животно и сентиментално песничко језгро као драгоцену константу, с муком освојену у комплексном сплету песничких задатака, намера и амбиција које је Дошеновић унео у своју поезију.

Дошеновић и Доситеј

Трећу оду, под насловом *Сверху женскога лејцања сјеваџа из Наравоученија Басне 119 Г. Доситеја Обрадовича*, Јован Дошеновић је саставио доиста од мисли и од језичког материјала споменуте Доситејевог басне. Занимљиво је поредити Доситејев текст и строфе Дошеновићеве

⁸⁸ *Истио*, 47.

оде. Може се рећи да је Дошеновић у врло високом проценту искористио идеју и језичке елементе Доситејевог наравоученија. Ево карактеристичног примера.

Отуда су произишли толики различни начини шарени' и свакојаки' боја и цветова 'аљина, белила, руменила и многообразне моде кићења и облачења.⁸⁹

От тудa су свакојакe
И хаљине нашаранe
И направe извезенe
И белила, руменила.

От тудa су произишли
Сви начини већ толики
Цвета, боја свакојаки;
Па различне моде у том.⁹⁰

Од укупно 38 Дошеновићевих строфа њих тридесетак представља мање или више вешто преношење Доситејевог текста у стихове. Уочљив је Дошеновићев техницистички приступ у изради стихова и строфа, уз вођење рачуна о економији речи. Строфе које нису израђене од Доситејевог материјала делимично су понављања основне идеје. У три случаја, пак, реч је о занимљивим, Дошеновићевим проширењима. У делу оде од осамнаесте до двадесет прве строфе реч је о једној религијској и моралистичкој варијацији на Доситејеву главну идеју; у тридесет првој и тридесет другој строфи читамо значајну Дошеновићеву дигресију (које нема у Доситејевом наравоученију) о „кућним” дужностима жене: „Она седи код свог дома // Она дом свој мудро строји / Она радост, она дику / Мужу чини превелику...”⁹¹

Најзанимљивије је оно проширење у којем, полазећи од Доситејеве назнаке о пропадљивости „одеће” и „тела” („Одјeјаније кад се издрпа и издере, бацимо га у ђубре; тело које кад остари, ослаби и изгуби сву топлоту крви, иде као земља у земљу”⁹²), Дошеновић развија један својеврстан израз хришћанског *contemptum mundi* заоденут, овде, оним сличним „гробљанским” сентиментализмом који смо више пута код Дошеновића уочили:

Драге сестре! зар не знате
Што је злато, што ли бисер
И одело и сав убор
Не знате ли откудa су

Све од земље... и све земља,
Ту се ваде, ту остају,
И ту паки пропадају.
Злато...Сребро... друго нису.

⁸⁹ Доситеј Обрадовић, *Дела*, Народно дело, Београд 1932, 360.

⁹⁰ Ј. Дошеновић, *Сабране њесме*, 84.

⁹¹ *Истио*, 89—90.

⁹² Д. Обрадовић, *Дела*, 361.

Бисер слине мора, земље
 А црвићи бљују свиљу:
 И све земља у гомилу,
 Пак у земљу опет иду.

Зар у ђубре не бацамо
 Издрпана ми одеда
 Буди каква да су била?
 И от куд су дошли, оду'

Наше тело кад остари,
 Сок мождани пре ослаби,
 И топлоту крв изгуби;
 И ето га... ајд' у земљу.⁹³

Скрећемо пажњу на „физиолошке” и „научне” језичке елементе које Дошенивић употребљава: „сок мождани”, „слине мора”⁹⁴ и „црвићи бљују свиљу”.⁹⁵ Таквих израза има и у другим одама и они сведоче о још једном важном сегменту Дошенивићевог просветитељског профила.

Овај специфични омаж Доситеју у стиховима баца још једном светло на поетику Јована Дошенивића и на њену полазну рационалистичку основу на којој је потом стрпљиво и смишљено градио своју песничку самосвојност. Једну упечатљиву слику таквог схватања поезије налазимо у неколиким реченицама Лудовика Мураторија, великог италијанског интелектуалца XVIII века, који је и нашем Дошенивићу могао бити близак. Поетска лепота, по Мураторију, може имати два изворишта: имагинацију и имитацију; песник их може поседовати појединачно или заједно; у оба случаја његова песничка аутентичност је неоспорна:

Per essere buon poeta, basta l'essere eccellente nella maniera dell'imitare, non essendoci necessità che sempre la Materia, o il Soggetto sia meraviglioso, nuovo, o bello per se stesso; poichè, se ciò fosse necessario, non potrebbe il poeta giammai rappresentare, se non cose, azioni, costumi, affetti, e sentimenti, meravigliosi per se medesimi. ...La Novità adunque, la rarità, il meraviglioso, che spira dalla Materia, o dall'Artificio, o pur di tutti e due, costituisce a mio credere il Bello Poetico.

(Да би неко био добар песник довољно је да буде одличан у начину имитирања будући да није увек потребно да Материја, или Садржај буду задивљујући (измишљени), нови, или лепо по себи; јер, да је то нужно, песник не би могао приказивати ништа друго него ствари, догађаје, обичаје, узбуђења, осећања која су по себи задивљујућа (измишљена)... Новина, да-

⁹³ Ј. Дошенивић, 86—87.

⁹⁴ На италијанском би то било „la bava del mare”; израз смо пронашли у једној ученој књизи из прве половине XVIII века: *Trattenimento d'Aristo et Eugenio*, Milano 1715, 220.

⁹⁵ На италијанском се за црва каже „верме”. У књигама и текстовима из Дошенивићевог времена и раније, било је уобичајено да се за свилену бубу каже „Il verme della seta” (нпр. Polfrancesco Polfranceschi, *Trattato diede Della cura, et educazione de i Vermi della Seta*, Verona 1626).

кле, посебност и задивљујуће (измишљено) које извире из Материје, или из Вештине, или из оба, представљају, по мом мишљењу, Поетско Лепо.)

Веома је карактеристично да се о тој трећој Дошеновићевој оди коју је он насловио *Сверху женскога лейцања сивајта из Наравоученија Басне 119 Г. Досиџеа Обрадовича* у тексту Иванке Јовичић о Дошеновићу и Кастију каже:

Извор двадесетој и двадесетседмој анакреонтици, петом сонету и *шрећој оди* (курзив Ж. Ђ.) нисам могла утврдити, иако сам прегледала сва дела Кастијева и Виторелијева; чије би то песме могле бити — да не можда одиста баш Дошеновићеве? — није ми познато.⁹⁶

Реч је о превиду, понављамо, веома карактеристичном, који указује на суштинску незаинтересованост ауторке тог текста за оно што је Дошеновић стварно написао. Та врста истраживања или, тачније речено, истраге о томе шта је Дошеновић од кога „узео“, уз повремене формулације судски интониране (на стр. 276—277: „*штолико се мора рећи у његову одбрану...*“, курзив Ж. Ђ.) уз категоричне пресуде (на стр. 277 „*Лирическа џјенија* немају дакле изразите сопствене поетске вредности“) уз узнемирујуће најаве да ће се све то наставити до самога краја („*Ти извори нису још у потпуности утврђени... Користећи италијанске библиоџеке и архиве* верујемо да ћемо моћи указати и на остале Дошеновићеве изворе⁹⁷“ — курзив Ж. Ђ.) нанела је овом нашем песнику трајну штету.

Тако, упркос драгоцености одбрани Дошеновића из пера Светозара Петровића⁹⁸ и другим радовима које смо наводили, остаје да лебди прецизна али и резигнирана дијагноза коју је о положају Јована Дошеновића у српској књижевности дао Никола Грдинић у својој *Анџолоџији сивајта* *српског песничџва*:

У Дошеновићевој збирци *Лирическа џјенија* има песама које су оригиналне на начин који се у романтизму поезија сматрала оригиналном, које су, дакле, изворне. Потом песама које су оригиналне на начин на који су песма сматрала оригиналном у старијим књижевним периодима: индивидуална обрада познате теме. Потом, тек, има песама које су прави преводи. Као неоригиналан Дошеновић је педантно изостављан из свих антологија.⁹⁹

Једно или два „Предисловија“

Своја *Лирическа џјенија* Дошеновић започиње једним *Предисловијем о џјеснојворсџву*, у којем објашњава своје песничке намере и своја пое-

⁹⁶ И. Јовичић, *Јован. А. Дошеновић и Бамбајиста Касџи*, 277.

⁹⁷ И. Јовичић, *Јован. А. Дошеновић и Јакојо Виџорели*, 79.

⁹⁸ Светозар Петровић, *Студије о Пачићевом канџоњеру*, II, Зборник Матице српске за књижевност и језик, 24/2, 1976, 223, 243—244.

⁹⁹ *Анџолоџија сивајта српског песничџва* (приредио Никола Грдинић), Светови, Нови сад 2005, 219.

тичка одређења. То је веома занимљив текст чијим ћемо се неким деловима и димензијама посебно бавити.

Нашу пажњу привукла је, најпре, једна безазлена реченица коју налазимо на четрнаестој страни: „Но, приближимо се доконченију”.¹⁰⁰ Кад је Јован Дошеновић у *Предисловију* своје *Численице* употребио сличну реченицу, „Но, идимо оконченију”,¹⁰¹ онда је он заиста привео текст крају нижући једну за другом, помало на брзину, финалне напомене о том свом делу.

У *Предисловију о ѿјесноѿворсѿѿву*, међутим, реченица „Но, приближимо се доконченију” налази се веома далеко од краја текста; штавише, смештена је у првој половини тог уводног текста. Можда то и нема неку посебну важност, али чињеница је да се први део *Предисловија* завршава Кастијевим стиховима о љубави, чиме се и Кастијево име и присуство ту некако симетрично распоређују. Уз оно што смо написали о укупном распореду преведених Кастијевих стихова, и о начину на који су преведени, могао би се формирати утисак о извесној целовитости тог првог дела *Предисловија* као и о посебној програмској и структурној важности тог италијанског песника у *Лирическим ѿјенијима* Јована Дошеновића.

Сам Дошеновић, уосталом, после Кастијевих стихова о љубави ставља једну линију као граничник.

Упоредићемо, да бисмо тај проблем разјаснили, Дошеновићев текст из „првог дела” *Предисловија* са оним који долази непосредно потом. Пре Кастијевих стихова о љубави можемо читати Дошеновићева разматрања о љубави, она која је А. Гавриловић у целости цитирао у свом раду и која је назвао његовом „исповешћу”:

Ја сам настојашче дело моје спјевао на дар њежне љубови. Знам, може бити, да ће то множајшима бити неугодно, и от кога глупака баш за грех, или ти, како је обично, за јеретичество примљено бити може. Но, фала Богу! јер сада није обичај камењем хајкати; а с језиком у бужаку може свакиј колико му драго умећати се. О љубови која је начало, теченије, и вјечност свију видими и невидими јеште ствари; која нас обвезује предати себе драговољно на смрт за вјеру и отечество; која возжиже нас на ополченије против оних што нас не љубе; која меће нас драговољно друг за друга погинути; и која оца, сина, матер, кћер, брата, сестру содржава у непремјеном сојузу взајамнога наклоненија. Сам свевишњи Зиждител јест љубвом својом бешчислене свјатове сотворио и по бесконачности разасуо. Наш свијет, свијет за нас примјечателни, по љубви величества божјега создан је, да; љубов јест његов темељ, љубвом напуњен, љубвом се уздржава, и ходатајством љубве све у њему стоји, све се рађа, и живи. И на конец,¹⁰² љубов је тољ впечатљена посвуда, чрез коју све бива љубимо и чрез коју свашто себе љуби; овом последњем каже се *својељубије*.¹⁰³ Из својељубија происходи то, да свак себе воли, и зато није се чудити смјатенију, борби, војнами, и по-

¹⁰⁰ Ј. Дошеновић, *Сабране ѿесме*, 14.

¹⁰¹ Ј. Дошеновић, *Численица*, XIII.

¹⁰² „И на конец”: поново најава краја, предговора или текста о љубави, свеједно — и једно и друго се касније продужава.

¹⁰³ Курзив је Дошеновићев.

сталим несогласијама, што се рађају међу створењима напуњеним љубовју.¹⁰⁴

Одмах иза Дошеновићеве линије и после Кастијевих стихова о љубави читамо, међутим, следеће:

Тако видујући ми љубов, која је пребогато свуд распрострајена, обвезани смо всеконечно и њеној благодатној добродјетели жртву приносити. Човјеческа срца обдарени су с' чувством разне љубови. Она дакле у нами раздељује се на више разрјада. Као: љубов самоме себи, љубов к Богу, к родитељем, к чадам, к сроднима и к ближњим друговом и пријатељма. Најкрепчајша и чувствителњејша јест љубов наша к њежному полу, од које никаква ствар природнија бити не може човјеку.

Разумејмо се добро, ја беседим о љубви честној, *нескверној*, и *неблазној* (часној, неоскрнављеној, која не саблажњава — Ж. Ђ.), која може, (без изјатија) над свајаким срцем господствовати, но којој не може се рећи да је она *искушеније ђаволско*, као оно обичавамо; — већ напротив, ваља њу почитовати за слатчајшу добродјетел срца нашега, и милостивјејшу питателницу духова жинзени. Ако ли пак то благородно чувство љубови преокрене се у коме срцу на *сѣрасѣ злоуѣиѣребленија*, онда *већ бива ѣорок*, који је *до-сѣојан казни*. ја сам се примио дакле *љубави неблазне*, и *нескверне*, и ја попевам у мојем преводу *бесѣорочним* духом к полу њежному. К полу који получастије срца и душе наше; и посредством којего, како најподлиј тако преимуншесвењејшиј човјек на свијет рађа се (курзив Ж. Ђ.).¹⁰⁵

У првом тексту о љубави, поред директних одјека преведених Кастијевих стихова, затичемо веома видљиве трагове рационалистичког деизма као и опис једног активног коцепта љубави заснованог можда највише на идејама Жан-Жака Русоа.¹⁰⁶

У другом тексту видљив је напор Дошеновића да се одбрани, да појасни, да допуни и коригује. То је обавио морализујући проблематику љубави на начин хришћанске религије, уводећи појам грешности и потенцијалне дијаболичности љубави. Занимљива је и нова језичка нијанса коју у другом тексту додаје Дошеновић: видно је, наиме, појачао количину словенизама како би у тексту појачао хришћанску димензију.

У првом тексту за своје стихове каже „Ја сам спевао“; у другом „Ја попевам у мојем преводу“, а касније: „Ја сам моје здешње *Анакреонѣике*

¹⁰⁴ Дошеновић, *Сабране ѣсме*, 14—15.

¹⁰⁵ *Исѣо*, 17—18.

¹⁰⁶ Ево чувеног одломка из Русоовог дела *Emile ou de l'Education* (y: J. J. Rousseau, *Oeuvres*, t. II, A Belin, Paris 1817, 200): „L'amour de soi, qui ne regarde qu'à nous, est content quand nos vrais besoins sont satisfaits; mais l'amour-propre, qui se compare, n'est jamais content et ne saurait l'être, parce que ce sentiment, en nous préférant aux autres, exige aussi que les autres nous préfèrent à eux, ce qui est impossible. Voilà comment les passions douces et affectueuses naissent de l'amour de soi, et comment les passions haineuses et irascibles naissent de l'amour propre“. (Љубав према себи, која је само ка нама усмерена, испуњена је када су наше истинске потребе задовољене; али самољубље, које се своди на поређење, никада није задовољно, и то не може ни бити, јер стављајући нас изнад других, то осећање захтева да нас и други више воле него себе, што је немогуће. Ето зашто се благе и нежне љубави рађају из љубави према себи, а страсти пуне мржње и беса — из самољубља — Ж. Ђ.)

от славнога *Г. Јакој Виџорелли* Италијанца превео, додавши и сам неколике”.

У другом делу *Предисловија* налазимо и једну дугачку и нефункционалну дигресију о лири као музичком инструменту и броју жица на њој као пуку демонстрацију учености.

У првом делу читамо напомене о *Новом Плућарху* и Наполеоновом одликовању Мелкјора Чезаротија, за које је сигурно да су накнадно¹⁰⁷ додате у Пешти 1808. године.

Остаје утисак да *Предисловије* у објављеном облику није настало од једном него барем из два пута, да је део после Кастијевих стихова дописан евентуално касније, или да је цело *Предисловије* прерађено можда на основу нечијих сугестија или и опомена, можда у вези са проналажењем средстава за штампање, можда вољом самог Дошеновића да неке делове преуреди и потражи нове равнотеже.

Можда му се, на крају крајева, обистинило оно што је самом себи предвидео у првом делу текста који смо цитирали, да је његово песничко дело „множајшима” било „неугодно”, и да је узето „за грех, или ти, како је обично, за јеретичество”.¹⁰⁸

Нисмо имали намеру да проблематизовањем питања целовитости и настанка *Предисловија* дођемо до поузданих одговора, који се по свој прилици и не могу наћи, него да извучемо из тога једну импресију о унутрашњој психолошкој и стваралачкој динамичности нашег песника која бар донекле може да замени одсуство чињеничне грађе о његовом животу и раду.

Дошеновићева џесма

По нама, дело Јована Дошеновића врви од оригиналности; а оно што му даје снагу је младост, и његова лична и младост језика на којем је писао. Да бисмо назначили могуће оквире у којима би такође ваљало разматрати дело и донети Дошеновићеве,¹⁰⁹ послужимо се, поново, поредбеним тачкама преузетим из историје италијанске књижевности.

Најпре једном из далеке књижевне прошлости.

Није важно да ли је Јован Дошеновић, у тренутку кад је одлучио да се опроба у форми сонета („припева”, како он каже) знао за Ђакома Лентинија, песника Сицилијанске песничке школе из XIII века који је

¹⁰⁷ Накнадно је додата, по свој прилици и већ споменута *Анакреонтика новосочињена*, инспирисана Кастијем, чиме је овај песник, да ли случајно, добио још једну граничну, структурну позицију у Дошеновићевој збирци. Да ли је, питамо се, и средишња позиција коју у блоку ода заузима опет Кастијева анакреонтика (коју Дошеновић назива одом) упућена богињи Венери, има неко посебно значење? Да ли је тај италијански песник, са свим оним својим карактеристикама које смо представили, заиста имао посебно место у психолошком и песничком профилу Јована Дошеновића. Да ли је преко свесних или несвесних идентификација са тим провокативним и озлоглашеним песником Дошеновић изражавао аутентичне импULSE своје личности и својих песничких амбиција?

¹⁰⁸ Ј. Дошеновић, *Сабране џесме*, 14.

¹⁰⁹ Иако је о томе већ доста квалитетног речено од стране Андре Гавриловића, Душана Иванића и других.

тај чувени песнички облик измислио. Представници те школе, на чијим песничким резултатима почивају и италијански песнички језик и целокупна италијанска лирика до модерних времена, нашли су се били у ситуацији, слично као и наш Дошеновић много векова касније, да морају да створе један сопствени песнички језик који би им омогућио да теме, склад и лепоту, у њиховом случају, провансалске поезије освоје за своје потребе, за потребе италијанског амбијента. Из тог њиховог труда настају италијанска поезија и италијански песнички језик:

Noi non possiamo oggi apprezzare la portata dell'invenzione e della trasposizione linguistica dai trovatori operata dal Notaro e dai primi Siciliani... la lingua di Giacomo e dei „doctores illustres” federiciani diverrà la „lingua poetica nazionale” del secolo XIII e influenzerà durevolmente, anche a livello microsintagmatico e „formulare”, l'intera poesia italiana, poste le caratteristiche conservatrici d'ogni tradizione poetica e in particolare di quella italiana.¹¹⁰

(Ми данас нисмо у стању да схватимо величину тог достигнућа и језичке транспозиције коју су остварили Нотар¹¹¹ и први Сицилијанци... Језик који су створили Ђакомо и Фридрихови „doctores illustres” постаће „национални песнички језик” XIII века и трајно ће утицати, и на микросинтагматском и „формуларном” нивоу, на целокупну италијанску поезију, с обзиром на конзервирајуће особине сваке песничке традиције, а посебно италијанске — Ж. Ђ.).

Поред ове кратке компаративне сугестије, из далеке прошлости, даћемо и другу, из ближе књижевне прошлости.

Великан италијанске модерне позике, Ђузепе Унгарети, веома је допринео да та линија поетског језика и израза коју су у италијанској књижевности започели Сицилијанци и која је трајала толико векова, буде прекинута и замењена авангардним тенденцијама. У једном тренутку, ипак, када се модернистичко језгро Унгаретијеве поезије почело развијати и у другим правцима, песник је осетио дубоку потребу не толико да се врати традицији и појединачним песничким гласовима из прошлости, него да покуша да ухвати и дешифрије јединствени звук вековне италијанске песме, тајанствену хармонију која је плод и есенција управо свих тих појединачних песничких гласова:

La memoria a me pareva, invece, una àncora di salvezza: io rileggevo umilmente i poeti, i poeti che cantano. Non cercavo il verso di Jacopone o quello di Dante, o quello del Petrarca, o quello di Guittone, o quello del Tasso, o quello del Cavalcanti, o quello del Leopardi: cercavo in loro il canto. Non era l'endecasillabo del tale, non il novenario, non il settenario del talaltro che cercavo: era l'endecasillabo, era il novenario, era il settenario, era il canto italiano, era il canto della lingua italiana che cercavo nella sua costanza attraverso i secoli, attraverso voci così numerose e così diverse di timbro e così gelose della propria novità e così singolari ciascuna nell'esprimere pensieri e sentimenti: era il battito del mio cuore

¹¹⁰ *I poeti della scuola siciliana I*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 2008, у предговору из пера Роберта Антонелија, LVII.

¹¹¹ Ђакомо да Лентини, који је уистину био нотар на двору Фридриха II.

che volevo sentire in armonia col battito del cuore dei miei maggiori di una terra disperatamente amata.¹¹²

(За мене је памћење било, међутим, као сламка спаса: скрушено сам читао песнике, песнике који певају. Нисам тражио стих Јакопонеов, или Дантеов, или Петраркин, или Гвитонеов, или Тасов, или Кавалкантијев, или Леопардијев. Тражио сам у њима песму. Није био једанаестерац једног од њих, нити деветерац или седмерац неког другог оно што сам ја тражио: био је једанаестерац, био је деветерац, био је седмерац, била је италијанска песма, била је песма италијанског језика оно што сам ја тражио у њеној постојаности кроз толике векове, кроз толике гласове од којих је сваки имао различиту боју и био толико љубоморан на своју посебност и толико самосвојан у изражавању мисли и осећања: било је то куцање мога срца за које сам хтео да се усклади са куцањем срца мојих предака у овој толико вољеној земљи — Ж. Ђ.).

Кад неко, дакле, буде покушао да сабере звуке српске поезије у дво-вековну мелодију ваља да у њу свакако упише и песничке ноте које је у њеним почецима произвео, у Трсту и у Будиму, Јован Дошеновић.

Željko Đurić

IL MONDO POETICO DI JOVAN DOŠENVIĆ

Riassunto

Nella presente ricerca è tentata una ricostruzione del mondo poetico di Jovan Došenović, poeta serbo dagli inizi dell'Ottocento che, dopo essersi formato in Italia (prima all'Università di Padova poi vivendo a Trieste) seguendo il progetto illuministico di Dositej Obradović, decide di produrre per il pubblico serbo una raccolta di poesie piacevoli e orecchiabili. Buon conoscitore della poesia italiana dell'epoca, Došenović come modelli poetici sceglie la poesia leggera di Giambattista Casti e di Jacopo Vittorelli (anacreontiche, odi, poemetti). Ma il problema più serio che doveva risolvere è stato quello delle scelte linguistiche. Si è trovato nella situazione di dover **creare** un linguaggio poetico serbo quasi inesistente fino a quel momento, o meglio dire inesistente nella sua forma popolareggiante. Il poeta serbo, traducendo o ispirandosi liberamente dei versi di Casti e di Vittorelli, e tentando anche componimenti originali dello stesso genere, doveva continuamente intervenire sul campo della lingua (creare/scegliere/decidere): cioè cercare di parola in parola, di verso in verso, di strofe in strofe le soluzioni linguistiche, poetiche e metriche migliori in accordo con il proprio concetto della poesia. Il risultato ottenuto: un inaspettato e affascinante canzoniere con le caratteristiche di stile tipiche del tardo illuminismo e del nascente sentimentalismo, ricchissimo di nuove conquiste importanti per quella poesia serba ancora in fasce, per la lingua poetica serba, per la metrica. In tutto questo è possibile seguire passo per passo „l'incontro dei due mondi poetici”, cioè il contatto, vivo e produttivo, dei testi lirici dei due poeti italiani con la singolare vocazione e la creatività poetica e linguistica di Jovan Došenović.

¹¹² Giuseppe Ungaretti, *Vita d'un uomo*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1996, LXXI—LXXII.

СКИЦЕ ЗА ПОРОДИЧНИ ПОРТРЕТ АРАДСКИХ ТЕКЕЛИЈА

Радослав Ераковић

САЖЕТАК: Захваљујући искуству стеченом током рада у Мађарској дворској канцеларији (1792—1798), Сава Текелија је дошао до спознаје како је за опстанак нашег народа, без обзира што су српски војници попут његовог претка Јована Текелије много пута спасли част Аустрије, књига важна колико и сабља. Управо је недовољан број школованих појединаца, који би заступали и штитили заједницу од макијавелистички вештих манипулација Хабзбурговаца и угарског племства, довео до тога да Срби, посебно током периода када њихове војничке услуге нису биле неопходне, буду третирани готово као нужно зло.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Сава Текелија, Петар Текелија, митрополит Стефан Стратимировић, Арад, Беч, Русија, Угарска, Мађарска дворска канцеларија, образовање, мемоарско-дневнички записи, историја српске културе

Припремајући се за први одлазак у Русију 1787. године, млади и изузетно амбициозни Сава Текелија је несумњиво гајио велику наду да ће га потомство памтити као храброг руског војсковођу или мудрог министра Екатерине Велике. За разлику од његовог каснијег „бриљантног” стратегијског плана о муњевитом заузимању Арада и Темишвара током 1799. године, који у стварности никада није превазишао првобитни оквир интелектуалне разбистриге маштовитог арадског земљопоседника, очекивања првог српског доктора права пред полазак у далеки Миргород била су у великој мери оправдана. Наиме, Сава Текелија је намеравао да се стави под моћно покровитељство свог стрица Петра, једног од најугледнијих генерала у служби царице који је, поред много пута потврђене личне храбрости, привукао пажњу високих кругова руског друштва захваљујући изузетној физичкој сличности са Петром Великим.¹

¹ „При ручку код царице, гди је и Тјукјули (Текелија, оп. а.) био, цар Јосиф II, или из комплимента или из истине рече царици, да он сожалеује, што таковог генерала у својој служби задржати није могао. А царица пак лице генерала нашег Петру великом тако је подобно нашла, да је заповедила образ његов или портрет намоловати, који је после собом донела и у тако називајемјј Еремитаж метнути дала међу образе други отмени лица. И заиста, тко је видио Петра Великога образ от воска у кунсткамера, и Петра Тјукјули позна-

Дубоко верујући да ће му сва врата у Санкт Петербургу бити отворена на сам помен имена војсковође којег је уважавао и велики Суворов, Сава је младалачки наивно одлучио да занемари противљење најближих сродника, односно чињеницу да отац Јован и мајка Марта нису ни најмање били одушевљени његовом одлуком да се придружи славном стрицу. Родитељска брига би се, бар на први поглед, могла лако оправдати страхом од неизвесног пута у далеку земљу о којој је, чак и крајем 18. века, већина наших саплеменика имала крајње нејасну, а веома често и претерано идеализовану представу. Међутим, да бисмо схватили разлоге због којих се две године касније синовац великог генерала вратио у Арад разочаран, неопходно је скренути пажњу и на сеновите делове разгранатог породичног стабла. Противно уобичајеном тумачењу повода за српску сеобу у Русију средином 18. века, који су већини нас постали блиски и разумљиви захваљујући сугестивном приповедању генијалног Милоша Црњанског, морамо упозорити да је сненање аустријских официра попут Вука Исаковича о слатком православљу у новој домовини било прилично страно крајње прагматичном духу младог Петра. Наиме, његов одлазак у Русију може бити означен као последње поглавље вишегодишњег сукоба са оцем Ранком, за који је у великој мери била одговорна и Петрова маћеха Ана.² Према томе, било би заиста погрешно веровати да је сентиментална везаност за родни крај и банатске сроднике, могла одиграти пресудну улогу у зближавању стрица и синовца четири деценије касније. Мада је Сава Текелија веома педантно забележио све неспоразуме са руском граном своје фамилије, нема никакве сумње да му је најтеже пало што га је пред повратак у Арад стриц неправедно осумњичио да је без дозволе однео неколико ножева.

Тако је нада у блиставу будућност на двору Романових хиром судбине била коначно распршена, на веома понижавајући начин, трагикомичном оптужбом за крађу есцајга.³ Међутим, оно због чега племенити

вао, тај мора припознавати то царичино примечаније за истинито и точно; јер кромје носе мало различнога проче черте лица мислиш, да су једне исте. Уваженије Тјукјулије код царице заиста велико је било, толико, да је високу царску наклоност своју к њему у свачему малом као и највећем осведочити му готова била." Сава Текелија, *Биографија Петра Аврамовича Текели, росијског генерала*, ЛМС, година IX, бр. 34, 1833, стр. 14—15.

² „Повратимо се опет к Петру. Он у младости својој није имао отмено воспитаније, једно зато што у оно време једва је земља от Турака очишћена била, пак школа у ови предели било није, друго што је мађију, пре опомену Ану Цветковича имао, која није рада била, да се новци троше на воспитаније пасторка; но природа што му је дала: бистриј разум и храброст, то ни мађија отузети није могла. Кад се 1741. рат наследства почне отац његов Ранко једно болестију, а друго и чрез втору жену, која је волила пасторка, нежели мужа у војску отпрати, от отлазка задржан, пред сотнију или капетанију своју сину Петру, коју је овај противу Француза млад у 21 години својој водио, и то је первиј корак, којим је у театар живота ступио. После славнога војевања 1748. доведе компанију дома у Арад, но сад наветом мађије роди се распра међу отцем и сином; онај је хтео компанијом опет управљати, а овај, бившиј у војсци, отпустити опет не хоћаше; распре те конач би, да је Петар дом отца свог и отечество оставио, и тако отиде у Русију, гди за капетана примљен буде." Сава Текелија, *истио*, стр. 6—7.

³ „И тако ја месеца септемврија (1788. године, оп. а.) опрости' се и пођо', но на прву штацију гди сам коње одмарао стиже курир с писмом от ађутанта, да ја дадем дванаест пари ножева које сам из Мирогграда понео и које сам ја опет хтео Петру Манојловичу,

Арађанин ужива нашу посебну наклоност је његова изузетна луцидност у тренуцима великог разочарења, што потврђују и исповедне белешке прожете фином иронијом светског човека који се, без трунке личне инфериорности, целог живота кретао по бечким и пештанским салонима. Очигледно у жељи да сам спусти завесу након завршетка овог поучног руског оперетског комада са певањем и пуцањем (у којем су сви осим младог доктора права знали већ на самом почетку какав ће бити епилог), наш јунак је резимирао своје путештвије портретисањем „глумаца”, чији су поступци на позорници живота били мотивисани искључиво намером да се домогну богатства остарелог генерала Текелије.⁴ Сагледамо ли неславну руску епизоду из перспективе која превазилази оквир опскурне приповести о људској похлепи, уз посебан осврт на догађаје из каснијег периода његовог животоописанија, можемо сасвим оправдано закључити да је његова несуђена домовина била на губитку колико и Сава Текелија. Довољно је присетити се имена угледних српских интелектуалаца попут Теодора Јанковића Миријевског (око 1740—1814), Глигорија Трлајића (1766—1811) и Атанасија Стојковића (1773—1832), који су се крајем 18. и почетком 19. века такође одважили на далеки пут и веома успешно наставили своје каријере у Русији. Ипак, веома запажено учешће талентованог младог правника на Темишварском сабору 1790. године, упркос чињеници да је заступао политичке ставове који нису били по вољи већини учесника, веома јасно је показало да потомку славног Јована Текелије није било суђено да потоне у анонимност. Посебно је тренутак када је наименован за секретара при Мађарској дворској канцеларији (1792) могао Сави деловати као нови почетак и својеврсна сатисфакција, за дотадашњи период нестрпљивог ишчекивања да његови многобројни таленти буду коначно уочени и јавно признати. Међутим, нарав даровитог Арађанина је била таква да је највише био

ондашњем ађутанту дати, будући да су њему у есап дати били. Тај поступак стрица тако ме огорчио да сам ја ађутанту писао, да он моје писмо стрицу покаже, да је мени врло жао да стриц за толико времена што сам ја био код њега није искао него мене пустио с њима ићи, пак сад с пута иште, дакле мене пред светом краљивца да показује. Да ако заповеди ја ћу му послати и дате рубље и један козачки серсам с мало сребра окован, јели ја чест моју више држим нежели све богатство.” Сава Текелија, *Описаније животоа мога*, Београд 1989, стр. 93—94.

⁴ „Но кад сам дошао у Нову Србију, то кажем другом стрицу оберштеру да не знам зашто се генерал на мене срдџо, зато ја отлазим. Он ми рече: ’Да је њему доказано да сам ја био у П.-бургу, да сам противо њега царици дао инштанцију и тужио се да он безбожну своју децу уводи у фамилију.’ Ја то нисам нигда ни сневао, ибо бивши јуриста знао сам да сваки може својим именијем чинити што хоће; нит’ је било нужно да мени остави, него да је мене упутио и произвео у капетана као што је могао примивши ме за ађутанта то би ја могао живити и без његове помоћи; јели онда се мени очи отворише и погледа’ те кабале, дакле мислио сам може да је који именом мојим то и радио, јели било четворо који су се бојали чрез мене изгубити што су се надали: 1-о. Стриц Лазар, оберштер, који је имао три сина и две кћери. 2-о. Подложница, која је имала једног сина и једну кћер. 3-о. Мајор Игнатије Станкович, који је био у великој милости код стрица; он је с новци’ стричеви’ управљао и надао се после смрти стрица бити татор дечји као што је и било, и упропастио дете. 4-о. Мајор Островски, први ађутант, који такожде био у милости и који се с Станковичем слизао и кћер за жену узео. Ови дакле сви су могли инштанцију измислити илити заиста именом мојим дати, јели су се бојали чрез мене изгубити.” Сава Текелија, *истио*, стр. 92—93.

запажен његов таленат да се замери веома моћним појединцима. Управо због тога би шестогодишња државна служба — поред тога што нам Савини мемоарски и дневнички записи откривају да је своју дужност обављао током веома узбудљивог периода у европској историји — могла бити означена и као време великих личних сукоба који нам откривају снажну, а по каријеру државног чиновника несумњиво погубну, бескомпромисну црту у његовом карактеру. Нарочито је значајан низ неспоразума са карловачким митрополитом Стефаном Стратимировићем (1757—1836), који је у исповедним белешкама (личним статусом очигледно незадовољног) секретара Мађарске дворске канцеларије, крајње пристрасно трансформисан у личним амбицијама заслепљеног калуђера. Ако бисмо покушали да реконструиремо њихов однос искључиво на основу дневничких записа Саве Текелије, било би веома тешко наслутити да су њих двојица некада били школски другови и пријатељи, а посебно би нас могла изненадити чињеница да је управо јунак наше беседе, својим енергичним ангажовањем током Темишварског сабора, одиграо важну улогу у избору Стефана Стратимировића за митрополита карловачког. Нажалост, услед тога што су обојица били подједнако невољни да саслушају туђе мишљење приликом доношења важних одлука, као и чињеницу да је ове бриљантне умове красило и велико самољубље, релативно брзо је створена атмосфера у којој су заслуге онога другога непрестано умањиване, а пропусти преувеличавани.⁵

Изгубивши наду да ће му икада бити понуђен положај у складу са његовим амбицијама, а митрополитова улога није била занемарљива у том замешатељству, Сава Текелија је 1798. коначно дигао руке од државне службе и повукао се у родни Арад. Ипак, посматрано из савремене културноисторијске перспективе, уз посебан осврт на догађаје који су му касније донели заслужену славу, наведена година је много значајнија због објављивања текста *Једнога Арађанина начерџаније основанија за обученије сербске деце, у Араду уредиши и мејуща, арадском обшћестиву поднесено* (Будим 1798). Мада ће до оснивања Текелијанума протећи још четири деценије, тематско-проблемска структура наведеног дела посредно нам открива чврстину индивидуалног уверења, које је обликовала идеја водиља да је морални и духовни напредак једног народа незамислив без образовања.⁶ Ипак, било би погрешно претпоставити да величање ре-

⁵ „На друго место казаше ми да митрополит, који је позван био на договор о помоћи у Будим, да је дошао после свершенија тога, зато да није баш добро примњен био от намјестника (*вообшће же приметио сам да ниједан митрополић није тако умалио достојни[н]с[т]во митрополићско као овај: повлачи се бо по буџаци, с малима људ'ма колико говори да се сасвим исјразни*), да су људи наши били код њега, говорећи да би попа Димитрије ондашњег сина у публичну какву службу увео, но он отговорио: Шта ће му то?! Подајте ваше синове на занате, нека буде чизмар или сабов! Отговор заиста митрополита као началника тми разпростра[ње]нија и подложитељев народа [достојан], али као народа началство себе взја[в]шему — с[к]верњејши, и негодњејшега човека; ваљало би бо у производенију свакаго да се стара, и труди народ из блата у које су га калуђери увели извадити. Али и он — калуђер; шта ћемо се от њега надати?!” Сава Текелија, *Дневник Саве Текелије: бесмртног благодетеља народа српског вођен у Бечу 1795—1797*, МС, Нови Сад 1992, стр. 101—102.

⁶ „Само истинo вјежество (знање, оп.а.) кадро је истребити та два главна и силњејша челољеком непријатеља: невјежество и криворазумије с сујевјеријем и гордостију поме-

презентативног постулата европског просветитељства представља пригодан израз поштовања према аустријском цару и великом реформатору Јосифу II, једном од ретких владара које је Сава Текелија изузетно ценио. Напротив, богато искуство стечено у Бечу додатно је учврстило његово уверење да је за опстанак нашег народа, без обзира што су српски војници попут Јована Текелије својим јунаштвом много пута спасли част Аустрије, књига важна колико и сабља. Управо је недовољан број школованих појединаца, од учитеља до правника, који би заступали и штитили заједницу од макијавелистички вештих манипулација Хабзбурговаца и угарског племства, довео до тога Срби, посебно током периода када њихове војничке услуге нису биле неопходне, буду третирани готово као нужно зло.⁷

Поред аргумената који су припадали сфери јавног и професионалног ангажовања, за оснивање будућег угледног *Заведенија* били су подједнако важни, по правилу нимало весели, догађаји из његовог приватног живота. Један од догађаја који је без сваке сумње оставио веома мучан утисак на Саву Текелију, потиче из периода његовог боравка у Русији 1811. године. Мада је очигледно временско поклапање са драматичним историјским тренутком, када је цела Европа са стрепњом ишчекивала судбоносни обрачун две велике империје, француске и руске, ово вишемесечно путовање је било иницирано крајње профаним разлогом, односно још једним замршеним породичним спором Текелија око имовине. Приликом посете Миргороду, Сава је одлучио да обиђе посед свог покојног стрица Петра. Аветињски изглед напуштеног имања и порушеног двора, у којем је само две деценије раније, на сваком кораку, било очигледно колико је богат и моћан његов власник, оставио би у свести сваког посетиоца спознају о људској пролазности. Надгробна плоча у

шане. Само вјежество лек разјаренима ранама људским наћи и спасеније от худога состојанија их произвести може. Само вјежество је свјет истини просвешчајај човека [...] То нужно за битије наше познање нам само науке дати могу, оне ће нам непознату нашу болест открити, оне ће лек рани наћи; науке ће нас способне учинити на истражење причини паденија нашега, уредити путе помоћи и обратити набоље, једном рјечом, све оно ће совершити што је за наше благополучије, што је за наше содержаније и предопитак крјепости нужно.” Сава Текелија, *Једнога Арађанина начертаније основанија за обученије сербске деце, у Араду уредиши имјејушча, арадском общїтеству поднесеено* (у књизи: *Дневник Саве Текелије: бесмртног благодешеља народа срїског вођен у Бечу 1795—1797*), МС, Нови Сад 1992, стр. 122.

⁷ „Шта? 300 ф.?! (форинти, оп. а.) Знате ли да солгабиров у Вармеђи више нема, да лајд[т]инант у регименти толико нема, да он за те новце много пути и жену и децу држати мора, да он свагда чист униформ имати мора, да он на службу ити мора, форшпан из свог цепа плаћати, и никаквога другога доходака нема, а један магистор не може по те новце служити, кому јоште от погребга и разне друге службе новци доходу, кога мало који дан ошеви не зову на ручак, кому поклањају сад кошуљу, сад гаће, сад новаца? Пак опет не можете да нађете ко ће бити магистером! Није [ли] то чудо, није [ли] то доказателство да ни толико научени’ немамо који би могли А[з] — Б[уки] деци показивати. Прочем г[о-спо]до моја, намјереније није учити децу // да поју у цркви — има попова, то је њино — него је намјереније моје учити децу како ће постати људи, себи помоћи, живот свој боље уредити, народу на ползу бити; моје је је мненије људе за овај свет препра[в]љати и научити како ће добродјетелни бити, да и онога им благо буде.” Сава Текелија, *Дневник Саве Текелије: бесмртног благодешеља народа срїског вођен у Бечу 1795—1797*, МС, Нови Сад 1992, стр. 99.

оближњој Николајевској цркви представљала је једини материјални доказ о овоземањској слави и угледу некадашњег миљеника руског двора. Призори које је Сава понео у својој души са овог излета морали су бити поразни, посебно због тога што није могао занемарити чињеницу да ни сам није имао порода који би могао продужити лозу (ванбрачну децу генерала Текелије Сава никада није прихватио као сроднике јер је веровао да им је прави отац стричев шталски момак, оп. а.). Потпуно разумљиво с обзиром на природу импресија које је понео са собом из Русије, Сава Текелија је донео одлуку да се ожени. Његов злосрећни брак са Амалијом Безег, која му у мираз није донела ништа осим „венерическе” болести и јавног понижења због спектакуларног развода, представља једну од најпознатијих епизода из његовог бурног животописа. Управо због тога што пикантни детаљи брачног бродолома нису никада били сакривени од јавности — уз посебан осврт на тему овог научног скупа — сматрамо да је оправдано закључити да је вишегодишња бракоразводна парница представљала много тежу проверу правничког талента Саве Текелије од одбране докторске дисертације. У складу са „сликарском” природом наслова нашег рада, савременом читаоцу би се цела ова мучна епизода из живота арадског спахије, могла резимирати имагинарним скицама за Амалијин портрет. Наиме, она је свом будућем супругу, бар у тренутку када су се упознали, вероватно изгледала заводљиво попут неке од Рубенсових грација; међутим, само неколико недеља после венчања изронило је лице веома слично Диреровим јахачима апокалипсе. Захваљујући чињеници да су дубљи психолошки разлози позне женидбе и пропалог брака били предмет бриљантне анализе Милорада Павића,⁸ одлучили смо да скренемо пажњу само на епилог Савине десетогодишње судске одисеје. Без обзира што је поражавајуће искуство развода од арадске Месалине несумњиво припадало сфери приватног живота, јунак наше

⁸ „Текелија чини тачно исто што и Пишчевић (Симеон, оп. а.), истичући готово фаталистички и унапред да његов брак нема шанси. Око 1780. он је бежао од родитеља да га не би оженили. Касније, када се после педесете године одлучио на женидбу, он је негде око 1815. обишао тражећи девојку 'ил' нашу, ил' католкињу, ил' луторанку' Варад, Дебрецен, Токај, Кашаву, Еперјеш, четири мађарске вармеђе, Срем, Београд (под Карађорђем), Земун, Крушедол и остале манастире по Фрушкој гори, заљубио се у Београду у лепу српску децу коју је видео на неком ћепенку како раде, познао да је ракија најбоља у Опову, вино у Јаску, а у Раковцу салаксија, али нигде девојку спрам себе није нашао. Идући даље у просидбу и свеједнако бирајући удаваче, Текелија је обишао Розенберг, Сентиван, Леучовију, Кежмарк, долину Магура, опет Еперјеш и најзад Хајн. Девојке које је видео увек су имале неку ману: једна је била мала и ситна, друга премлада, трећа виша од њега, четврта католкиња, а пета на којој се зауставио није имала никаквих мана, али су зато предзнаци били неповољни по Текелију. Излив воде и громови, несрећни случајеви који су га пратили на том путу показивали су му да ће, и ако се ожени, бити несрећне руке. На то као да је ишао и сам младожења. Текелија се женио с потајном надом да се неће ожени. И свакојаке препреке стављао је себи и удавачама на пут. Пре свега, он је разгласио да се жени само ради продужења Текелијине лозе: — Ја се само зато женим да би деце имао — говорио је он невестама унапред и чак постављао услов за који сам каже да га ниједна честита девојка неће прихватити: претходни лекарски преглед је ли способна да рађа. И наравно да је једина која је такав услов прихватила била најгора међу онима које су долазиле у обзир и да га је унесрећила” Милорад Павић, *Тема „Вечитог младожење” у српској књижевности* (у књизи: *Историја, стилез и стил*), Нови Сад 1985, стр. 173—174.

беседе је смогао снаге да, на веома луцидан начин, сагледа сопствену трагикомичну позицију из неочекиване перспективе. Наиме, неправду која му је нанета доживео је као индиректну афирмацију личних убеђења о значају образовања, констатујући да интереси нашег народа не могу бити заступани на адекватан начин све док не буде више учених Срба у судској и извршној власти Угарске.⁹

Пошто су лични напори за очување све слабије породичне лозе окончани више него неславно, остарели Сава је своје несмањене генеалошке амбиције пренео на двојицу синоваца, Георгија и Петра. Посебне наде је полагао у Георгија, о чему сведочи и његов план да се Текелије ороде са Обреновићима. Међутим, за разлику од већине осталих идеја које никада нису заживеле у стварности, Сава је веома озбиљно схватио своју проводацијску улогу и за кратко време се зближио са кнегињом Љубицом. Овакав избор савезника у породици Обреновића, односно ослањање на особу од које је понекад зазирао и велики Милош, показује да је племенити Арађанин и у позним годинама задржао бистрину ума. Мада у својим мемоарским списима није навео име Милошеве ћерке која је требало да му постане снаја, можемо претпоставити да је у питању старија Петрија (Перка), тада шеснаестогодишња девојка (млађа Милошева кћи Савка је тада имала само десет година). На велику жалост вештог брачног посредника, Георгије се на брзину оженио другом девојком, а чињеница да му је избор брачног партнера био лош колико и стричев, сигурно није уливала превелику наду да ће породично име ипак бити сачувано од заборавља. Потпуно у складу са горкохуморном природом његових промишљања, посебно израженим у фрагментима мемоарско-дневничких записа инспирисаним породичним сукобима, савремени читалац би могао констатовати да је управо Љубица Обреновић због сличних искустава, могла бити одличан саговорник Саве Текелије. Многобројна сведочанства о ванбрачним излетима српског књаза представљају очигледан разлог због којег верујемо да су арадски спахија и српска кнегиња могли имати веома широк избор тема за конверзацију током бањског лечења у Мехадими (1824), нарочито ако узмемо у обзир да су „инциденти” попут убиства Милошеве љубавнице Петрије (1819)¹⁰ допринели стварању мита о лепим женама као злој коби Обреновића. Међутим, управо мање познати детаљи из брака Петрије Обреновић са земунским трговцем Теодором Бајићем од Варадије, потврђују да лоши односи супружника, који су без сваке сумње били припадници највиших

⁹ „Угледај се дакле Србљину какву правицу имаш и спомени се они’ стари’ наши’ речи: *С ким се њреш? С Турчином. Кшо ти суди? Турчин.* Докле, дакле не будемо ми имали наши’ у дикастеријама конзилијара, код курије регије assessora донде се правици ни напредку надати Србљин не може.” Сава Текелија, *Описаније живошта мога*, стр. 192.

¹⁰ „После ми преповеди како је госпођа Љубица тела под ђупријом да убије из пиштоља његову курву Станку. И један му доказао, па је потрчао те [је] отерао у конак, па после и сам за њом отишао и страшно је био. Главу јој разбио говорећи: — Зар ти је мало једну [у] Црнући што си убила (Петрију, оп. а.), па сам ти живот опростио, него оћеш и ову овде у Крагујевцу да убијеш да брука пуца (sic!)? И она њега како ту није ружила! Он бије, а она ружи: — Последњи и Циганине! Та како радиш, најпосле ће ти Цигани главу одсећи!” Нићифор Нинковић, *Жизниописанија моја*, Београд 1988, стр. 131.

кругова српског друштва, нису били прерогатив арадских Текелија. Наиме, захваљујући недавно објављеним дневничким белешкама Анке Обреновић (1821—1868), могли бисмо изнети претпоставку да епизода у којој је описан нескривено нетрпељив однос Петрије према супругу представља први документовани пример боваризма у српској књижевности.¹¹ Ипак, тананим емоционалним интроспекцијама несклоном кнезу Милошу Ћеркин губитак илузија о брачном животу је представљао најмањи проблем. Славног таста су много више мучили пропали трговачки послови земунског Шарла Боварија, због којих је почетком 1836. године морао да му позајми велику своту новца, како би га избегао од срамног банкрутства (од непотребних новчаних издатака, штедљиви кнез Милош је више зазирао него од Турака). Управо због тога што је синовчевим незрелим поступком олако пропуштена прилика да се у галерији породичних портрета Текелија нађе и члан породице Обреновић, сујетном Сави би сигурно годило сазнање да је прослави стогодишњице његовог рођења у Пешти (1861) присуствовала угледна припадница друге српске владарске куће кнегиња Персида, супруга Александра Карађорђевића. Без обзира што је Саву Текелију мучило што су његове многобројне брачне невоље са жовијалном прељубницом Амалијом пратили са (пре)великим занимањем саплеменици од Трста до Арада, сматрамо да је вест о тешкој болести и изненадној смрти синовца Георгија (1827), прихватио као последњу кап у чаши жучи коју му је судбина наменила.¹² Упркос горкој спознаји да је судбина исписала последњу страницу велике породичне хронике — која би већину људи у сличној ситуацији натерала да се за утеху и разумевање обрате преосталим живим сродницима — Георгијева смрт није зближила Саву са другим синовцем — Петром. Побољшању њиховог затегнутог односа сигурно није допринела тужба због синовчевог новчаног дуга коју бисмо — посебно због чињенице да богатом арадском спахији додатни новац није ни био потребан — могли означити као последицу његове позне животне страсти према маратонским судским процесима и парничењу. Међутим, исходи многобројних процеса, чак и када су доносили велики материјалну корист, никада нису пружили адекватну сатисфакцију његовим многобројним напорима да

¹¹ „Кад је се Књагиња (Љубица, оп. а.) предвече враћала, дошла је и код нас и опростила се, и ту је и ћерка са њом дошла, и после ње и остала, и неко време седела, но Тоша се све једнако дирао са његовим обичним шалама, и то сам могла примјетити, штогод је Перка са њим говорила, то све као са некаквим кочијашом, и набрецити, онако као што се свом супругу не би тицало говорити, но већ једанпут кад је раздор међу њима почео, то се лако утишати не може.” Радмила Гикић Петровић, *Дневник Анке Обреновић*, Нови Сад 2007, стр. 93.

¹² „После ручка Радошевич отиде у Беч, а мени дође пошта да је синовац умрео; да су га донели у Фибиш, његово село, да се до матере закопа. И тако ја сутрадан тамо отидем; било господе доста. При опелу сестре му: Дамаскиновица, Николичка и Маленичка от плача и жалости да се обезнану, а жена у сиљењу једва једну или две сузе могла натерати. И ту се посведочава да жена за мужа не мари кад има што наследити, него му више смрт жели нежели живот, само онде гди жена с мужа смртију губи, онде плаче за мужем, или боље рећи за приходом мужевљим. После њега жена остала с девојницом коју је родила. Ту мени нож у срдце удари бојећи се да ми фамилија не изгине и проклињао моју речену жену и њене пријатеље.” Сава Текелија, *истио*, стр. 196.

породично име сачува од заборава. Уместо тога, управо преломна и хвале вредна одлука о оснивању пештанског *Заведенија* представља разлог због којег га данас не памтимо као помало ексцентричног потомка храброг поморишког капетана Јована Текелије, него као великог српског мецену.

Radoslav Erakovic

NOTES FOR THE FAMILY PORTRAIT OF THE TEKELIJAS FROM ARAD

S u m m a r y

The working experience acquired in the Hungarian Court Office in Vienna (1792—1798) led Sava Tekelija to concluding that for the survival of the Serbian nation not only warring skills (as the Serbian soldiers — including Sava’s ancestor Jovan Tekelija — saved the honour of Austria for many times), but also educational skills were important. Due to the insufficient number of educated men who could have protected Serbian nation from Habsburg and Hungarian Machiavellian-type manipulations, the Serbs in Austria were treated as a “necessary evil”, especially in the times when their warring services were not needed.

ПОЧЕЦИ МОДЕРНЕ СРПСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ

Петар Пијановић

САЖЕТАК: У раду се утврђују начела и методологија на којима се темеље историја књижевности и оквири унутар којих је могуће сагледати и протумачити токове српске књижевности на раскршћу 19. и 20. века. У том смислу референтан је књижевни оквир европске књижевности тога доба и токова који су претходили појави српске модерне.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: историја књижевности, еволуција, нормирано и ненормирано естетско, књижевноисторијски ток, епоха, европска књижевност, традиција и модерност, корпус српске књижевности

1. Историја књижевности и њен предмет

Српска књижевност и њен развитак представљају сложен еволутивни систем уметности речи стваран на српском језику. Тек својом целином тај систем омогућава да се најпотпуније схвате и објасне корпус српске књижевности и поједини његови делови. Тако посматран, књижевни ток открива своје унутарње законитости. Са друге стране, књижевност је део уметности, уметност део културе, а култура део друштвеног живота. Зато се везе са тим појавама и феноменима не могу сасвим искључити из корпуса књижевне историје.

Предмет упоредног истраживања у својој суштини мора, очито, да обухвати и чиниоце који су у посредној вези са књижевношћу, али су од ње неодвојиви. На првом месту ту су национална заједница и њена историја. С тим у вези су култура и други облици духовне надградње. Кроз њих та заједница исказује свој идентитет током свог трајања у дужем временском периоду или само у неком раздобљу. Сви ови чиниоци, који са књижевношћу нису у непосредној вези, имају удела у њеном развиту.

Међу чињеницама које битно и непосредно утичу на књижевне токове унутар сваке националне, па и српске књижевности најзначајнији су књижевна традиција и њен унутарњи садржај са свом жанровском разноликошћу. У тај оквир укључена су дела и установљени вредносни поредак који представљају ту традицију.

Пошто се традиција српске књижевности не разумева добро изван корпуса јужнословенских књижевности, као ни изван европске, па и светске литературе, тек упоредни приступ омогућава потпун обухват истраживаног предмета. И, најпосле, међу чиниоцима који одређују књижевну традицију су посебност, тј. индивидуалне одлике значајних писаца. Они обнављају наслеђе и преусмеравају књижевне токове. Но, важан је и начин пријема њихових дела у време када су објављена а и касније.

Историја националне књижевности налази предмет истраживања у свему ономе што јесте целовита књижевна традиција. У вези са традицијом, историја може да проучава и оделита раздобља или периоде који представљају ток у живој књижевној матици. Добро постављени циљеви изучавања националне књижевности у њеном историјском развоју стављају пред истраживача врло сложена питања.

Обавеза је истраживача да утврди шта је корпус те књижевности, како се тај корпус остварује у периодизацији и кроз смену преовлађујућих стилова, како еволуција преусмерава књижевне токове и шта обликује књижевни поредак који није прост низ значајних дела у временском току. Задатак му је да опише појаве у књижевној традицији и утврди везе међу тим појавама, те њихов удео у стварању целовитог система унутар једне књижевности. Но, тај опис није проста операција нити га је могуће учинити сасвим беспристрасним јер проучавалац има посла са уметничким делима која он мора „схватити, протумачити и вредновати”.¹

У свему, значајно је и гледиште из којег се посматра, разумева и одређује значај дела у књижевној традицији. Став неких аутора да у опису дела треба применити вредности раздобља које се проучава Рене Велек оспорава тврдњом да се дела из прошлих времена дугим трајањем обогаћују значењима, па „нема начина да се избегне наше суђење”.²

На другој страни, исти аутор одбија потпуни релативизам суђења књижевног наслеђа ставом да „у свој уметности постоји нека општа особина коју данас разабрамо јасније неголи у ранијим временима”.³ Отуда ће и тежње историчара књижевности у правилу бити посвећене што објективнијем опису и процени дела у традицији и то независно од чињенице да се вредности његовог времена у понечему разликују од вредности на којима су своја дела стварали писци из прошлости.

Није мање сложено нити мање важно питање периодизације књижевног наслеђа. Периодизација би требало, на основу смене старих новим појавама у књижевности, да утврди превласт једног или упоредно постојање више стилова, односно књижевних праваца (стилских формација) у неком раздобљу. Свака систематизација, па и утврђивање периода унутар историје књижевности, носи увек немале изазове и опасности.

То је најбоље осетио Фридрих Шлегел, истичући да је за дух убиствено имати, као и уопште немати систем. Зато је најбоље сјединити те крајности. На исту опасност скренуо је пажњу и Зденко Шкроб зазирући

¹ Рене Велек, *Критички појмови* (превели: Александар И. Спасић и Слободан Ђорђевић), Београд, „Вук Караџић”, 1966, 15.

² *Исто*, 16.

³ *Исто*, 17.

од систематизације по сваку цену. Тако се периодизација може узети као нужно зло сваке историје књижевности.

Ако је већ тако и ако периодизацију прате разне опасности, оне ће бити мање уколико се сам систем наслања на претходно изведена тумачења дела и, што је могуће прецизнији, опис њихових стилских одлика. Но, проблем тиме није сасвим решен зато што је готово немогуће временски прецизно омеђити поједине периоде.

Још сложенија питања покреће чињеница да се унутар истог периода некада јавља више упоредних стилских усмерења. Уочљива је и појава да се разлике очитују и у делима истог писца. То се дешава када је стваралачка биографија дужа од дужине трајања периода у којем је тај писац најпотпуније остварио своју поезику. У том „расколу” очитују се његове различите поезике.

Периодизација се темељи превасходно на утврђивању појава у целовитом књижевном систему. Иако је тако, она не треба да превиди и посредне везе тог система са изванкњижевним појавама које припадају области културног, па и друштвеног живота. Не само истрошеност неких стилова него и промењен укус могу да утичу на промене у стилском усмерењу одређеног периода.

Но, сва сложеност стилских превирања унутар неког раздобља или епохе последишно ствара и опредељује различите правце, школе и покрете. Најзад, тешкоћа је и у томе што типолошко-стилске одлике неких књижевних праваца као што су романтизам или реализам нису везане искључиво за један период него су обележје књижевног стила у разним временима. Да се и не помиње сасвим релативно значење термина као што су „старо” и „ново”, „класично”, „модерно” и „авангардно”.

Расправе о књижевној историји и периодизацији нужно се морају суочити и с питањем еволуције у развоју књижевности. То питање старо је колико и наука која књижевност проучава. Еволуцијом се бавио и Аристотел у својој гласовитој књизи *О јесничкој уметности*, расправљајући о развоју трагедије и њеном усавршавању.

И други антички мислиоци расправљали су о књижевним раздобљима, уочавајући у њима почетке, процват и пропадање. Ни књижевни зналци и писци хуманизма и ренесансе нису поступали другачије. Књижевност тог доба доводили су у везу са античким узорима и подражавањем књижевних канона, али и истицали значај дара неког писца и његове самосвојности.

Тако је Петрарка говорио да сличност између песника и његовог узора треба да буде „сличност нарочите врсте”.⁴ То значи да песник не треба слепо да следи пут свога претходника него да га прати „на начин који његовој природи, или његовој замисли најбоље одговара”.⁵ Другим речима, подстицај узора треба да осветли пут песнику који је у крајњем исходу и учинку сам своја мера. А крајњи циљ му је „да свој узор *престигне* и да тако постане и сам, за друге, узор коме тежи”.⁶

⁴ Мирослав Пантић, *Поетика хуманизма и ренесансе*, Београд, Просвета, 1963, 12.

⁵ *Истио*, 12.

⁶ *Истио*, 28.

Но, како и бива у еволуцији књижевности, ренесансна правила оспорили су већ ренесансни ствараоци, све мање стављајући нагласак на подражавање, а све више па и искључиво на природан дар и генијалност песника. Већ то је било довољно да и књижевност са слутњом још далеког романтизма крене другим путем. Све је то доказ да су успон и пад закономерне појаве у књижевној еволуцији.

Време романтизма донело је другачије поимање еволуције у књижевности. Немачки филозоф и естетичар Георг Фридрих Хегел (1770—1831) у *Естетички* трага за спонтаним развојем и унутарњим узроцима смењивања старог новим. При томе велик значај у књижевним токовима даје наглим обртима на које утичу велики ствараоци.

За Фридриха Хегела историјска раздобља су *моменџи*. Термин *моменџи* прихватиће и француски позитивиста Иполит Тен (1828—1893). Он *моменџи* по значају ставља испред *средине* и *расе* који, како мисли, заједно утичу на дело и ствараоца. За Тена *моменџи* је, пре свега, дух једног доба, па га теоретичар о којем је реч тек узгред доводи у везу са еволуцијом у књижевној уметности. Неки Тенови следбеници, као Фердинан Бринтјер (1819—1906), говоре о утицају дела на друга дела, односно о унутарњој историји књижевности и начелима њеног развоја.

Прва половина XX века донела је изузетно плодне расправе о овој теми. За разлику од антиеволуциониста, какви су били италијански филозоф и естетичар Бенедето Кроче (1866—1952) те енглески песник, критичар и есејиста Томас Стернс Елиот (1888—1965), руски формалисти су у први план ставили питање еволуције.

Формалисти еволутивни процес разумеју „као трошење или ’аутоматизацију’ песничких конвенција, за чим следи ’актуелизација’ таквих конвенција од стране неке нове школе која се служи коренито новим и супротним стваралачким поступцима. Новина је постала једино мерило вредности”.⁷ У оваквом тумачењу новине, која постаје једина мера вредности, Рене Велек с разлогом види мањкавости, па и огрешења формалне школе.

На исправност критичког становишта Ренеа Велека скренула је пажњу и Владислава Рибникар у студији *Руски формализам и књижевна историја*: „Велекова кључна замерка формалистичкој теорији књижевне еволуције да ’покушава да до вредности дође путем одсуства вредности’ односи се управо на релативизам теоретичара формализма, којим је условљен начин њиховог тумачења појма еволуције књижевности”.⁸ Но, формалистичка теорија књижевне еволуције и са тим мањкавостима има великог значаја.

Та теорија је „трајно изменила традиционалан начин теоријског објашњења литерарне историје и методологију науке која се бави њеним испитивањем”.⁹ Међутим, „основно питање у сваком размишљању о књижевној историји — питање односа између трајне уметничке вредно-

⁷ Р. Велек, *истио*, 34.

⁸ Владислава Рибникар Перишић, *Руски формализам и књижевна историја*, Београд, Мала едиција *Идеја*, 1976, 267.

⁹ *Истио*, 273.

сти и сталног историјског мењања књижевности — задавало је формалистима највише тешкоћа¹⁰ и остало нерешено.

На нешто измењеном формалистичком концепту засноваће своје учење о еволуцији Јан Мукаржовски (1891—1975). Овај теоретичар водећи је представник чешког структурализма којем се прикључио и у њему успешно деловао руски лингвист Роман Јакобсон (1896—1982). Своја схватања о еволуцији Мукаржовски је изнео и у текстовима о поезији и песничком језику. У њима нарочито истражује однос нормираног и ненормираног естетског.

Као полови дијалектичке антиномије нормирано и ненормирано имају у еволуцији сасвим различит удео. Нормирано засићује и аутоматизује израз, док га ненормирано освежава и индивидуализује и, што је најважније, иновира. Стога је развој песништва, а и целе књижевности, увек „између ненормираности и норме. Зато песничка вредност и не може бити поистовећена са 'лепим' у смислу слагања са нормом: поред раздобља која такво слагање прописују, постоје и друга, која се томе супротстављају и теже ка ненормираном естетском. Унутрашња дијалектичка напетост увек изнова ствара песничку вредност, као своју синтезу, рушећи је увек при сваком новом премештању сила, које захтева нову равнотежу”.¹¹

Мада се песничка вредност колеба између нормираног и ненормираног естетског нагласак је, према Мукаржовском, ипак на ономе што представља новину у књижевности. Но, он не каже шта уметничка вредност заправо јесте и како у сталним менама књижевноисторијског тока опстају трајне уметничке вредности. Ако је тако, а јесте, онда је оправдано питање у чему је пуни смисао промена унутар историје књижевности уколико то није пут од једноставног ка сложенијем, од вредног ка бољем и савршенијем.

Све ово отвара и питање шта је унутарњи смисао књижевноисторијског тока, има ли он прогресију и чиме се она мери. И — како тај унутарњи, еволутивни ток књижевности усагласити са хронолошким током саме историје. Како, коначно, спојити и довести у везу претходни књижевни развој с његовим пресеком у неком периоду, тј. како уравнотежити и помирити дијахронију са синхронијом. Велик број тих питања може да реши добро постављено и изведено тумачење токова, појава и дела. Када се то уради биће лакше извести и периодизацију сложеног система књижевности у његовој целини или у неком делу.

И на ово питање покушава да одговори Јан Мукаржовски. Иако истиче да развој песништва и песничких облика „истовремено представља сталну промену и трајање”,¹² он закључује да у уметности, па и књижевности, „нема прогреса, него само смењивања различитих промена уметничке конструкције, од којих је свака примерена како естетским захтеви-

¹⁰ *Ишо*, 271.

¹¹ Јан Мукаржовски, *Структура песничког језика* (превео Александар Илић), Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 1986, 43.

¹² Ј. Мукаржовски, *Огледи из естетике и поезије* (превео Александар Илић), Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 1998, 128.

ма времена и средине, из којих долази, тако и одређена да буде превазиђена даљим развојем”.¹³

Смисао промена може бити и у томе што оне оваплоћују нов дух, измењену стваралачку свест и сензибилитет неке епохе, утичући на настанак дела која су израз новог духа и укуса. Те везе књижевности с оним што није књижевно у ужем смислу другостепеног су значаја у њеним менама. Наиме, уз спољашње утицаје које трпи, књижевност има и свој унутарњи развој.

Очито је да еволуција, чији је удео неспоран у историји књижевности, не може сасвим да реши сва њена питања. Отуда се у расправу о истим питањима, не спорећи значај новине који истиче еволуција, уводе и друга начела: значај традиције и наглих обрта (преврата) у књижевном развоју, значај жанра (врсте), великих дела и начина њиховог пријема.

Овакви приступи другачији су од оних на којима се заснива поменуто учење о еволуцији. Схваћена на елиотовски начин, традиција не подразумева низ дела који живи у њиховој еволутивној смени и новини. Традиција је превасходно свест о вредносном поретку дела који је створила читава историја књижевности.

Отуд Т. С. Елиот у чувеном есеју *Традиција и индивидуални таленати* (1919) и каже да традиција представља осећање историје да целокупна европска литература и, у оквиру ње, националне књижевности „истовремено сачињавају један поредак”.¹⁴ Однос дела која чине поредак вредности отуда није еволутиван него симултан, тј. истовремен.

Тај поредак не чине било која дела, посебно не она којима је новина главна препорука, него изузетна, високорангована дела класичних писаца. Једино таква дела, према Елиоту, не само што примају утицај мртвих песника него, повратно, и утичу на њихова остварења утолико што својом вредношћу могу мењати постојећи вредносни поредак.

На тај начин „садашњост исто толико мења прошлост колико прошлост управља садашњошћу”.¹⁵ Тако схваћена, историја књижевности, темељећи се на идеалу класика и њиховим великим делима, у први план истиче књиге које су постале битне, трајући као канон и мера вредности.

О врло важним аспектима историје књижевности као науке, односно о мањкавости еволуционог приступа и значају вредносног суда у разматрању сложених књижевноисторијских појава размишља и Рене Велек. Он истиче потребу да се у књижевноисторијским истраживањима утврди „аналогија између књижевности и људског духа” и да се, слично Т. С. Елиоту, изврши „избор из прошлости у којем би духовни развој могла да представи „свагда могућна истовременост”.¹⁶

Једном речју, књижевник може да бира узоре из прошлости независно од тога када су они стварали и да ли припадају претходној генерацији и корпусу исте, тј. националне књижевности. Такав избор делује на

¹³ *Исцо*, 123.

¹⁴ Т. С. Елиот, *Изабрани текстови* (превела Милица Михајловић), Београд, Београд, Просвета, 1963, 35.

¹⁵ *Исцо*, 35.

¹⁶ Р. Велек, *исцо*, 35.

„хијерархију вредности датога раздобља”, а критичар (додали бисмо — и будући историчар) „то свакако треба да разабере и протумачи”.¹⁷ Ако се доведу у везу с питањима књижевне прошлости, хијерархија вредности неког раздобља и историја књижевности умногоне постају сродни традицији схваћеној на елиотовски начин.

На овим основама изведен концепт књижевне историје решава и питање уметничке вредности дела које еволуција инсистирањем на новини као једином мерилу није успела да реши. Еволуција није успела да одговори ни на питање какав је смисао и уметнички исход еволутивних промена, односно развоја и опадања унутар неког књижевног раздобља или стилске формације. Елиотовски концепт традиције не уважава довољно ни значај еволутивних токова у историји књижевности, јер превиђа значај очитих промена у њеном току.

Отуда у концепту књижевне историје треба довести у везу значај стилских промена и вредност без које се не може конституисати вертикала ни европске ни националне књижевности. Управо из тих разлога историја не треба само да описује појаве и еволутивне процесе, него и да анализом и вредновањем дела у низу утврђује целовит и што је могуће објективнији књижевноисторијски поредак.

Свака историја књижевности треба да уважава шири контекст у којем се појављују дела. Зато се она не може свести само на прост линеарни континуитет у представљању књижевног тока. Историја мора да рачуна на шире пресеке и обухвате појава унутар неког раздобља. Такви „резови” зависе од тога на који начин и колико раздобље учествује у обликовању књижевне историје. Она треба да примењује упоредне приступе и сагледава паралелне токове у развоју. На тој подлози оцртава се целина националне књижевности, удео конкретог дела у књижевноисторијском низу и начин његовог пријема у различитим периодима.

По свему — књижевност као израз људског духа и њена прошлост део су историје уметности и културе у ширем смислу. Као уметност речи, она је у вези и са развојем друштва, односно са његовим цивилизацијским и историјским токовима. Још више је историја књижевности повезана са историјом идеја, духом, свешћу и укусом неке епохе. Такође је повезана с еволуцијом уметности и начином пријема дела. Иако историја књижевности има и своје унутарње правилности, њено целовито разматрање одређују и поменуте појаве.

Уз то, свака национална књижевност као и њена историја одређене су контекстом европске и светске књижевности. А сваки период унутар националне књижевности узглобљава се у њен непрекинути ток. Он новим делима и значењима наставља, мења и иновира установљени поредак вредности.

Књижевна историја повезана је са свим тим укрштањима по дубини и ширини истраживане књижевне мапе. Да би се стигло до њеног предмета — до епоха и периода, до писаца и дела и, коначно, до њиховог описа, вредновања и утврђивања значаја у низу — потребно је, колико

¹⁷ *Истио*, 36.

контекст захтева, истражити и предочити све оно на шта се наслањају те појаве и књижевно стварање.

Историја књижевности може се разумети и као историја великих дела у датом поретку вредности. Њихов значај боље и потпуније се оцртава у корпусу који представља жива књижевна традиција. Тек такав оквир омогућава да се дело и опус неког писца на добар начин ставе у одговарајући контекст. Све ће то омогућити да се сагледа њихов удео у обликовању књижевноисторијског низа унутар националне књижевности или неког њеног раздобља.

2. Књижевни оквири епохе

Седамдесетих и осамдесетих година XIX века долази до опадања реализма у европским књижевностима. Упоредо са новокласиком, новоромантиком и с изданцима стално живог, „вечног” реализма, две последње деценије тог столећа и почетак новог века обележиле су натурализам, веризам, импресионизам и симболизам.

Настао растакањем реализма и претераном стилизацијом овога правца, натурализам користи поступак који, доследније и верније од реализма, настоји да слику света приближи њеном што вернијем, природном изгледу. Трајући у европској књижевности од 1880. године до краја XIX века, натурализам жели, слично научним методама, егзактно, целином и у детаљу прецизно да прикаже човека, живот и друштвене појаве.

Термин натурализам први је употребио Емил Зола (1840—1902), налазећи у овом књижевном правцу могућност повратка природи и људима. Намера му је да књижевно дело постане поуздан, рељефан и сликовит документ о времену, друштву и супротстављеним друштвеним групама. Такво схватање натурализма на изузетан начин остварено је у Золином циклусу романа *Руџон-Макари*.

Схваћен као метод или књижевни правац усмерен на идеју да што потпуније и верније подражава животне појаве у њиховој узрочно-последичној представи натурализам се у сва три књижевна рода, осим у француској, развијао у руској, немачкој и скандинавским књижевностима. Под утицајем природних наука свог времена, „пре свега физиологије и биологије”,¹⁸ захтева да и књижевност „буде научна, непристрасна и аполитична”.¹⁹

Под утицајем Иполита Тена и његових учења о раси, средини и моменту, натуралисти у тим оквирима и узрочнопоследичним везама представљају и описују човека. Приказују његове нагоне, осећања и поступке, односно све оно што се с тим у вези дешава у његовој души и у људском друштву. Отуда Зола у *Експерименталном роману* и истиче: „Ми романистери смо истражне судије људи и њихових страсти”.²⁰

¹⁸ М. Пантић, Д. Недељковић, Р. Јосимовић, М. Јовановић, М. Димић, Ј. Јанићијевић, Ј. Чоловић, М. Табаковић, *Епохе и њихови правци у књижевности*, Београд, Народна књига, 1965, 134.

¹⁹ *Исто*, 134.

²⁰ *Исто*, 136.

Таква веза текста и стварности приказана је у делима натуралиста у свим могућим појединостима. Погледе сличне Золиним заступали су и Ги де Мопасан (1850—1893) и Едмон Гонкур (1822—1896). Књижевним погледима и праксом уз њих су Алфонс Доде (1840—1897) и Жорж-Шарл Хијсман (1848—1907). Код ових писаца преовладава натуралистички поступак, али се у њиховим делима запажа утицај и реалистичког и импресионистичког стила.

Најзначајнији стваралачки подухват натурализма свакако је Золина серија романа *Руџон-Макари* (1871—1893) као повесница једне породице у доба Другог царства. Сам Зола предвидео је да ће на примеру те породице „копањем по сржи људске драме” бити изучена „питања крви и средине”, а с њом насликана и ова епоха „са хиљадама појединости из области нарави и догађаја”. Величанствена Золина серија слојевитом причом у двадесет романа слика процес наслеђивања „живчаних и крвних особина”.

Зола и његови француски следбеници, посебно Анри Бек (1837—1899), окушали су се и у драмском раду и то на истим начелима која су користили у својим прозним делима. Међутим, природна сценографија, страсна тежња ка истинитом приказивању догађаја и јунака, огољена радња с нагласком на психичком животу, страстима, нагону и сваковрсним изопаченостима, нису били довољни за постизање већих вредности у овом жанру и у позоришту.

Осим у француској, натурализам је виднијег трага оставио и у немачкој књижевности. Пре свега је заступљен у краћим прозним формама, поезији и у драми. Међу немачким натуралистима истичу се Арно Холц (1863—1929) и Герхарт Хауптман (1862—1946). Рељефном сликом света и унутарњег живота, посебно оног што је ружно и изопачено, поступцима и језиком блиским стварном говору, ови писци истинитост те слике ојачавају фактографијом и тачношћу описа.

У скандинавским књижевностима натурализам се огледа у делима Хенрика Ибзена (1828—1906) и Августа Стриндберга (1849—1912). Натуралистички метод у Ибзеновом стваралаштву нарочито потврђују драме *Нора* (1879) и *Авејти* (1881), а код Стриндберга *Госпођица Јулија* (1887) и *Ошац* (1887).

И још неке европске књижевности знају за натурализам. У Италији га добро представљају прозни писац Ђовани Верга (1840—1922) и ствараоци из окриља подоста самосвојне школе веризма. Код Енглеца натурализам није дошао до нарочитог изражаја, док се најпотпуније остварио у делу Џорџа Гисинга (1857—1903).

Поетика натурализма налази своје заговорнике и у америчкој књижевној мисли и белетристици. Такво усмерење потврђују Стив Крејн (1871—1900) и Френк Норис (1870—1902), а нарочито Теодор Драјзер (1871—1945). Стилска оријентација настала под утицајем ове школе у савременијем виду постоји и у америчкој књижевности XX века под називом „варварски натурализам”. На трагу истог покрета су и нека струјања у латиноамеричкој књижевности у којој преовлађује тзв. магијски реализам.

И књижевности словенских народа имају своје натуралистичке покрете и писце. Код Руса то потврђује *Манифест њеторице*, као и дела неких великих писаца. У њима се на ширем, рељефнијем платну или стварносно приказаним детаљима осете дух и поступак блиски овој школи. Међу таквим писцима су Лав Толстој (1828—1910), Фјодор Достојевски (1821—1881), Антон Чехов (1860—1904), Максим Горки (1868—1936) и Леонид Андрејев (1871—1919).

У појединим делима ових писаца, у њиховим фрагментима и коришћеним поступцима, лако се запази прецизно изведен опис миљеа или психичких стања и душе јунака „са дна” овог света. Ту су до фактографије тачни описи понорних, суновратних и мрачних људских суноврата и безизлаза, свирепости и најгоре беде, страшног моралног пада, катарзичног покајања и узвишености човекове патње. У таквим сликама и причама некад су више до изражаја дошли детаљи, страсти и нагони који владају јунацима него њихови карактери и целовито представљена слика света.

У јужнословенске књижевности, па и у српску, натуралистичке идеје долазиле су под утицајем књижевног стваралаштва у Француској, Немачкој и Русији. Натурализам се код Хрвата најпотпуније остварио у програмским текстовима и романима Еугена Кумичића (1850—1905). У мањој мери овај правац у хрватској књижевности потврђују Јосип Козарац (1858—1906), Анте Ковачић (1854—1889), Ксавер Шандор Балски (1854—1935) и Вјенцеслав Новак (1859—1889).

С опадањем натурализма, али и упоредо са његовим трајањем, у европским књижевностима поткрај XIX века делатни су и други књижевни стилови. Један од њих је и импресионизам. Слично натурализму, а још ближе реалистичком наслеђу, импресионизам полази од непосредног уметничког искуства и тачног описа појаве која оставља јак утисак у доживљају лирског или приповедног субјекта. Но, представници овог правца приповедне, драмске или песничке слике не домишљају довољно у јаким везама узрока и последица.

Уместо таквих веза импресионистички поступак, па и мотивација, ставља нагласак на оно што без превелике рефлексије покреће душу ствараоца и верно се оствари у уметничком изразу. Због таквог односа према грађи и типу књижевне конструкције, којом се исказују непосредан и површан доживљај слике света, импресионизам се углавном остварио у лирици, кратким прозним облицима и ређе у роману. Прејака чулна осетљивост лирског или приповедног субјекта и сублиман миље, осликан, обојен и озвучен многобројним фигурама, чине да се импресионистичка и симболистичка поетика нађу и укрсте у истом тексту.

Импресионисте и њихове стваралачке поступке одликује чин пасивног посматрања појава у природи и животу, те утисци које у њима изазива неки доживљај. Исти тај чин знатно мање обележава потреба ствараоца да прикаже делатан свет у врењу и променама. Пасиван однос према стварима у којем су уживљавање и уживање изразитији од покретачке моћи људског делања и преображаја света учинио је да се у томе препознају знакови декаденције у једном делу друштвеног живота и у уметности с краја XIX и на почетку XX века.

У различитим националним књижевностима импресионизам се неједнако развио. Код Француза најпотпуније се исказао у делу браће Гонкур — Едмона и Жила (1830—1870). Иако различите природе и темперамента, браћа су веома предано и складно радили, најпре на *Дневнику* који, како су забележили, даје портрете људи у њиховој „тренутној истини”.

Крај XIX века донео је занимљиве и необичне укрштаје стилова, па, неретко, и појаву да су се натуралисти приклањали импресионистичкој школи. Тако су у роману браћа Гонкур спајали документ, заснован на чињеницама стварног живота, са многобројним утисцима и наглашеним осећањем. Тако су они у сасвим оригиналном стилу спајали елементе натурализма и импресионистичку слику света.

У немачкој књижевности импресионизам су својим делом осведочили Петер Алтенберг (1859—1919), Герхард Хауптман (1862—1946), Артур Шницлер (1862—1931), Арно Холц (1863—1929), Рихард Демел (1863—1920), Рајнер Марија Рилке (1875—1926) и Томас Ман (1875—1955). Код Енглеза импресионистички стил потврђује Оскар Вајлд (1856—1900), а у норвешкој књижевности Кнут Хамсун (1859—1952).

Код Руса већи је број значајних импресиониста. Виђенији од осталих су Афанасиј Фет (1820—1892), Константин Баљмонт (1867—1942), Валериј Брјусов (1873—1924) и Алексеј Ремизов (1877—1957). Сlikовит, импресионистички израз лако се запази у поезији хрватског песника Владимира Видрића (1875—1909). У критици је овај метод код Хрвата обележио Антун Густав Матош (1973—1914).

Од свих других праваца, симболизам је у књижевном наслеђу са краја XIX века оставио највидљивије трагове. Налазећи своје корене у доживљају света и стваралачком чину из минулих времена, овај правац има претече у личности и делу Едгара Алана Поа (1809—1849) и Шарла Бодлера (1821—1867). Посебно Бодлер са још неким „уклетим песницима” и знатно млађим декадентима, међу којима су Стефан Маларме (1842—1898), Пол Верлен (1844—1896) и Артур Рембо (1854—1891), представља вертикалу симболистичке поезије у Француској.

Идеје симболизма теоријски је образложио Жан Мореас (1856—1910) у манифесту овог правца који је 1886. објавио у листу „Фигаро”. Основа му је садржана у идејама о суштинском значају симбола и његове сугестивности. Он упућује на значај дубинске везе „шуме симбола” као одјека из природе и саме песме, што осведочава универзалне аналогije. Истиче и значај синестезије која се, по узору на природне шапате, исказује у песми истовременим складом боја, мириса и звукова.

На идеји складне — звучне и обојене слике сам Верлен ће сачинити своју програмску песму „Песничка уметност”. Према Верлену, поезија треба да следи тајанствену везу која постоји између света идеја и ствари у природи. Мисао о складности и значају нових ритмова, који су трептај осетљиве песникове душе, и музикалног израза песници ће још доследније претворити у песничку праксу. То су посебно успешно чинили Артур Рембо, нервозни песник халуцинативних, вештачких рајева, и Стефан Маларме, вођа симболистичке групе.

Осим у Француској, где се најпотпуније развио, симболизам има поборнике и у другим европским књижевностима. Код Руса овај правац у поезији и прози са широком лепезом поетичких нијанси представљају Александар Блок (1880—1921), Валериј Брјусов (1873—1924), Андреј Бели (1880—1934), Константин Баљмонт (1867—1942), Зинаида Гипијус (1869—1945), Вјачеслав Иванов (1866—1949), Дмитриј Мерешковски (1865—1941) и Фјодор Сологуб (1863—1927).

Симболизам је и у немачкој књижевности имао добар пријем. О томе својим делом нарочито сведоче Стефан Георг (1868—1933) и Хуго фон Хофманстал (1874—1929). Белгијска књижевност, сродношћу унутар франкофоног културног круга, под јаким је утицајем француског симболизма. То открива стваралаштво Емила Верхарена (1855—1916) и Жоржа Роденбаха (1855—1898). Занимљив је податак да је Роденбах објавио и роман *Бриж, мртви град* (1892) под очитим утицајем симболистичке поетике. У шпанској књижевности ту поетику следе Мигел де Унамуно (1864—1936), Антонио Мачадо (1874—1947) и Асорин (Хосе Мартинес Луис; 1873—1967), а у грчкој Костис Паламас (1859—1943).

Симболизам се као правац највише остварио у поезији и краткој прози. Но, и неколико великих драмских писаца ствара у истом маниру. По значају се истичу Норвежанин Хенрик Ибзен (1828—1906), Швеђанин Август Стриндберг (1849—1912) и белгијски писац француског језичког израза Морис Метерлинк (1862—1949).

Слично другим књижевним правцима, чије се зрачење осећа и након истека периода у којем је тај правац доминантан, симболистичка поетика продужена је и на књижевност XX века. Она у различитим жанровима осавременује поетичке одлике, прилагођава их новој књижевној осећајности и постаје неосимболизам.

3. *Еволутивни преломи српске књижевности*

Књижевне токове, па и токове српске књижевности треба разумевати у ширем културном па и друштвеном оквиру. Све појаве и феномени, који су на књижевност могли имати посредан утицај, од значаја су у њеном књижевно-историјском одређењу и тумачењу. Спољашњи и унутарњи подстицаји које књижевност прима немају исти удео у њеном стварању и развоју.

Друштвени миље и културне прилике у којима живи српски народ на крају XIX и на почетку XX века шира су подлога књижевног живота тога времена. И у том оквиру могли су посредно утицати и на саму књижевност. Другачији је, тј. већи значај идеја, естетичких норми, духа времена и укупне уметности коју је то доба изнедрило.

Све те идеје и вредности као производи стваралачког духа, којима се могу додати и утицаји из европске културе, чине духовни хоризонт епохе на прелому векова. У том окружју и под његовим утицајем стасави и српска књижевност, која и сама у то време доживљава велике промене.

У тим променама највећи удео имају унутарњи подстицаји, тј. књижевни разлози. То значи да изван свих поменутих утицаја које књижев-

ност „трпи” њен еволутивни пут превасходно одређује живо књижевно наслеђе те стална потреба да се оно мења и дограђује новим темама и поступцима.

Отуда су унутарњи чиниоци, примерени бићу саме књижевности, важнији од осталих узрока у процесу промене књижевноисторијског низа. „Трошење” поетичког модела, маниризам и књижевна конвенција доводе до засићења једним стилским усмерењем у књижевности. Из тога настаје потреба да се стваралачка пракса мења, да се изразе нове идеје и измењена осећајност.

Сустицање неједнаких афинитета и живо деловање песника, прозних и драмских писаца различитих стилова учинили су да се поткрај XIX века у српској књижевности осети ружа поетичких ветрова. То је период у којем су романтичарски доживљај света и скоро сасвим утихнула национална романтика замењени реалистичком сликом света. Но, парадокс је тог књижевног раздобља управо у томе што већ од 1895. појустаје и реализам. У исто време, иако сасвим анахрон и дотрајао, још некако опстаје и романтизам у последњој фази свога опадања.

Овај парадокс оснажује и чињеница да су два најзначајнија српска романтичара друге половине XIX века — Јован Јовановић Змај и Лаза Костић, претекли тај век и закорачили у XX столеће. А да се позна романтичарска лира у смирај једне епохе огласи најлепшим звуком постао се Костић пишући, у ствари компоњујући, песму „Santa Maria della Salute”. Тај величанствени лабуђи пев старог романтичара био је узвишен крај српског романтизма.

Упоредо са овим стилским правцем на крају века још траје и окончава се период реализма у српској књижевности. Овај правац је у прелазном раздобљу знатно виталнији од романтизма. Ту околност одредили су токови књижевне еволуције и њена хронологија.

С тим је у вези и чињеница да повелик број српских реалиста живи и ствара и на почетку XX века: Јанко Веселиновић до 1905, Стеван Сремац до 1906, Милован Глишић, Радоје Домановић и Симо Матавуљ до 1908, Лазар Комарчић до 1909. године итд. Дуговечнији међу реалистима продужили су живот и на потоње деценије. Тако је животни век Драгутина Илића окончан 1926. а Бранислава Нушића траје све до 1938. године.

Од тога да су неки реалисти закорачили и у XX столеће важнија је то да је њихово дело имало утицаја и на стваралаштво српских модерниста, посебно оних чији првенци настају на прелому векова. У процесима преображаја српске књижевности тога доба од значаја су били и писци чији је животни век окончан знатно раније, односно пре истека XIX столећа. Међу њима посебно велику улогу имали су приповедачи Лаза Лазаревић (1851—1891) и Илија Вукићевић (1866—1899) и песник Војислав Илић (1860—1894).

Лаза Лазаревић у прози не приказује само оно што је спољно или појавно, него ставља посебан нагласак и на приказ унутарњег живота својих јунака. То се веома добро види у његовој приповеци *Први њуј с оцем на јујрење*. Понека приповедна слика, сугестивна и драматична у

слутњи нечег што је трајно и судбинско, а изврстан је пример Лазаревићева приповетка *Веймар*, најављује модернију, па и симболистичку прозу.

При крају XIX века у српској књижевности више је прозе него поезије. Због обнове српског стиха и вредности његове песничке речи нарочит значај има Војислав Илић. Илићеву поезију у песмама изван реалистичког круга одликује ново певање на трагу античке метрике (хексаметар), симболизација песничке слике, понешто обезличен лирски субјект, апокалиптичке слутње и поетика ружног.

Овај песник је новим сензибилитетом и доживљајем света, тематски и метрички иновирао стих и утицао на даљи развој српске поезије. Тај утицај нарочито се запажа код песника из периода модерне, и то у првих седам-осам година XX stoleћа, али касније слаби. Нова лирска осећајност и свест о изузетном значају форме, што се види и у песмама „Зимско јутро”, „У позну јесен”, „Запуштени источник”, битне су одлике поезије Војислава Илића и песничког покрета познатог под називом војиславизам.

На исти начин на који је Лаза Лазаревић иновирао приповедачки поступак и слику света у српској прози при крају века, сличан је Илићев удео у заснивању модерне српске поезије. И један и други као ствараоци европске културе уносе у српску књижевност обновљен израз, урбани дух и савремени сензибилитет. Јасна је и њихова веза са европским књижевним токовима прошлога али свог времена.

Та веза се у Илићевом песништву и непосредно запажа у утицају антике, као и енглеске, немачке, француске и руске књижевне традиције. На ту везу упућује и податак да се у Илићевој библиотеци при крају песниковог живота нашла и књига објављена „у Паризу 1891. године, која је давала увид у симболистичке тенденције француске поезије”.²¹

Још изразитије те везе, песникову књижевну културу и европске хоризонте његовог времена потврђује сама песничка реч Војислава Илића. Она осведочава и утицај француских парнасоваца, што се огледа у упливу класицизма, односно у античким мотивима, у објективизацији песничке слике, хладнијем изразу, високом артизму и тежњи за савршеном формом. Такав однос према форми надградио је и још више осмислио симболизам који се, такође, запажа у Илићевом песништву. То се види у лепоти песничке слике и музикалности изрази, у пуном складу тог изрази са тајновитим говором природе и култивисаној сугестији која изражава песников доживљај света.

Сви ови утицаји и обнова традиције определиће и потоње књижевне токове у српској књижевности. У њеном развоју имаће удела и приповедач Илија Вукићевић. Његов приповедачки свет посебно је занимљив када реалистичку слику надомештају натуралистичке примесе и онеобичава бајковна алегорија која је некад пародијски промишљена. Ови преломи у књижевној еволуцији утицали су на то да се осавремени

²¹ Милорад Павић, *Војислав Илић, његово време и дело. Хроника једне породице*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 2004, 180.

израз у свим жанровима, те да се позно, постромантичарско певање и реалистичка слика света окрену духу и осећајности модерног доба.

Petar Pijanović

BEGINNINGS OF MODERN SERBIAN LITERATURE

S u m m a r y

Viewing history of literature as a part of cultural history of the Serbian nation, the author pointed to the relation between the prevailing state of mind in the period at the end of the 19th and the beginning of the 20th century and the literary trends and poetics of that time. This relation is extended and justified with the insights which, within this epoch, reveal the differences and similarities between European and Serbian literature.

МИЛОРАД Ј. МИТРОВИЋ И ТОДОР Љ. ПОПОВИЋ

*Једно књижевно пријатељство из бoемског Београда
на крају 19. и на почетку 20. вијека*

Горан Максимовић

САЖЕТАК: У уводном дијелу огледа направљен је књижевноисторијски осврт на живот, контактне везе, пријатељство и књижевну дјелатност двојице српских писаца из бoемског Београда на крају 19. и на почетку 20. вијека, на Милорада Ј. Митровића (1866—1907) и Тодора Љ. Поповића (1870—1957). У средишњем дијелу огледа начињена је интерпретација најзначајнијих њихових књижевних дјела. Код Милорада Ј. Митровића посебно су издвојене пјесме из пет репрезентативних циклуса (рефлексивна, љубавна, сатирична и пригодна лирика, те лирске басне). Код Тодора Љ. Поповића посебно су апострофирани кратки роман *Гила* (прва верзија у „Српском књижевном гласнику”, 1901; дефинитивна верзија 1935. године, у редовном колу Српске књижене задруге, коло 38, књига 256), те комедија *Кайеџан-Панџелијина њосла* (изведена 1908. године, а објављена 2000. године).

КЉУЧНЕ РИЈЕЧИ: српска књижевност, епоха реализма, модерна, књижевна и позоришна рецепција, књижевна бoемија, лирика, лирске басне, приповијетка, роман, комедија, хумор, сатира, фелтон

1.0. Познанство Милорада Ј. Митровића (1866—1907) и Тодора Љ. Поповића (1870—1957) било је неминовно и драгоцјено, а њихова људска и књижевна повезаност не тако интензивна, колико судбински преплетена и важна. Мада су обојица рођени у Србији, Митровић у Београду, 16. фебруара 1866. године, а Тодор Љ. Поповић у Ратковићу код Рековца (Горњи Левач), 30. јануара 1870. године, породично поријекло им је било макар једним дијелом заједничко, из Херцеговине, из околине Требиња. Милорад Ј. Митровић је рођен у истакнутој трговачкој породици. Његови родитељи, отац Јован и мајка Љубица (дјевојачко презиме Маринковић) били су поријеклом из Херцеговине (из Придвораца код Требиња), а имали су укупно петоро дјеце, двије кћерке и три сина. Тодор Љ. Поповић је рођен у породици која је укрстила поријекла из раз-

личитих српских крајева: из Црне Горе (из околине манастира Морача), из Херцеговине (из Јасена код Требиња), из Пчиње и са Косова. Отац нашег будућег писца, Љубомир Поповић, учио је основну школу у Рековцу заједно са Светозаром Марковићем, а касније му је кад је постао угледни земљорадник и предсједник општине у свом селу, у кућу често долазио пјесник Ђура Јакшић, док је био учитељ у сусједној Сабанти.

У каснијим годинама школовања, поготову када је Поповић дошао у Београд да студира правне науке на Великој школи, на јесен 1889. године, када су се званично упознали у редакцији листа „Бич”, а затим и у годинама мукотрпног службовања у државним институцијама династије Обреновић, те у годинама њихових књижевних почетака и стасавања, путеви су им се укрштали на веома чудне начине, тако да је, између осталог, приликом објављивања Поповићеве сатиричне пјесме „Ноћ” 1898. године у листу „Одјек”, Милорад Ј. Митровић отпуштен из државне службе зато што су подозриве обреновићевске власти помислиле да је он био аутор тих стихова. Кључни текст за разумијевање књижевних и људских односа између ове двојице српских писаца са краја 19. и са почетка 20. вијека, представљају мемоарска „сећања” Тодора Љ. Поповића на Милорада Ј. Митровића, која су у три дијела објављена у „Српском књижевном гласнику”, од 16. марта до 16. априла 1939. године.¹

1.1. Милорад Ј. Митровић је важио за водећу личност београдске књижевне бојнице на крају 19. и почетку 20. вијека, а заједно са Радојем Домановићем, који му је био нераздвојни пријатељ, био је „духовни синовац” и миљеник Јанка Веселиновића и Милована Глишића.² У родном Београду је завршио основну школу и пети разред ниже гимназије (1874—1883), остале разреде полагао је приватно у унутрашњости Србије (1883—1886), а матурирао је у Београдској реалци (1887). Још 1885. године, као гимназијалац, започео је чиновничку каријеру као практикант у Начелству Округа подрињског у Лозници, а потом је након пола године службе премјештен у Главну контролу у Београду. И за вријеме правних студија на Великој школи у Београду (1887—1891), био је запослен и то најприје као привремени учитељ основне школе у Каменици код Ниша (у школској 1887/1888), а затим и као практикант Општине града Београда (1890). По завршетку студија радио је различите чиновничке послове у многим градовима Србије као судски писар, као срески секретар, те као судија: Ужице (1891), Горњи Милановац (1892), Чачак (1892—1893), Мионица (1893—1894), Београд (1894), Смедерево (1894—1895), Књажевац (1896—1897), Крагујевац (1896—1898). Са положаја судије првостепеног суда у Крагујевцу отпуштен је 20. октобра 1898. године, како смо то већ нагласили, као политички дисидент и особа штетна по владајући режим династије Обреновић. Након тога је живио у Београду као слободан књижевник, сарађујући у многим листовима и часописима, а

¹ Милорад Ј. Митровић, *Сећања Б. Б-вића*, Српски књижевни гласник, Нова серија, год. LVI, број 6, Београд, 16. март 1939, стр. 401—415; број 7, 1. априла 1939, стр. 481—496; број 8, 16. априла 1939, стр. 561—575.

² Милан Јовановић-Стоимировић, *Силуете старој Београда*, Београд 1971, стр. 375—378.

највише у опозиционом листу Јанка Веселиновића „Звезда” (1898—1901). Указом од 17. марта 1901. године враћен је у државну службу, тако да је двије године радио као судија у Шапцу и Београду, да би поново био отпуштен 21. марта 1903. године. Након Мајског преврата и династичке смјене у Србији, поново је враћен у државну службу 1. јула 1903. године, тако да је радио у Београду правосудне послове (као секретар Апелационог суда, као судија Првостепеног суда), све до превремене смрти изазване туберкулозом 27. маја 1907. године.³

За Митровића се може без двоумљења рећи да је цијелог живота био непокупљиви демократа, те поборник политичких слобода и социјалне правде, што га је доводило у непомирљиви сукоб са аутократским режимом Обреновића. Погледе на свијет изградио је као гимназијалац на идејама Светозара Марковића, а политички их је артикулисао раним учлањивањем у Радикалну странку, чији је члан био све до 1905. године.⁴ Након тога се, разочаран копромисерском политиком страначког вођства, сврстао у дисиденте и заједно са Радојем Домановићем и Алексом Жујовићем кандидовао се неуспјешно за народног посланика у Округу београдском.

Могло би се казати да је и у приватном животу остао неостварен и несрећан. Био је нежења, а његова велика љубав према дјевојци Мирјани Маринковић (иначе, кћерки министра Павла Маринковића) остала је некрунисана због честог губљења посла и сељакања по паланкама.⁵

Поезију је писао од ђачких дана. Прве стихове објавио је у сомборском „Голубу” (1880), а као гимназијалац је са групом ученика основао књижевно друштво „Пупољак”, које је објавило и два годишта истоименог листа (1883—84). Касније се истакао и као први секретар Друштва књижевника и уметника (1902). Као лирски пјесник, као критичар и полемичар, као писац неколико приповједака, као преводилац са руског (В. Розентал, Пушкин, Крилов, П. К. Љвов) и њемачког језика (Ленау, Уланд, Платен, Езоп), интензивно је објављивао у многим часописима. Издвајамо само најзначајније: „Невен” (1881, 1884, 1903—1904), „Српче” (1882—1884), „Јавор” (1884, 1887, 1891, 1893), „Отацбина” (1889—1892), „Босанска вила” (1892, 1894, 1902, 1908), „Стражилово” (1894), „Бранково коло” (1895—96, 1899, 1904), „Српски књижевни гласник” (1901—1903, 1905, 1907) и сл.

Митровићеви прилози у дјечијем листу „Српче” (1882—1884), били су онај драгоцјени духовни мост преко којег је Тодор Љ. Поповић успоставио прве књижевне контакте и изградио прве представе о овом пјеснику, још док је био ђак крагујевачке гимназије. Било је то једно од оних имена сарадника у првим бројевима овог листа, који су на њега остављали најјачи утисак: „Изнад тог имена били су стихови јасни и

³ Милан Савић, *Милорад Ј. Митровић*, Летопис Матице српске, књ. 244, св. 4, Нови Сад 1907, стр. 140—141.

⁴ Јеремија Живановић, *Предговор у: Песме Милорада Ј. Митровића*, Српска књижевна задруга, књ. 127, Београд, 1910, стр. V—XV.

⁵ М. Владимировић, *Како је настала њесма Била једном ружа једна*, Задруга, Београд, 10. III 1955, стр. 523.

глатки — течни, песмице просте, и баш зато лепе. Кад бих коју од тих песмица прочитао, осетио бих у души нешто свеже, ведро”. [...] „Разуме се у магновеним потезима, а према утиску онога што сам прочитао. Сећам се да сам Митровића замишљао као лепог, веселог, вижљастог младића, готовог увек на смех и шалу”.⁶

Касније непосредно познанство показало је да је Митровићева приватна личност била доста другачија, као и његов физички изглед. Поповић наглашава да „није био ни по чему упадљива личност”, да је „косу носио мало (али врло мало) дужу и као мало рабарушену — умршену”, био је „сувоњава, скоро жгољава лица”, да се је „облачио скромно, да већ скромније није могло бити, и нагињао црној боји”, као и Радоје Домановић. Међутим, у једној ствари је био испред свих других; зато то Поповић посебно подвлачи у свом сјећању: „Био је човек, који је могао ходити високо уздигнуте главе, ведрa чела и светла лица”.⁷

Прво посебно издање Митровић је објавио у прозној форми, у Београду 1890. године, а радило се о „свешчици” потписаној необичним анаграмом „Ћилорим Ј. Тадилов”. Био је то пародични роман *Роман-тиични џусџолови* у којем је исмијавао популарне преводне романи „у свескама за грош” са авантуристичком тематиком.⁸ Према Поповићевом свједочењу, код неке српске публике, код љубитеља тих „петпарачких романа”, Митровићева пародија је прихваћена на потпуно супротан начин, тако да је читана са подједнаким одушевљењем и без уочавања да се ради о исмијавању њихове омиљене лектуре. Митровић је због тога одустао од даљег писања сличних књига и одрекао се свог романескног првенца: „Међутим, маса читалаца тих петпарачких романа схвати ствар најозбиљније. (Сећам се да ме је једна девојка, која је свршила два разреда гимназије, на годину дана после појаве тих *Пусџолова* молила да јој, како знам — да знам, набавим све свеске. Интересовала је нарочито судбина једне женске). Митровића то наљути, те код друге свеске стане, и — одрекне се тих *Пусџолова*. Нити је он то писао, нити је Ћилоримо његов псеудоним”.⁹

У књижевности се Митровић највише доказао као лирски пјесник, али је за живота објавио свега двије збирке: *Књиџа о љубави. Баладе и романсе* (Београд 1899) и *Пригодне џесме* (Београд 1903). Објавио је одломак историјске трагедије *Десџоџ Лазар Бранковић* (Београд 1893). Рукопис треће књиге пјесама, као и друга рукописна заоставштина, међу којима и недовршени еп о ослобођењу Београда 1806. године, највећим дијелом су уништени у Првом свјетском рату.

Мада оштар критичар политичке стварности, као што су то шездесетих и седамдесетих година 19. вијека били Змај и Јакшић, Митровић је био пјесник модерног сензибилитета, одњеговане културе и примјерне

⁶ Милорад Ј. Митровић, Сећања Б. Б-вића, Српски књижевни гласник, број 6, нав. дјело, стр. 401.

⁷ Милорад Ј. Митровић, Сећања Б. Б-вића, Српски књижевни гласник, Нова серија: год. LVI, Београд, 1939, број 7, стр. 490—491.

⁸ *Исџо*, Српски књижевни гласник, број 6, стр. 409—410.

⁹ *Исџо*, Српски књижевни гласник, број 6, стр. 412.

версификације, поетички утемељен на спонтаним идејама симболизма и неоромантизма, те као такав млађи савременик и сљедбеник Војислава Илића и Алексе Шантића, а достојни претходник Милана Ракића и Јована Дучића.¹⁰ Издајамо пет аутономних цјелина у Митровићевом пјевању: рефлексивну, љубавну, сатиричну и пригодну лирику, те лирске басне.¹¹

У рефлексивним пјесмама Митровић је излагао иманентне поетичке идеје („Не никад неће моја лира”, „Песник”, „Ненаписана песма”), расправљао је о природи и далеким предјелима („Цветак”, „Стари дуб”, „Недеља на селу”, „Зимска ружа”), о давним временима („Дух прошлости”, „На развалинама”), о пролазности живота („Мојим прошлим данима”, „Пред пролеће”, „Далеко, далеко, да ми је да бежим...”). Поводом овог пјесничког круга Милорада Ј. Митровића, и сам Јован Дучић, који је углавном престрого и неправедно судио о овом пјеснику у расправи из 1911. године, морао је да призна да су то „до сада најбоље баладе српске књижевности”, а као посебно значајну међу њима апострофирало је „Ненаписану песму”.¹²

У љубавним пјесмама Митровић је урањао у нестварни свијет вјечне љепоте и идеалне љубави („Стара љубав”, „Фантазија о љубави”, „Песма о срцу”), разоткривао је трагедију осујећене љубави („Била једном ружа једна”), те евоцирао љубавне мотиве народне лирике („Робиња”, „Двоје драгих”, „Мртав витез”, „Млади пастир и царева кћерка”), као и мотивику ренесансних и класичних пјесника („Хетера”, „Трубадур”, „Дон Рамиро”, „Лепа Ванда”). Подударан је с тим и недовршени шаљиви спјев „Пенелопа” (објављена укупно три пјевања, 1900—1905), испјеван као пародија истоимене јунакиње из Хомерове *Одисеје*.

У сатиричним стиховима исмијавао је актуелне књижевне прилике („Незнану Незнановићу”, „Пријатељска пошалица”), политичко полтронство („Позив на патриотски збор”), док је у епиграмима, кроз оштре инвективе, жигосао савремене људе и прилике („Кокета удавача”, „Трећи гроб”, „Примеран учитељ”, „Изгласасмо буџет”, „Срећна земља”, „Примерна супруга”). Пригодну лирику су му карактерисали осврти на важне годишњице („О прослави Светозара Марковића”, „Коста С. Таушановић”, „Апотеза Јоакиму Вујићу”), као и некролози поводом смрти драгих личности („Божа Кнежевић”). У лирским баснама је правио сатиричке параболе о савременим друштвеним аномалијама („Пас и његова судба”, „Свиња реформатор”, „Лав и лицемери”, „Млади орао”, „Веће врана”, „Орао, врана и споменик”, „Кобац и стари врабац”, „Лав и магарац”, „Зечја интерпелација”).

Овом приликом се посебно вриједи осврнути на два аутентична свједочења (Јована Скерлића и Тодора Љ. Поповића) о настанку двије посљедње пјесме Милорада Ј. Митровића, које су непосредно пред ње-

¹⁰ Марко Цар, *Милорад Митровић, Моје симболије*, Београд 1932, стр. 183—192.

¹¹ Горан Максимовић, *Милорад Ј. Митровић (Београд, 1866 — Београд, 1907)*, Бестселер, Фељтон: Заборављени писци, год. IV, број 73, Београд, 9. јануара 2009, стр. 4.

¹² Јован Дучић, *Милорад Ј. Митровић, у: Песничтво од Војислава до Бојића*, приредио: Миодраг Павловић, Нолит, Београд 1972, стр. 87—88.

гову смрт објављене у бројевима „Српског књижевног гласника”, од 16. фебруара и 16. марта 1907. године. Пјесме су биле посвећене умрлим српским писцима које је Митровић снажно волио и уважавао, а носиле су дубоку слутњу скоре смрти. Прва пјесма, „Пред пролеће”, била је посвећена Јанку Веселиновићу, а друга пјесма, која је била објављена без наслова, а која је остала позната по првом стиху „Далеко, далеко да ми је да бежим”, била је посвећена Војиславу Илићу. Скерлић је са много емоција описао тај тренутак из првих дана фебруара 1907. године, када се сусрео са већ тешко болесним Митровићем у редакцији „Дневног листа” и када му је пјесник на дискретан начин дао рукопис тих посљедњих својих стихова: „Када сам полазио напоље, он ме ухвати за рукав и прошапута: 'Друже, имам *jesaja* за *Гласник*'. Склонисмо се у један кут собе, и из бележника претрпаног свим могућим хартијама, он извади два листа, на којима су биле две песме, последње које је он испевао...”¹³ Нарочито је умјетничка вриједност друге пјесме, оне која је била посвећена Војиславу Илићу, већ на прво читање оставила снажан утисак на Скерлића: „То је била лабудова песма песникова. Осећао сам шта је он предосећао и нисам смео погледати на његово изнурено лице и полугасле очи, које су исувише јасно сведочиле да то више није празна литература. Не усудих се да се заустављам на песми која је тако личила на последњу реч, скренусмо брзо разговор на другу страну, као плашећи се од помињања, предосећања и предвиђања смрти”.¹⁴

У сјећањима Тодора Љ. Поповића на појаву ових пјесама у „Српском књижевном гласнику” нарочита пажња је усмјерена на пјесников доживљај „читаве сензације” коју су изазвале код читалачке публике. Митровић је том приликом, осврћући се на честе неумјерене негативне ставове тадашњих критичара, са поносом истицао да писци његове генерације још имају шта да кажу и да још имају чиме да се похвале: „Причају да ништа не радимо. Олењили смо се, живимо од прошлости, исцрпили се, дали смо све што смо могли дати, и сад смо потпуно неспособни да ма шта добро дамо. А (тај и тај, — заборавио сам му име), туп приповетку! А Бора бап роман! ('бап' изговара са високодугим акцентом, и раширеном шаком удара о сто). А ја пуп две песме! ('пуп' изговара скромно, оштрим акцентом, и повијеним кажипрстом удара о сто).”¹⁵

1.2. Тодор Љ. Поповић је надживио Милорада Ј. Митровића чак пола стољећа, тако да међу старијим читаоцима српске књижевности још увијек постоје и они који се добро сјећају овог занимљивог приповједача, комедиографа, пјесника и фелџонисте. Тодор Љ. Поповић је основну школу завршио у родном мјесту, гимназију у Крагујевцу 1889. године, а правни факултет на Великој школи у Београду 1893. године. У

¹³ Јован Скерлић, *Милорад Ј. Митровић*, у: *Критички радови Јована Скерлића*, приредио Предраг Палавестра, Српска књижена критика, књ. 9, Матица српска—Институт за књижевност и уметност, Нови Сад — Београд 1977, стр. 407—408.

¹⁴ *Исто*, стр. 408.

¹⁵ *Милорад Ј. Митровић, Сећања Б. Б-вића*, Српски књижевни гласник, број 8, нав. дјело, стр. 570—571.

октобру 1894. године вјенчао се са дјевојком Олгом Марковић, родом из Алексинца, коју је снажно волио и са којом је живио у складном браку све до њене смрти 1940. године. Због немирног духа и виолентне ћуди често је мијењао занимања и мјеста службовања. Радио је као државни чиновник (писар, срески начелник, порезник), а потом и као адвокат у више градова (Београд, Ђуприја, Деспотовац, Алексинац, Крушевац, Гетово, Рековац). Као начелник Среза деспотовачког одликован је 1902. године због успјешног заробљавања двије хајдучке чете. За вријеме окупације у оба свјетска рата, а затим и поткрај живота до смрти боравио је на очевини у родном Ратковићу и живио од пољопривреде, тако што је узгајао јабуке у великом воћњаку, који је сам и са великом преданошћу подигао и одржавао. Умро је у дубокој старости у родном Ратковићу, 29. априла 1957. године.

Дјела је писао углавном под необичним псеудонимом Б. Б-вић, који му је дао Богдан Поповић приликом објављивања почетка кратког романа *Гила* у другом броју „Српског књижевног гласника” 1901. године. Наведени иницијали су изведени од имена Б.[рацан] Брацановић, којим се био потписао Тодор Љ. Поповић на рукопису *Гиле*, а носио га је гласовити пишчев предак и утемељитељ рода Поповића у Горњем Левачу.¹⁶

Први књижевни рад, причу „Дечак и пас”, објавио је као ученик трећег разреда гимназије у дјечијем листу „Српче” 1884. Поред дужих проза: *Вагон друже класе дневног џуџичког воза Ниш—Београд*, те већ поменуте *Гиле*, која је публикована и у редовном колу Српске књижевне задруге, 1935. године (коло 38, књига 256), објавио је више од тридесет приповједака у књижевним часописима и листовима, међу којима се по реалистичком приказивању људи и догађаја нарочито издвајају приповијетке: „Отац”, „Моја сестра”, „Болест”, „Баба”, „За далеком планином” и друге.

Тодор Љ. Поповић је остао упамћен и по томе што је написао комедију *Кайеџан-Пантићелијина њосла*, која је приказивана у Народном позоришту у Београду 1908. године, а објављена је из сачуваног преписа рукописа (у фонду Библиотеке Народне позоришта у Београду) тек у наше доба заслугом Зорана Т. Јовановића (*Театрон*, 2000).¹⁷ Њен комични заплет утемељен је на необичном догађају, који се стварно десио у Ђуприји 1902. године, а казује о томе како је један страшиви срески капетан (сродан по много чему са Нушићевим Јеротијем Пантићем из *Сумњивој лица*), хватао једну путујућу позоришну дружину, која је у његовој вароши играла Стеријину драму *Хајдуци*, вјерујући да се ради о једној тада озлоглашеној хајдучкој чети из моравичког краја.

У умјетничком смислу највреднији је Поповићев кратки роман *Гила*, у којем је приказао аутобиографски догађај о првој великој љубави према истоименој сеоској дјевојци у коју је био заљубљен као ђак на љетњем распусту послје свршеног петог разреда гимназије. Највећи дио

¹⁶ Божидар Ковачевић, *Један заборављени приповедач: Тодор Поповић, писац Гиле*, Летопис Матице српске, год. 138, књ. 390, св. 6, Нови Сад, децембар 1962, стр. 511–532.

¹⁷ Зоран Т. Јовановић, *Кайеџан-Пантићелијина њосла Тодора Љ. Поповића*, Театрон, год. XXV, број 113, Београд, зима 2000, стр. 9–19.

овог кратког романа написан је за непуних мјесец дана у току октобра 1897. године, али је запело око његовог завршетка који је урађен тек на Васкрс 1898. године и то „онако како је у истини било”. *Гида* је испричана из перспективе првог лица једнине, тако да на веома увјерљив начин мотивише доживљај искрене младалачке љубави, која је била прожета обостраном неодлучношћу, а затим и тако својственим младалачким нестрпљењем, предрасудама и инатом, жудњом и стрепњом, моралним дилемама и многим другим препрекама, због којих није ни дошло до остварења те снажне љубави. Све је личило на идилични љетњи сан под ведрим небом ишараним треперавим звијездама, само су ожиљци на срцу и души двоје младих остали трајни и неизбрисиви. Нарочиту увјерљивост приповиједању дају упечатљиви сеоски пејзажи, идиличне слике вечери, прикази колективних пољских радова, те неспутаних љубавних задијевања младића и дјевојака, иза којих се одвијала права љубавна драма двоје младих.¹⁸

Посебну приповједачку цјелину Тодора Љ. Поповића чине сатиричке приче у којима је исмијавао чиновнике и политичке прилике: „Судија Стаменко”, „Капетан Коста”. Написао је, поред тога, и више политичких и сатиричких пјесама, међу којима је нарочито мјесто заузимала већ помињана пјесма „Ноћ”, због које је одговорни уредник листа „Одјек” био осуђен на двије године затвора. Пјесма је написана уочи Нове 1897. године, а објављена је тек у септембру 1898. године, баш уочи одласка у осмомјесечни затвор Николе Пашића, због чега је и протумачена као политичка провокација против династије Обреновић. Пјесма је била потписана псеудонимом „Т”, а поздраве власти су помислиле да је њен аутор Милорад Ј. Митровић, у то вријеме судија првостепеног суда у Крагујевцу, тако да су га због тога одмах отпустиле из службе. Поповић тада није смогао храбрости да у јавности објелодани то своје ауторство и свога пријатеља поштеди непотребног страдања, јер би, без сумње, завршио у затвору, али му ту слабост Митровић никада није узео за зло, осим што му је у шали поменуо да је изгубио службу због те комичне забуне полиције. Кад му је Поповић укратко почео да објашњава читаву неприлику у којој се нашао и колико га боли нанета му неправда, те да је спреман да оде гдје он мисли да треба и да каже да је аутор спорне пјесме, Митровић га је одлучно прекинуо: „Па да идеш ти у апс? Ти си ожењен — имаш деце?”,¹⁹ а затим је повео разговор о другим стварима и више му никада није поменуо ту непријатну тему.

Као стални сарадник „Одјека” од 1907. до 1912. године, Поповић је писао фељтоне под насловом *Узгреднице*. Оставио је, поред већ поменутих сјећања на Милорада Ј. Митровића, и лијепа сјећања на Радоја Домановића (такође у „Српском књижевном гласнику” 1939. године). Послије Другог свјетског рата написао је кратки роман *Једна кола љушчане*

¹⁸ Горан Максимовић, *Тодор Љ. Поповић (Б. Б-вић), (Рајковић, Горњи Левач, 1870—Рајковић, Горњи Левач, 1957)*, Бестселер, Фељтон: Заборављени писци, год. III, број 48, Београд, 11. јануара 2008, стр. 4.

¹⁹ Милорад Ј. Митровић, *Сећања Б. Б-вића*, Српски књижевни гласник, број 7, нав. дјело, стр. 484.

муниције, у којем је приказао људе и прилике у србијанском селу под окупацијом.

2.0. Књижевни потомци, критичари, издавачи и читалачка публика, некако су брзо скрајнули и готово заборавили и Милорада Ј. Митровића и Тодора Љ. Поповића. Након смрти Милорада Ј. Митровића, у редовном колу Српске књижевне задруге (књ. 127) објављена је књига изабраних пјесама у редакцији Јеремије Живановића (*Песме*, Београд 1910), у коју је уврштено двије трећине од приближно 250 лирских пјесама и епиграма које је написао за нешто више од двадесет пет година стварања. Каснија посебна издања Митровићевог пјесништва била су ријетка, али је утјешно макар то што је заступљен у више антологија српског пјесништва (Б. Поповић, Б. Ковачевић, Св. Стефановић, Б. Павић, В. Ђурић). И Тодор Љ. Поповић је ријетко привлачио пажњу књижевне јавности послје смрти. У посљедњих пола столећа издавајемо свега три текста: Божидара Ковачевића у „Летопису Матице српске” (1962), Зорана Т. Јовановића у „Театрону” (2000), када је по први пут, из рукописа, објављена Поповићева комедија *Кайеџан-Панџелијина њосла*, те Горана Максимовића у оквиру фељтона *Заборављени њисци српске књижевности*, који је излазио у листу „Бестселер”, у Београду 2008. године.

Наведена разноврсност пјесничких тема и богатство идеја спонтано указују на закључак да дјело Милорада Ј. Митровића заслужује нова пажљива читања и вредновања, те нова издања већ заборављених дјела, као што и све наведене чињенице само потврђују претпоставку да дјело и личност Тодора Љ. Поповића заслужују поновну пажњу савремене публике и критике, нова читања, те темељна изучавања и вредновања.

ЛИТЕРАТУРА

- Савић 1907: Савић, Милан. *Милорад Ј. Митровић*. — In: Летопис Матице српске. — Књ. 244. — Св. 4. — Нови Сад. — с. 140—141.
- Живановић 1910: Живановић, Јеремија. *Предговор*. — In: *Песме Милорада Ј. Митровића*. — Српска књижевна задруга. — Књ. 127. — Београд, с. V—XV.
- Цар 1932: Цар, Марко. *Милорад Митровић*. — In: *Моје симпатичје*. — Београд. — с. 183—192.
- Поповић 1939: Поповић, Љ. Тодор. *Милорад Ј. Митровић, сећања Б. Б-вића*. — In: Српски књижевни гласник. — Год. LVI. — Београд. — Број 6. — стр. 400—415; Број 7. — стр. 481—496. — Број 8. — стр. 561—575.
- Владимировић 1955: Владимировић, М. *Како је настала њесма Била једном ружа једна*. In: Задруга. — Београд. — стр. 523.
- Ковачевић 1962: Ковачевић, Божидар. *Један заборављени њриповедач: Тодор Појовић, њисац Гиле*. — In: Летопис Матице српске. — Год. 138. — Књ. 390. — Св.6. — Нови Сад. — с. 511—532.
- Јовановић-Стоимировић 1971: Јовановић, Стоимировић, Милан. *Силуџе сџароџ Беоџрада*. — Београд. — стр. 375—378.
- Дучић 1972: Дучић, Јован. *Милорад Ј. Митровић*. In: *Песниџџво од Војислава до Бојућа*. — Приредио: Миодраг Павловић. — Нолит. — Београд. — стр. 71—90.

- Скерлић 1977: Скерлић, Јован. *Милорад Ј. Мићровић*. — In: *Критички радови Јована Скерлића*. — Приредио: Предраг Палавестра. — Српска књижевна критика. — Књ. 9. — Матица српска—Институт за књижевност и уметност. — Нови Сад — Београд. — стр. 398—408.
- Поповић 1979: Поповић, Д. *Прва њесма о Првом мају*. — In: *Вечерње новости*. — 28. IV 1979. — с. 14.
- Николић 1997: Николић, М. Р. *Мићровић Милорад Ј.* — In: *Лексикон њисаца Јужно-славије*. — Књ. IV. — Нови Сад. — стр. 530—532.
- Јовановић 2000: Јовановић, Т. Зоран. *Капетан-Пантелијина њосла Тодора Љ. Појовића*. — In: *Театрон*. — Год. XXV. — Број 113. — Београд. — с. 9—19.
- Максимовић 2008: Максимовић, Горан. *Тодор Љ. Појовић (Б. Б-вић), (Рајковић, Горњи Левач, 1870—Рајковић, Горњи Левач, 1957)*. — In: *Бестселер*. — Год. III. — Број 48. — Београд. — с. 4.
- Максимовић 2008: Максимовић, Горан. *Милорад Ј. Мићровић (Београд, 1866—Београд, 1907)*. In: *Бестселер*. — Год. IV. — Број 73. — Београд. — стр. 4.

Goran Maksimović

MILORAD J. MITROVIĆ AND TODOR LJ. POPOVIĆ
*One literary friendship bohemian from Belgrade
 at the end of 19th and the beginning of the 20 century*

S u m m a r y

In the introductory part of the experiment is made literature and historical review of life, contact links, friendship and literary activity of the two Serbian writers from bohemian Belgrade at the end of 19th and the beginning of the 20th century, the Milorad J. Mitrović (1866—1907) and Todor Lj. Popović (1870—1957). In the central part of the experiment was made interpretation of their most important literary works. In Milorad J. Mitrović were particularly singled out songs from five representative cycle (reflexive, love, satirical and occasional lyric and lyrical fable). In Todor Lj. Popović particularly emphasized the short novel by *Gila* (first version, 1901, final version of the 1935. year, and comedy *Captain Pantelija's work* (derived 1908th year, and published 2000).

ЈОВАН ХРИСТИЋ И ФРАНЦУСКА МОРАЛИСТИЧКА МИСАО: САРТР, КАМИ, М. ЈУРСЕНАР, Ж. ГРЕНИЈЕ¹

Јелена Новаковић

САЖЕТАК: У овом раду се истражује дијалог који Јован Христић успоставља са представницима француске моралистичке мисли XX века, Сартром, Камијем, Маргеритом Јурсенар, којима се придружују драмски писац С. Бекет и филозоф Жан Греније.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: моралистичка мисао, есеј, цитат, дијалог, интертекстуалност, *hybris*, антропоцентризам, античка мисао, егзистенција, аналошка мисао, апсурд, Медитеран

Као што је већ више пута уочено, међу страним ауторима који су привлачили пажњу Јована Христића, песника и есејисте чији се списатељски подухват увек одвија у дијалогу са другим ствараоцима, кроз експлицитно позивање на њихова дела које гради сложени интертекстуални сплет, значајно место заузимају француски писци који се везују за моралистичку традицију, попут Монтења, Декарта, Паскала, Маргерите Јурсенар, Сартра, Камија. Пошто су Христићеви осврти на Монтења, Декарта и Паскала већ били предмет наше истраживачке пажње у студији *Јован Христић и француска моралистичка мисао: Монтењ, Декарт, Паскал*, објављеној у овом часопису,² овога пута ћемо се усредсредити на француске моралисте XX века, Маргериту Јурсенар, чијем је роману *Хадријанови мемоари* Христић посветио свој познати есеј, објављен као његов предговор, Сартра, чији су позоришни комади били предмет његовог посебног разматрања у есеју *Филозоф у њозоришћу*, објављеном у „Летопису Матице српске” 1977. и Камија за чији је роман *Куџа* Христић написао „белешке” („Белешке о Куги Албера Камија”), штампане у „Летопису Матице српске” 1953. и о чијој је збирци текстова под насловом *Actuelles II* (1953), написао приказ за априлски број часописа „Ви-

¹ Овај рад је део пројекта „Упоредна истраживања српске књижевности (у европском контексту)” (148018), који финансира Министарство за науку и технолошки развој Републике Србије.

² Видети: Јелена Новаковић, *Јован Христић и француска моралистичка мисао: Монтењ, Декарт, Паскал*, Зборник Матице српске за књижевност и језик, књ. LVII, св. 3/2009, стр. 575—589.

дици” 1954. године. Њима се придружује представник новог позоришног духа, Самјуел Бекет, којем је Христић посветио дуги есеј *Бекетово њозорје људског живота*, објављен у часопису „Дело” 1981, као и филозоф и писац Жан Греније, којем Христић није посветио посебан чланак, али на којег се позива и чије дело коментарише у огледима о другим писцима XX века.

Сви ови аутори Христића занимају пре свега као моралисти, а моралиста је, како га Христић одређује у *Анаџомији есеја*, говорећи о Душану Матићу као „правом” моралисти „старог кова”, писац који се с сједне стране труди да „постави литературу у живот”,³ бавећи се егзистенцијалним проблемима, а са друге стране испитује своју савест, изналазећи један *cogito* и један *dubito* „који нису појмови већ акција”, или, како каже Душан Матић, „ствар сама”.⁴ Реч је о схватању морала које изражава појам „етизованог лепог и естетизованог доброг” означен речју *kallokagathia*. Морал ту „није научна, теоријска дисциплина”, него „само схватање тоталитета живота и себе у животу”, односно „једно интегрално искуство живота”,⁵ које се може изразити у свим књижевним родовима, али које за Христића нарочито долази до изражаја у драмском жанру јер, како запажа у тексту *Филозоф у њозорицију*, „свако питање о човеку које се постави на позорници постаје питање које се тиче самих основа нашег постојања пред боговима што нам се мешају у живот, под небом које ћути, или у историји што нас односи незнано куда”,⁶ а још више у есеју, чију двоструку природу добро осветљава студија Пјера Глода, објављена у часопису „Филолошки преглед”.⁷ То постављање у живот означава и сама реч „есеј” која, према дефиницији из Вебстерсовог *Новог речника*, стављеној као мото Христићеве *Анаџомији есеја*, у свом првом значењу представља „напор да се нешто учини; покушај, опит”, а у другом „књижевни састав, аналитични или интерпретативни, који расправља о своме предмету са мање више ограничене или личне тачке гледишта”. Као пример таквог есејистичко-моралистичког исказа Христић наводи, поред Монтењевих *Есеја* и Декартове *Расправе о методи*, чије смо присуство у Христићеве поетској и филозофској мисли размотрили у тексту *Јован Христић и француска моралистичка мисао: Монтењ, Декарт, Паскал, и Камијево Лето*, које га је, уз Матићеву *Анину балску хаљину*, и подстакло да напише *Анаџомију есеја*. У тој Камијевој књизи он открива три основне теме којима је закупаљена мисао античке Грчке, као и његова сопствена. Прва тема је остварење целовитости и пуноће живота: Камија је античка Грчка привлачила пре свега као спас од растуће алијенације, као неговање идеала целовите личности, израженог

³ Јован Христић, *Поезија и кријика њозије*, Нови Сад, Матица српска, 1957, стр. 108.

⁴ *Исто*, стр. 109.

⁵ *Исто*, стр. 105.

⁶ Јован Христић, *Студије о драми*, Београд, Народна књига, 1986, стр. 114.

⁷ Вид. Pierre Glaudes, *L'Essai est-il un genre littéraire?*, Филолошки преглед, XXIV, 1997, 1–2, стр. 11–18.

код Демокрита, који је сматрао да „није достојан да живи онај који нема ниједног доброг пријатеља”,⁸ или Сократа, који је писаној речи претпоставио пуноћу живота у његовој сложености и несводљивости на димензије писаног текста. Друга тема *Лейџа* је тема конкретне мисли, њено везивање за реално, чулно, видљиво и опипљиво, које у античкој Грчкој долази до изражаја, како у филозофији, тако и у поезији која је прожета тим смислом за чињеницу и која тој чињеници придаје значај и вредност. Трећа тема је поистовећење етичког и естетичког, које би се могло везати за оно што означава реч *kallokagathia*.

Овај „антички” однос према моралу као схватању тоталитета живота и себе у животу, изражен и речима којима Монтењ започиње свој есеј *О кајању*, указујући да други човека „подучавају”, а да га он само „описује”, одређује и Христићев однос према другим представницима француске моралистичке мисли XX века. Одбацујући књижевност схваћену као чиста естетизација искуства, он се опредељује за књижевност која је матићевски „ужљебљена у живот, у свакидашњицу”⁹ и у којој трагање за суштином уступа место усредсређивању на егзистенцију. Античка девиза, исписана у Делфијском пророчишту, „Познај самог себе” за њега значи да „морамо знати / Где нам је место”, да, како показује и песма под тим насловом, треба да одредимо свој положај у свету, који се открива кроз различите ситуације. Том егзистенцијалном усмереношћу одликује се и поезија Јована Христића који је циклусу песама на крају збирке *Песме 1952—1956*, дао наслов *Ситуације* и који сматра да свака добра песма приказује „једну ситуацију, или један однос”, а да „сваки однос и свака ситуација садрже у себи једну драму”,¹⁰ што упућује на Сартра, за којег је човек увек „у ситуацији” која му пружа оквире за сопствено одређење и на егзистенцијалистичку мисао уопште, која даје предност егзистенцији над есенцијом: „Свет није оно што мислим, већ оно што доживљавам”, каже Мерло-Понти.¹¹ „Не *cogito, ergo sum*, већ једна битнија потврда / Додиром песка на кожи оклопљеној сухим ветром поднева. / Изван сваке мисли, то постојање које таласи огољују, / Као костур камена који прети својим ранама”, читамо у Христићевој песми „*Mezzogiorno*”. Декартовска мисао уступа место доживљају. Није више реч о томе да се објасни свет, него да се изрази однос према свету, али, за разлику од Сартра, који књижевност ставља у службу филозофије, Христић се позива на античку мисао о сродности филозофије и поезије да би, као што показује поменута песма, покушао да дочара онај доживљај пуноће, када се у тренутном блеску измирују тело и дух чији је расцеп један од главних извора егзистенцијалне тегобе, када се сазнање до којег човек долази поистовећује са самим животом, доживљај који се

⁸ *Поезија и критика поезије*, стр. 104.

⁹ Јован Христић, *Поезија и филозофија*, Нови Сад, Матица српска, 1964, стр. 153.

¹⁰ *Десет песама — десет разговора* (Приредили и разговор водили Слободан Зубановић и Михаило Пантић), Нови Сад, Матица српска, 1992, стр. 118.

¹¹ Нав. Сретен Марић, у: *О Сартру*, Београд, Службени гласник, 2009, стр. 12.

супротставља Сартровој идеји да је људска свест по својој природи „несрећна свест без икакве могућности да савлада несрећно стање”.¹²

Док је Сартр, као и Малро и Ками, настојао да у самом човеку пронађе систем вредности који се раније налазио изван њега и да, „у времену без судбине”, човека постави „као његову сопствену судбину”,¹³ Христић сматра да је свет много сложенији него што то нама изгледа и да „у њему делују неке силе чије присуство само у изузетним тренуцима постаје опипљиво и очигледно”.¹⁴ То присуство, изражено у грчкој трагедији божанствима која кроје човекову судбину, наслућује се и у Христићевој песми „У тавни час”, у којој лирски субјект седи сам у соби, у сумрак, запажајући наговештаје пролазности и ослушкујући кораке неког „бога” који „долази да затвори врата / Још једне собе његовог живота у коју више никада неће ући”. Присуство божанства укључује свест о пролазности у контекст античке фаталности, указујући на подређеност људског живота непредвиљивим ћудима богова који се са њим често на најсуровији начин поигравају, како Христић наговештава и у неким другим песмама („Свеће”), а у есејима наводи и познате примере из антике.

То је уједно и сасвим дискретна полемика са егзистенцијалистичким схватањем које одбацује сваку ванљудску одредницу и само човека сматра одговорним за сопствену судбину. Та полемика постаје и експлицитна у тексту *Дневник калетана Скоша*, у којем Христић констатује да је егзистенцијалистичка слобода само празнина која нас окружује и у којој „чинимо неке хаотичне и неповезане покрете, као у бестежинском стању”,¹⁵ да она није право одређење људске судбине, која се, како читамо у есеју *Мојра и Мојре*, може спознати само кроз неку врсту саучесничтва са спољашњим светом. „И то је тајна грчких богова: они су нам под руком. Сваког часа могу се појавити, треба бити само у дослуху са стварима”.¹⁶ Ако и посматра човека као социјално биће које се остварује само у односу са другима, за Сартровог човека се ти други често претварају у „пакао” и он, упркос својој судбинској повезаности са другима, спасење ипак тражи на индивидуалном плану, покушавајући да оствари слободу тако што ће из своје свести створити свој свет, што ће бити и сопствени творац.

Сартрова филозофија егзистенције појављује се као израз модерног антропоцентричног хуманизма, којем Христић супротставља „дисонантни глас” француског филозофа и писца Жана Гренијеа, чија је књига *Entretiens sur le bon usage de la liberté* објављена неколико година после Сартровог *Бића и ништавила* (1943). У есеју *Проблем трагедије*, Христић наводи дужи одломак из ове књиге у којем Греније указује на опасности од тог, како га назива, модерног *hybris-a*¹⁷ заснованог на претпоставци

¹² Жан-Пол Сартр, *Биће и ништавило. Оглед из феноменолошке онтологије* (прев. Мирко Зуровац), I, Београд, Нолит, 1983, стр. 111.

¹³ *Поезија и филозофија*, стр. 20.

¹⁴ *Студије о драми*, стр. 174.

¹⁵ Јован Христић, *Професор математике и други есеји*, Загреб, Знање, 1988, стр. 26.

¹⁶ *Истио*, стр. 39.

¹⁷ „Свуда у античком свету *hybris* трпи пораз. Данас више није тако, и модерна мисао је убеђена како *hybris* мора да тријумфује. Ово уверење ослања се на радикални нихи-

да ништа није једном засвагда дефинисано јер се из ње, како је указао још Достојевски, може извести закључак да човек може себи све да дозволи ако се само усуди, па је историја пуна примера тирана и злочинаца којима се чинило да су успели да помере границе људских моћи. Греније, каже Христић, „опомиње да је слобода само једна страна проблема човека и његовог живота”,¹⁸ да осим ње и нашег избора постоји и нешто друго, на шта указује грчка трагедија у којој су ћуди богова знак да се у позадини крије „нека рука далеко тежа и сигурнија од наше сопствене” која се „меша у наше животе онда када нам се чини да смо најслободнији”¹⁹ и да, поред узрока наших поступака, које представљају силе које делују на човека, а које су нам модерне науке о човеку откриле, постоје и последице које наши поступци имају (Орест је осветник оца, али и убица мајке). Своје поступке можемо проценити, напомиње Христић, само ако их „посматрамо у најширем контексту у који се они могу ставити и када у њима почнемо да откривамо и деловање неких сила различитих од оних које познајемо и за које мислимо да једине утичу на наш живот”.²⁰

То је и смисао Христићевог тумачења поменуте девизе из Делфијског пророчишта „Познај самог себе”, која за њега значи спознају сопствених могућности и граница иза којих се више не може ићи. У том погледу Христићу је много ближи Албер Ками него Сартр и он их на једном месту упоређује: Сартр поставља питање: Шта човек мора да учини?, а његов Гец на крају драме *Ђаво и Господ Бог* хладно и цинично убија како би могао да воли и чини добро, откривајући тим чином мање свесно прихватање историјских и политичких условности, а више суровост и безобзирност. „Медитерански хуманиста” Ками поставља, међутим, питање: Шта човек не сме да учини?²¹ Сартр, како читамо у *Белешкама о Кући Албера Камија*, „тражи есенцију у постизању једне помало апстрактне идеје апсолутне слободе (Добри Бог и ђаво), док се Ками залаже за један у основи прогресиван друштвени морал”.²²

Лични проблем који се у Христићевој делу оцртава у дијалектици мировања и кретања, отварања и затварања ка свету, повлачења из живота и учешћа у животу, овде се преноси на општељудски план, постаје израз недовољности антропоцентричног хуманизма модерног времена, у којем постоји само човек, затворен у себе, гурнут да учини ово или оно, неспособан да просуди и процени свој чин и потребе да се човек отвори ка свету, ка „најдаљим даљинама до којих његов поглед може допрети”, ка „видицима где његови поступци добијају не само своје објашњење, него и свој смисао” и да се, бежећи од „клаустрофобичне атмосфере

лизам који чини могућим, чак и нужним, неограничени динамизам”, каже Греније (Jean Grenier, *Entretiens sur le bon usage de la liberté*, Paris, Gallimard, 1948, стр. 55). То је завршни део дугог одломка који Христић наводи (*Студије о драми*, стр. 177).

¹⁸ *Студије о драми*, стр. 177).

¹⁹ *Истио*, стр. 178.

²⁰ *Истио*, стр. 179.

²¹ *Истио*, стр. 126.

²² Јован Христић, *Белешке о Кући Албера Камија*, Летопис Матице српске, 1953, књ. 371, св. 4, стр. 306.

сопствене субјективности”,²³ суочи са тим светом, а не да га наивно своди на сопствену меру, потребе коју, како истиче Христић, изражава трагедија.

Филозоф и уметник дубоко прожет, као и Христић, хеленском културом, Жан Греније је Христићу близак не само као критичар сартровског антропоцентризма, него и као мислилац који свет прихвата у свим његовом видовима, и духовним и материјалним, насупротив Сартру који, попут Паскала и Бодлера, здружених у заједничкој мрњи према телесном, осећа одбојност према материјалном, како запажа Христић, повезује са симболизмом. „Зашто Сартр мисли да контингентно обиље света изазива гађење, а није величанствено?”, понавља Христић питање које је поставио Габријел Марсел и додаје да Сартрово гађење није само „онтолошка емоција” изазвана свешћу о случајности човековог постојања које ничим није оправдано, него да има и психолошку основу и да представља бежање од тела (упоређујући гадљивост са којом Сартр описује Марселу у *Зрелом добу*, његову осетљивост на мирисе, са Бодлеровом мржњом према природи и телу и гађењем над мирисима људске коже, зноја, парфема) кроз неку врсту „појмовне екстазе”, кроз утапање у „један апстрактни апсолут” чији је циљ мање да да смисао његовом постојању, а више да га ослободи тела које он доживљава као лепљиву и љигаву масу пуну отужних мириса, као што и носилац симболистичког наслеђа Пол Валери, у дијалогу *Душа и иџра*, показује како се тело играчице претвара у нешто чисто и апстрактно.²⁴ Одбацивање живота, својствено Малармеовој и великом делу модерне поезије, која представља, како напомиње Христић у есеју о Ивану В. Лалићу, „испараване материје у смисао и симбол”, испољава се и у Сартровом егзистенцијализму који је „не мали дужник симболизма”.²⁵ Иако заснован на поставци да „егзистенција претходи есенцији”, егзистенцијализам никако није потврда материје у њеној конкретној чулности, него управо супротно, удаљавање од материје у којем бодлеровски „сплин” добија обележје мучнине и гађења, о чему сведочи и начин на који, у роману *Зрело доба*, Сартр описује Бориса и Ивиш док играју у неком бару, а који Христић наводи као аргумент у прилог својој тези.

Одбацујући и малармеовско настојање да бодлеровску супротност између „сплина” и „идеала” превазиђе стварањем Књиге која би изразила неухватљиву суштину света, што води потпуном удаљавању од реалности, и сартровско гађење над контингентностима света и људског живота, Христић сматра да свет, иако пун зала, несрећа и неразрешивих противречности, ипак има смисао и вредност и да га треба прихватити у његовој целовитости. Но, он има критички однос према Сартру не само зато што у његовом гађењу налази израз одбијања света, него и зато што открива да он у том одбијању није доследан, односно да сам не примењује своје теоријске поставке. О томе сведочи и његов есеј *Уживање у егзистенцији*, написан поводом књиге Сартрових писама које је, под

²³ *Студије о драми*, стр. 179—180.

²⁴ *Исфо*, стр. 127.

²⁵ Јован Христић, *Изабрани есеји*, Београд, Српски ПЕН центар, 2005, стр. 110.

насловом *Lettres au Castor et à quelques autres*, приредила Симон де Бовоар,²⁶ а у којем Христић, на основу поменутих писама, открива да Сартр у ствари и није осећао мучнину од егзистенције, него да је, како указују описи његових сексуалних доживљаја у писмима Симони де Бовоар, „сасвим лепо живео у својој егзистенцији, или се бар добро забављао”, дакле да сам није живео онако како је препоручивао другима да живе.²⁷ Али, ова констатација у суштини не оспорава Сартрово одбијање света, па чак и не доказује Сартрову недоследност јер, као што показује и Бодлерово искуство, препуштање чулности не доноси и духовно задовољство које би значило прихватање света у његовој материјалности, не стишава метафизички немир оних које тај немир мучи. „La chair est triste, hélas! et j'ai lu tous les livres”,²⁸ рекао је Маларме. А то сматра и сам Христић, који, поводом Анрија Мишоа, напомиње да испољавање онога што је потиснуто у подсвест „не доноси ни олакшања ни озарења”.²⁹

Насупрот Сартру, Жан Греније је окренут животу у свим његовим видовима, његова дела, пре свега *Медиџеранска надахнућа* (1941) и *Осврца* (1955), прожета су снажном свешћу о телесном и славе сва наша чула која примају сунчеве зраке и мирисе, а његова мисао као да остварује Ничеов идеал „веселог знања”. У тексту *Може ли филозофија без филозофа*, он указује да „циљ филозофије није политехнички, него панорамски”,³⁰ односно да се пред човековим очима свет указује, не као проблем који треба решити, него као приказ који треба посматрати и одгонетати. То потврђују и Гренијеове речи које је Христић ставио као мото једног од својих текстова о Душану Матићу: „Као младић, мислио сам само о томе како да будем слободан. Данас сам срећан што не схватам зид као препреку коју треба прећи, већ као површину коју треба дешифровати”.³¹

Ове речи упућују на Леонарда да Винчија, који је својим ученицима саветовао да дуго посматрају неки стари, испуцали зид и да сликају оно што виде у његовим линијама, препоруку на коју се позивају надреалисти. Бретон на њу подсећа у роману *Луда љубав*, а српски надреалисти покушавају да је примене у 3. броју часописа „Надреализам данас и овде”, приказујући фотографију једног старог зида и поред ње репродукције неколико фотографија које представљају шест његових различитих визија, од којих свака носи печат свога посматрача, уз пропратни текст М. Ристића *Пред једним зидом*. Иако није присталица надреализма, Христићу је блиско надреалистичко трагање за целовитошћу које подразуме-

²⁶ Jean-Paul Sartre, *Lettres au Castor et à quelques autres*, Paris, Gallimard, 1983.

²⁷ *Изабрани есеји*, стр. 274.

²⁸ „Вај, тужна је плот! Све књиге прочитане” (Стефан Маларме, „Поветарац с мора”, у: *Антологија новије француске лирике од Бодлера до наших дана* (приредио и превео Иван В. Лалић), Београд, Просвета, 1966, стр. 64.

²⁹ Христићев предговор за књигу: Анри Мишо, *Моји њоседи*, Београд, Нолит, 1976, стр. 8. Неки књижевни истраживачи и Мишоа посматрају из моралистичке перспективе. Вид: Jérôme Roger, „Moraliste” comme Henri Michaux: *exception ou tradition française*, Филолошки преглед / Revue de philologie, 2010/2.

³⁰ Jean Grenier, *La philosophie peut-elle se passer du philosophe?*, A propos de l'humain, Paris, Gallimard, 1955, стр. 51.

³¹ *Поезија и филозофија*, стр. 106.

ва и враћање уметности конкретном свету, од којег ју је симболизам био удаљио, као и приписивање егзистенцијалне вредности књижевном и уметничком стварању и изједначавање тог стварања са самим животом, изражено у делу Душана Матића.

То трагање за целовитошћу, које, како Христић указује, најављују предсократовци, одлика је и француских писаца XX века који су остали по страни у односу на доминантне књижевне покрете и који своју поезику формулишу у опозицији према егзистенцијализму, а затим и према Новом роману који је у неку руку, и на свој особени начин, његов настављач. Тако Жилијен Грак Сартровом апсурдном и трагичном свету, од којег је човек неумитно отуђен, супротставља један свет у којем постоји „саучестништво” између човека и природе, а који открива у немачком романтизму и у надреализму, напомињући да људска судбина није само луцидна и очајничка борба у „усамљеничком суочењу са апсурдним светом и смрћу”, него и васпостављање везе „са силама једног безвременог света, који је остао братски и пријатељски”.³² Те, како би рекао Растко Петровић, „силе немерљиве”, Христић назива боговима, који „почињу да живе, да прете, да се мешају, да се свете, онда када закуцамо на права врата, али ми куцамо на погрешна, и падамо у очајање које називамо тескобом, у празнину коју називамо слободом, зато што се иза њих (сасвим природно) не налази ништа”³³ и изједначава их са основна четири елемента од којих се, према Емпедокловој теорији, састоји свет: „Ти богови се зову вода, ваздух, земља и ватра, оно основно на шта ће се свет свести када уклонимо све шарене варке и кулисе којима се тако често заклањамо”.³⁴ Реч је некој врсти аналошке мисли, те „непролазне чари” предсократоваца који су „мислили у дослуху са стварима, што ће рећи са материјом”, док су за савременог човека ствари „готово неповратно изгубљене под наслагама речи”,³⁵ који су „удаљено и невидљиво” претварали „у блиско и опипљиво”, уверени да „исте елементарне силе делују и исти елементарни механизми владају и у најудаљенијим сферама звезданог неба и у најдубљим дубинама људске душе, и раду људских руку”.³⁶ Та аналошка мисао у XX веку налази потврду у делима Гастона Башлара, који воду, ватру, ваздух и земљу, као елементе који су у основи целокупног света, сматра и основама песничке имажинације и који ту имажинацију испитује полазећи од Емпедоклове теорије. Зато није случајно што Христић наводи реченицу из његове књиге *Пламен вошћанице* на почетку есеја о предсократовцима: „Quand l’image particulière prend une valeur cosmique, elle fait l’office d’une pensée vértigineuse”.³⁷

³² Жилијен Грак, *Защто књижевности тешко дише*, Леотпис Матице српске, јун 2008, књ. 481, св. 6, стр. 1102 (превела: Јелена Новаковић).

³³ *Професор математишке и други есеји*, стр. 26.

³⁴ *Исто*, стр. 27.

³⁵ Јован Христић, *Есеји*, Нови Сад, Матица српска, 1994, стр. 203.

³⁶ *Исто*, стр. 204.

³⁷ „Када појединачна слика добије космичку вредност, она служи некој вртоглавој мисли”. (Gaston Bachelard, *La Flamme d’une chandelle*, PUF, 1961, стр. 22).

Повезивати оно што је удаљено и рационално неспојиво значи доћи до једне целовите спознаје у којој се у стваралачком чину обједињују живот и сазнање и човековој егзистенцијалној слабости супротставити снагу његовог ума и његове мисли, као што чини Паскал говорећи о човеку као о „трсци која мисли”. То наговештава и поменута Христићева песма „У тавни час”, у којој лирски субјект на крају превазилази нелагодност због спознаје протицања времена и властите пролазности самог својом свешћу да се „више ништа од онога што је желео неће догодити” и „да ће почети да се догађа само оно чега се највише плашио”, својом луцидношћу која представља његову највећу снагу.

Идеја о супротстављању животним недаћама и сопственој егзистенцијалној слабости снагом сопствене мисли упућује и на оне француске моралисте XX века који сматрају да само луцидношћу и снагом ума човек може да се уздигне над неминовношћу животних недаћа, попут Маргерите Јурсенар, са којом Христића повезује и заједничко дивљење грчком песнику Кавафију, а у чијем су поређењу протицања људског живота и старења са пражњењем дворске палате, које се налази на првим страницама *Хадријанових мемоара*, књижевни истраживачи³⁸ пронашли подтекст за ову песму. „Извесни делови мога живота већ почињу да личе на испражњене дворане палате, јер је осиромашени власник одустао да живи у целој палати”, констатује цар Хадријан,³⁹ да би затим почео да набраја своје некадашње активности које је са годинама престао да упражњава. У тренутку када почиње да пише мемоаре, цар Хадријан се налази између свога постојања у времену, које је на измаку, и свога постојања у вечности или ишчезнућа у ништавилу, на оном прелазу између два света и два времена који Маргерит Јурсенар често приказује у својим романима, у оној последњој соби у којој се ишчекује крај и из које се може изаћи само у смрт чији „профил” он оцртава и својим телом, које, како запажа Христић, у једном часу нашег живота постаје нешто о чему морамо водити рачуна.⁴⁰

Тај боравак у последњој соби приказују драме Самјуела Бекета, чија се лица, препуштена својој усамљености и распадању не само тела, него и душе, „од које остају само неке крпице свести и остаци сећања”,⁴¹ налазе у стању које се појављује као последња истина човековог постојања, како напомиње Христић у есеју о овоме писцу, откривајући у његовој драми *Чекајући Годоа* праву, потпуну, врхунску трагедију.⁴² Захваљујући Бекету постајемо свесни улоге коју у људском животу игра тело, представљено у Бекетовим драмама као нешто што је у првом реду подложно распадању. То телесно распадање збива се истовремено са распадањем душе. Човек није биће које се нашло остављено у „свету без бога”, него

³⁸ Видети: Александар Јовановић, *Досвојанство пораза. Над песмом „У тавни час” Јована Христића*, у: *Поезија Јована Христића* (ур. Славко Гордић и Иван Негришорац), Нови Сад, Матица српска, 1997, стр. 43—52.

³⁹ Маргерит Јурсенар, *Хадријанови мемоари*, Београд, Нолит, 1983, стр. 19.

⁴⁰ *Студије о драми*, стр. 141.

⁴¹ *Истио*, стр. 145.

⁴² *Истио*, стр. 161.

биће које у себи носи клицу распадања. Бекетове драме значе крај „драме индивидуализма”, оне приказују распад индивидуе у њој самој.⁴³

У предговору *Хадријановим мемоарима* Христић указује на оне аспекте ове књиге који су и њему самом блиски, на настојање Маргерите Јурсенар да неке основне људске ситуације оцрта у историји јасно као у миту, кроз евокацију једне историјске личности која је, као у трагедији, владар, римски император, али зато да би истакла његове људске особине, односно да би он, као човек, „могао да буде честитије несрећан и достојније поражен”.⁴⁴ Хадријан се у њеном роману не појављује као човек од акције, као што је обично случај у новијој књижевности, него као човек који, свестан да његовој болести нема лека и да му се неумитно ближи судњи час, ту акцију преноси на литературу. Пише мемоаре да би своме наследнику оставио слику о себи, али и да би, у тренуцима када се пред њим указује „ћудљиво постављен крај егзистенцији која за своје порекло има такође ћуд”,⁴⁵ како смрт дефинише Жан Греније у књизи *Несрећно постојање*, а Христић ту дефиницију наводи, отишао из живота „отворених очију”, како би открио своје место у свету, претварајући акцију и уопште „читав живот, са својим нужностима и својим случајностима, својим складовима и својим супротностима”,⁴⁶ у инструмент сазнања, да би, „ћутању неба и непомичном лицу богова који не интервенишу”,⁴⁷ супротставио „најљудскију од свих људских моћи: своју интелигенцију”,⁴⁸ коју је Пол Валери отелотворио у главном јунаку свог дела *Вече са ђосјодином Тесћом*, из којег Христић узима следећи одломак и ставља га као мото своме предговору: „... je hais les choses extraordinaires. C’est le besoin des esprits faibles. Croyez-moi à la lettre: le génie est facile, la fortune est facile, la divinité est facile... Je veux dire simplement — que je sais comment cela se conçoit. C’est facile”.⁴⁹

До сазнања се не долази дакле апстрактним умовањем којим би се живот претворио у вештачку целину чија би се логичност супротставила ирационалности смрти, него једним целовитим поимањем у којем живот изгледа толико пун, „да пред том пуноћом ништавило смрти не представља ништа”.⁵⁰ Сазнајни процес се одвија у дијалектици акције и контекмпације, као и списатељски чин. Снага мисли за Христића није негација живота, него његово прихватање и снажење и компензација за егзистенцијалну немоћ. То упућује и на речи Албера Камија које Христић налази у *Побуњеном човеку*: „Изабраћемо Итаку, верну земљу, смелу и

⁴³ *Исћо*, стр. 141—142.

⁴⁴ *Есеји*, стр. 242.

⁴⁵ „C’est un terme capricieusement posé à une existence, qui elle-même a pour origine un caprice.” (Jean Grenier, *L’Existence malheureuse*, Gallimard, NRF, 1957, стр. 15.)

⁴⁶ *Есеји*, стр. 244.

⁴⁷ *Есеји*, стр. 242.

⁴⁸ *Есеји*, стр. 244.

⁴⁹ „Мрзим необичне ствари. То је потреба слабих духова. Верујте ми дословце: генијалност је лака, срећа је лака, божанство је лако... Хоћу просто да кажем — да знам како се то зачиње. То је лако.” (Paul Valéry, *La soirée avec Monsieur Teste, Oeuvres*, II, Paris, Gallimard, Éd. de la Pléiade, 1960, стр. 22.)

⁵⁰ *Есеји*, стр. 244.

скромну акцију, луцидну мисао и благородност човека који зна”, а те речи Христић наводи у *Бележкама о Кући Албера Камија*.⁵¹ Осуђен вољом богова да непрекидно ваља камен до врха планине, Камијев Сизиф зна да су његови напори узалудни, али превазилази оно што га притиска својом луцидношћу, својом свешћу о безнадежности свога труда, која га уздиже изнад његове судбине и омогућава му да оствари једину срећу која је на домаћају човека. Његова свест претвара се у непрекидно обнављану побуну апсурдног човека који апсурд побеђује умножавањем искустава.

Христић, међутим, изјављује да не верује у Камијев апсурд који произлази из сазнања да свет „није уређен по моделу картезијанске епистемологије” и да се „изражава једино ћутањем и математичким алгоритмом”. Том ћутању, које нас ужасава јер би нам било много лакше када би он пристао „да ћаска са нама”, и том апсурду, који му изгледа „сувише наиван”, он претпоставља Матићеву „спремност да у свету онаквом какав јесте нађе поруку за нас”, уместо да „пустињачки тражи начин на који би се наш живот могао једном за свагда уредити, или да очајава што таквог система нема и не може да буде”,⁵² spremност да се отвори ка „недовршеном бескрају”⁵³ и да паскаловском ћутању бескрајних простора супротстави „непрекидну свежину света”.

Отварање ка бескрају значи прихватање света и живота, монтењевско откривање лепоте и вредности живота самог по себи, које је ретко предмет новије књижевности. „Утолико је теже и изазовније писати тако што ће се свет прихватити у његовој материјалности и конкретности, што ће се о њему писати без хумора и револта, тих неодвојивих реквизита модерног нихилизма који је — бар за мене — само друга страна естетизираниог аскетског и неуротичног гађења од материје”, каже Христић у есеју о Ивану В. Лалићу, убрајајући овог песника у ствараоце и мислиоце који верују у лепоту света и воле његову чулну конкретност, који у конкретној пуноћи материје налазе пут ка „значењу и истини”, одричући се револта и гађења који у модерно доба „готово сасвим природно постају поезија”.⁵⁴ У те за Христића изабране духове сврстава се и Жан Греније који, у предговору за *Медиџеранска надахнућа*, пише да „за сваког човека постоје места предодређена за срећу, предели у којима може да се озари и спозна, више од обичног уживања у животу, једну радост која личи на усхићење”⁵⁵ и та повлашћена места налази на обалама Средоземног мора. То га повезује са свим оним писцима који су неговали изванредан „медитерански” стил, прожет грчком мишљу и хеленизмом, оно што ће Ками ничеовски назвати „la pensée de midi”,⁵⁶ посматрајући свог побуњеног човека у дијалектици одбијања и прихватања, одбијања понижења и зла, али прихватања живота иако он том злу не може да

⁵¹ Летопис Матице српске, 1953, књ. 371, св. 4, стр. 306.

⁵² *Поезија и филозофија*, стр. 118.

⁵³ *Исто*, стр. 117.

⁵⁴ *Изабрани есеји*, стр. 110.

⁵⁵ Jean Grenier, *Inspirations méditerranéennes*, Gallimard, 1961, стр. 13.

⁵⁶ То је наслов који Ками даје последњем поглављу свог есеја *L'Homme révolté*.

измакне, стил чији су зачетници предсократовци, а који негују и Пол Валери и Иван В. Лалић. Сам Христић се у својим медитеранским надахнућима не позива изричито на Гренијеа, него на Пола Валерија⁵⁷ који је пре Гренијеа објавио текст под насловом *Медитеранска надахнућа* (1934), а затим и на Албера Камија, Гренијеовог ученика, сарадника и пријатеља⁵⁸ чије одушевљење Средоземљем достиже врхунац у књизи *Лето*⁵⁹ и који као мото свога *Митија о Сизифу* ставља исте оне Пиндарове речи које је Валери ставио као мото својој песми „Гробље крај мора”: „Не жуди, о душо моја, за животом вечним, већ исцрпи поље могућнога”. Жан Греније је Камија надахнуо својом „јужњачком”, „соларном” мишљу, а Ками, који је написао предговор за друго издање Гренијеове књиге *Осврва* (1949), упоређујући утицај који је та књига на њега извршила са утицајем Жидових *Земаљских плодова* на претходну генерацију, својом поменутом књигом био је Христићу велик подстицај у размишљању о есејистичком жанру у *Анаџиомији есеја*. Његови трагови наслућују се и у Христићевој песми „Mezzogiorno” у којој се медитеранско подне појављује као сам зенит егзистенције и изједначава са оним „срећним тренутком” у којем се „опажајна лепота и пуноћа света прожимају интелектуалним значењем, и воде у сазнање”,⁶⁰ а који Христић открива и у Валеријевим и у Лалићевим песмама.

БИБЛИОГРАФИЈА

- Анџиологија новије француске лирике од Бодлера до наших дана* (приредио и превео Иван В. Лалић), Београд, Просвета, 1966.
 Jacques Chabot, *Albert Camus, la pensée de midi*, Aix-en-Provence, Édisud, 2002.
 Philippe Chardin, *Le Roman de la conscience malheureuse*, Droz, 1998.
Десеј исеама — десеј разговора (Приредили и разговор водили Слободан Зубановић и Михаило Пантић), Нови Сад, Матица српска, 1992.
 Pierre Glaudes, *L'Essai est-il un genre littéraire?*, Филолошки преглед, XXIV, 1997, 1—2, стр. 11—18.
 Жилијен Грак, *Зашићо књижевности тешко дише*, Летопис Матице српске, јун 2008, књ. 481, св. 6, стр. 1102 (превела: Јелена Новаковић).
 Jean Grenier, *Entretiens sur le bon usage de la liberté*, Paris, Gallimard, 1948.

⁵⁷ За Христићев однос према Валерију видети: Јелена Новаковић, *Јован Христић и Пол Валери*, Књижевност, 2008/4, стр. 51—55.

⁵⁸ Гренијеу је Ками посветио есеје *Лице и наличје* и *Побуњени човек* и написао је предговор за друго издање његове књиге *Осврва* (1959). О њиховом тридесетогодишњем интелектуалном контакту и пријатељству сведочи обимна преписка, која показује дубину и чврстину везе која је дуго спајала „Ментора” и „Телемаха”. Ова два мислиоца имају исто полазиште. То је неумитност смрти, која је за Камија извор свести о апсурду, а за Гренијеа саму човекову егзистенцију чини „несрећном”: „Човек не мора да се пита да ли треба да буде оптимиста или песимиста. Он умире. Они које воли умиру, ствари које га окружују умиру. Наравно, не одмах; кедр траје дуже од пољског цвета, а слон дуже од инсекта. Али време не мења ствар”, каже он на почетку поменуте књиге (*L'Existence malheureuse*, стр. 11). Та свест о човековим границама води их, међутим, различитим путевима: Камија ка побуни, а Гренијеа ка некој врсти квијетистичке контемплације.

⁵⁹ *Есеји*, стр. 201.

⁶⁰ *Изабрани есеји*, стр. 111.

- Jean Grenier, *A propos de l'humain*, Paris, Gallimard, 1955.
 Jean Grenier, *L'Existence malheureuse*, Gallimard, NRF, 1957.
 Jean Grenier, *Inspirations méditerranéennes*, Gallimard, 1961.
 Јован Христић, *Поезија и кријтика њезије*, Нови Сад, Матица српска, 1957.
 Јован Христић, *Поезија и филозофија*, Нови Сад, Матица српска, 1964.
 Јован Христић, *Студије о драми*, Београд, Народна књига, 1986.
 Јован Христић, *Професор математике и други есеји*, Загреб, Знање, 1988.
 Јован Христић, *Есеји*, Нови Сад, Матица српска, 1994.
 Јован Христић, *Изабрани есеји*, Београд, Српски ПЕН центар, 2005.
 Маргерит Јурсенар, *Хадријанови мемоари*, Београд, Нолит, 1983.
 Анри Мишо, *Моји њоседи*, Београд, Нолит, 1976.
 André Niel, *Jean-Paul Sartre: héros et victime de la conscience malheureuse, essai sur le drame de la pensée occidentale*, Paris, Éditions Courcier du livre, 1966.
 Јелена Новаковић, *Јован Христић и Пол Валери*, Књижевност, 2008/4, стр. 51—55.
 Јелена Новаковић, *Јован Христић и француска њезија*, у: *Модерни класициста Јован Христић* (ур. Александар Јовановић), Институт за књижевност и уметност—Учитељски факултет, Београд, 2009, стр. 395—421.
 Јелена Новаковић, *Јован Христић и француска моралистичка мисао: Монтењ, Декарт, Паскал*, Зборник Матице српске за књижевност и језик, књ. LVII, св. 3/2009, стр. 575—589.
 Јелена Новаковић, *Le jeu de citations dans le discours poétique de Jovan Hristić*, *TRANS — Revue de littérature générale et comparée*, <http://trans.univ-paris3.fr/spip.php?article394>.
Поезија Јована Христића (ур. Славко Гордић и Иван Негришорац), Нови Сад, Матица српска, 1997.
 Жан-Пол Сартр, *Биће и ништавило. Оглед из феноменолошке онтологије* (прев. Мирко Зуровац), I, Београд, Нолит, 1983.
 Jean-Paul Sartre, *Lettres au Castor et à quelques autres*, Paris, Gallimard, 1983.
 Paul Valéry, *Oeuvres*, II, Paris, Gallimard, Éd. de la Pléiade, 1960.
Les moralistes modernes (XIX^e et XX^e siècles). Филолошки преглед / *Revue de Philologie*, XXXVI, 2010/2.

Jelena Novaković

JOVAN HRISTIĆ ET LES MORALISTES FRANÇAIS:
 SARTRE, CAMUS, M. YOURCENAR, J. GRENIER

R é s u m é

Dans ce travail, qui se rattache à notre article *Jovan Hristić et les moralistes français: Montaigne, Descartes, Pascal*, publié dans cette même revue, nous nous proposons d'examiner le dialogue que Hristić établit, par l'intermédiaire d'une suite de citations et de références, avec les moralistes français du XX^e siècle, tels Camus, Sartre, Marguerite Yourcenar, auxquels se joint le philosophe Jean Grenier. Ce faisant, nous utilisons le même procédé d'examen intertextuel, qui consiste à replacer d'abord ces citations et ces références dans leur contexte premier et ensuite à les considérer dans le nouveau contexte que constitue la création littéraire de Hristić lui-même, pour dégager les changements qu'elles ont subies au cours de ce déplacement, les nouvelles significations qu'elles ont obtenues et pour montrer comment elles se sont enrichies.

ПЕСНИЧКИ РАТ И ЛИРСКИ МИР

Дискретни полемички удео Стевана Раичковића
у доба послератних књижевних превирања

Драган Хамовић

САЖЕТАК: У раду се разматрају имплицитни програмски и полемички моменти у раној поезији Стевана Раичковића, као и његова тадашња изјашњења о поетичким питањима, у околностима поетичког прелома током прве деценије након Другог светског рата

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Стеван Раичковић, обнова модерне српске поезије, полемике, Зоран Мишић, лирска ангажованост, лирска иронија, пародија, пролошке и епилошке песме

Уводна песма првог циклуса *Круж нежностии* из Раичковићеве *Песме тишине* (1952) остала је почетна и у *Песмама* из 1963. године, књизи што сажима претходну, почетну ауторску деценију. У песми „Мир” рат је, једноставно, стављен у дубљи подтекст и тек се, у сасвим дискретним назнакама, појављује на површини: „Мени ништа неће небо. Ништа. / Гледај, земљо, ја се опет смејем”. Наведени двостих из ове композиционо истурене песме може нам добро послужити за једно поетичко упоређење. Наиме, када уз тај двостих поставимо почетне стихове Попине песме „Познанство” с почетка циклуса *Ојседнуша ведрина* (*Кора*, 1953) долазимо до тачке у којој се читава сржна међусобна разлика у формулисању песничког одговора на поратни епохални контекст: „Не заводи ме модри своде! / Не играм / Ти си свод жедних непаца / Над мојом главом”. *Небо* у једном и *модри свод* у другом случају одају опозитне лирске позиције двојице изразитих придошлих песника. Раичковићев исказ „Ту сам” наспрам Попиног „Не играм” иницијални су програмски искази два поетичка смера који се разилазе. Она накнадна, ефектна и тачна одредница песника Ивана В. Лалића о поезији свога века и доба — да поглавито пева негацију, уз истовремено залагање за песме што упућују свету потврдан одговор („покушавају да свету кажу да”), нема боље потпоре од наведених песничких места с почетка послератне обнове модерног српског песништва, раних педесетих година.

Издвојена Раичковићева поетичка позиција испољила се, према пениковом доцнијем сведочењу,¹ још у годинама његове почетничке анонимности, да би, након уласка у јавни књижевни простор, постала унеколико и деликатнија. Гласни налог за *активистичким односом* потицао је, непосредно након рата, из прописаног идеолошког оквира — за сав друштвени живот па и за певање — да би се опет појавио као кључни аргумент и код заговорника модернистичке поетичке обнове. Тако ће Зоран Мишић у завршници свог (одавно историјског) полемичког есеја *О смислу и бесмислу, о „лирици меког и нежног штиимунџа”, о једној чежњи и једном заносу на свим језицима света*, у години када се појављује и *Песма тишине*, готово ускликнути: „данас је једини пут регенерације наше поезије: вратити се животу, његовим одиста великим и истинитим токовима, садржајима и стрепњама; отворити широм прозоре у свет, *кренути* у *окршај* [курзив је наш] са свим ветровима времена и струјама људске мисли на свим језицима света”.² Реторичком и смисаоном врхунцу овог Мишићевог исказа претходи узгредно и условно признање Светиславу Мандићу и Раичковићу, као „најдаровитијим представницима” оне претежне лирске поетике, уз ироничне алузије поводом њиховог ослонца на *стиражиловске* мотиве Црњанског.³ Ако се навратимо на Мишићеве напise с почетка педесетих запазићемо да је лирска сценографија у којој се одвијају и *Песма тишине* и потом *Балада о њедвечерју* предмет наглашеног подсмеха, полемичке ироније. У прочеље другог дела поменутог есеја, рецимо, Мишић смешта извод из заједничког текста Маркса и Енгелса поводом Даумерове књиге *Религија новог века* (1850): „Господин Даумер бежи у тобожњу природу, то јест у блесаву сељачку идилу [...] Било би, уосталом, пожељно да модерно земљоделство и модерне машине већ једном преору и лењиву сеоску природу Баварске, тле на коме подједнако ничу попови и Даумери.”⁴ У напису из 1951. године, под насловом *Панике и снови*, Мишић опет апострофира исти Маркс-Енгелсов текст, да би, с краја, поручио: „не успављујемо се у топлом крилу дремљиве природе”.⁵ „Дремљиве меке главе” Мишић помиње и с почетка свога критичког осврта на *87 њесама* Миодрага Павловића. Ако се претходне ироничне варијације на тему лирског одласка у природу не морају обавезно односити на песника *Песме тишине*, него пре на онај подуги низ неубедљивих, закаснелих подражавалаца „етеризма” или „суматраи-

¹ У *Текстовима за нову верзију „Песме тишине”* (1980) Раичковић наводи и следеће сећање на своје почетке и описује прву посету редакцији часописа „Младост”: „Поменути уредници, који су по сопственом признању *интимно* осетили поезију у мојим изговореним стиховима, затражили су од мене за свој часопис ипак нешто *друго*: песме које не би *одударале од времена* и које би се могле укључити у главни (али и једини) мотивски и изражајни ток поезије наших дана. Била је то поезија, рецимо, *активистичког односа* и *колективне свесћи* о минулом рату или актуелној обнови. Ја такве стихове нисам имао у цепу, а по муњевитом подсећању — ни у оном картонском куферу у недалекој Зориној улици”, *Дневник о поезији*, у: *Сабрана дела Стивана Раичковића*. Књига 7, Београд 1998, стр. 98—99.

² Нав. према: Зоран Мишић, *Реч и време I*, Београд 1963, стр. 47.

³ *Исто*, стр. 46 и 47.

⁴ *Исто*, стр. 37.

⁵ *Исто*, стр. 27.

зма” — када прочитамо први пасус Мишићевог приказа Попине *Коре* (*Поезија ојседнујих ведрина*) нестаје готово свака недоумица на кога критичар жаоком алузије циља: „Многи бирају, још увек, такозвану тишину, и за њих се питање избора заправо и не поставља: поезија и јесте погодна место да се избегну nelaгодна питања, да има човек где главу да склони, и да макар за тренутак продрема.”⁶

Застаћемо начас на питању откуда је Мишићу потребно да још у уводном делу свог кључног написа у одбрану и похвалу водећег песника поетичке концепције коју заступа — призива и у раван поређења имплицитно доводи песника који, приликом свог ауторског избора, не бира баш оно што критичар сматра логичним избором поетичког тренутка. Неодређено помињање песника који бирају „такозвану тишину” помало чуди код онога који је, без зазора, знао да у поменутом есеју *О смислу и бесмислу...* исцитира читаву листу лирских примера песника чије домете сматра спорним или недовољним. На том списку Раичковића није било. Он је био поменут, како рекосмо, уз похвалу његовом дару. Али управо зато, чини се, било је потребно, у полемичком оквиру на који је Зоран Мишић рачунао, да помало снизи цену даровитом песнику који не прати и не потврђује његово борбено становиште, него га својим даром и радом релативизује, тим пре што је, у сезони што је претходила појави *Коре*, судећи и према броју и тону критичких написа, према рубрикама и ауторима, Раичковићева друга збирка побудила знатну пажњу и наишла на неподељено прихватање, јер доспева на припремљено тле једне овдашње лирске традиције. Такав пријем није могао доживети „дисонантни тон” поетика Павловића или Попе, него на отпоре и извесну меру саблазни. Зато и промотер другачијег типа песничке традиције, у том часу актуализоване и обнављане у гласу нових модерниста, мора да заостри став и према изразитим ауторима са друге стране „фронта” — макар они били, попут Раичковића, несклони фронтвским линијама и рововима — чак до генералног обезвређења њиховог самог стваралачког опредељења и лика. Мишић, опет, као критичар поузданих мерила, само коју годину доцније, у својој програмској *Антологији српске поезије* (1956), у белешци уз Раичковићеве песме, сажима свој суд о нашем песнику, али не без резерве, што провејава и на ранијим местима: „Израстао на пренасељеним просторима послератне лирике ’меког и нежног штимунга’, Стеван Раичковић је, захваљујући много више свом осетљивом поетском инстинкту, него интелектуалној жеђи и радозналости, успео да свој сањиви, етерични и безазлени свет птица, камења и трава подигне до нужног степена објективизације, па и до симбола, наслутивши неке од основних дилема савремене поетске мисли.”⁷ И када песнику Раичковићу признаје оно што му је признати дужан, критичар обнове српског песничког модернизма то описује као песничково надрастање и надилажење сопствених — подразумевано мањкавих полазишта. Исто тако, ни оцену о оствареном сагласју „са неким од основних дилема савремене

⁶ *Исто*, стр. 115.

⁷ Нав. према: Зоран Мишић, *Антологија српске поезије*, Београд 1983, стр. 268.

поетске мисли” не пропушта да ослаби ставом да је реч о инстинкту а не о свесној акцији песника. Да ли је баш тако? У запису из 1955. године Милован Данојлић, ватрено полемички, пориче уврежена критичарска одређења ове поезије: „Стеван Раичковић никако није оно што га многи сматрају, погрешно га укључујући у једну другу колону, у ред песника ’нежног штимунга’. Пет година он нам говори о страшној присутности која се мора издржати помало насмејаних и помало тужних али зрелих мисли и осећања...”⁸

С почетка и с краја повлашћеног, уводног циклуса заокружене *књи-
же* Раичковићеве прве песничке деценије налазе се песма „Мир” и песма „Хвала сунцу, земљи, трави” (доцније: „Похвала”). Ове песме чине пролог и епилог иницијалног лирског круга; отуда и њихова програмска, као и дискретно полемичка конотација, што се јавља и кроз упадљиво декларативни и апелативни тон у првој песми, односно химнични тон у изводној. И то би могао бити песников одговор на узбуркани јавни контекст, у који се његово дело смештало, мимо крајности које су чиниле окружење књижевно преломних година. Али, један затурени интервју из 1955. године, дат младој књижевници Гроздани Олујић, омогућава нам да дознамо и непосредно песниково одређење према таквим околностима. Наиме, одговарајући на питање који писац „најверније приказује савремену стварност” Раичковић најпре изричито избегава помињање домаћих савременика, а потом — пошто је навео тројицу омиљених светских писаца „апсурда” (Т. Вулф, Ками, Кафка) — излаже своје прилично изазовно постављено гледиште. Млади песник испрва оцењује да и његови књижевни изабраници „изражавају само један вид, или само неколико компоненти савремене стварности”, да би своју тезу запечатио следећим, реским речима: „Постала је скоро манија да се данашњи човек приказује као нека врста демона или мрачњака. Међутим, живот у свом обичном току није ни морбидан, ни мрачан. Зато се и чудим што се баш оно што је дубоко искрено и човечно у литератури дискредитује свдећи на назив — сентиментално.”⁹ Раичковић, другим речима, скреће пажњу да и модерне, нове поетике упадају у извесну опасност неаутентичности и лошег манира, споља другачијег (али опет једнако књижевно неделатног) од оног одавно очигледног у фамозној лирици „меког и нежног штимунга” — како је ту поетику описао Милан Богдановић а потом ову синтагму преузео и често понављао Зоран Мишић, али у негативној и ироничној конотацији.

Ако тај општи тренд означимо као поетички импулс *деромантизације* (унутар романтичким наслеђем и стандардима исувише дефинисане поетичке сцене), онда је Раичковићева примедба не само у томе што тај налет односи или сузбија и оне елементе које поезију одувек чине поезијом — него и стога што се тиме редукује и осиромашује песнички обухват стварности једино на њену тамну или патолошку страну. Раичко-

⁸ Милован Данојлић, *О тојлој присућности једног песника*, Видици, год. 3, бр. 15—16 (мај-јун), Београд, 1955.

⁹ *Пријатељ права Стеван Раичковић*, у: Гроздана Олујић, *Писци о себи*, Београд 1959, стр. 179.

вић, такође, указује и на једно опасно поједностављење, којим се категорија *искрено̄* или *човечно̄* у поезији унапред именује у значењу *сенџиментално*, што је одавно негативна ознака. При томе, треба нагласити да Раичковићев отпор поетичком тренду дехуманизације, као носећој одлици једног карактеристичног дела модерне лирике, не може бити схваћен као његова анахрона неспремност да препозна и изрази мрачну страну савременог света и човека. Управо наш песник инсистира на томе да „само неколико компонената савремене стварности” не могу запосести цео простор песничке слике света и онемогућити да у поезију приступе неке хуманије, исто тако реалне и битне компоненте.

„Данас покушавају да се праве резимеи полемика тих година” — казаће (у не тако давном разговору) Миодраг Павловић, чија је активност била чест повод тадашњих књижевних напада. — „Међутим, књижевни живот је био више скривен... На крају, праве полемике оног времена су биле књиге, а не одјеци”.¹⁰ Један од кључних актера тога доба, с правом, са експлицираних поетичких и идеолошких ставова пребацује тежиште теме према самом садржају и склопу песничких текстова. Зато ћемо прво и размотрити „Мир”, уводну у матичној збирци *Песма шишине* и у *Песмама* из 1963. године, баш са становишта њених имплицитно програмских и иманентно полемичких могућности. Рекли смо да њена почетна позиција унутар заокруженог лирског корпуса посредно и упућује на такво читање.

Почнимо од наслова. Његово се значењско поље може боље разумети ако се узме у обзир контекст песничке продукције на средини прошлог века, оптерећене рефлексима минулог рата и његових тешких спољних и унутарњих последица, једнако у традиционалније као и у модерније заснованој поезији. У превласти такве страшне драматике подсећање на обновљену животну и космичку равнотежу готово се може узети као чин свесног песничког отклона.

Шта песму „Мир” разликује од песама просте и често баналне лирске идиле, свакојако неприпадне добу у којем је спевана? Реч није о лирском доживљају — него о детиње безусловно исказаној *вољи* лирског субјекта да завлада начело склада и задовољства.¹¹ „Нека намах што је тужно стане. / Ја то хоћу, човек, слушај птицо!” — читамо у четвртом катрену песме. Песник отпочетка користи средства којима ће нагласити и пренагласити конативну природу свога исказа, тако да пренаглашеност буде стилски маркирана. У почетном стиху песме, не само да наводи двапут исказ „Сунце греје” него понављању, као средству појачавања утиска, придодаје и плеоназам, језичку неспретност инфантилног или афективног порекла: „Сунце *шойло* греје” (курзив је наш). Све те фигуре понављања, такође, чине јако потенцираном и емоционалну страну песме „Мир”. Претераност је, дакле, саставни елеменат песничког поступ-

¹⁰ Милош Јевтић, *Дијалог о свешћу Миодрага Павловића*, Београд 1998, стр. 29.

¹¹ Упоредимо само третман исте основне теме, као у песми „Мир”, у ненасловљеној песми Миодрага Павловића из првог издања *87 песама*, изишлог у години када и *Песма шишине*. Почетна строфа гласи: „Опет је мирно све / Облаци крију ископани гроб / У земљу су руке две / Бациле крвав дроб” (стр. 105).

ка, чиме се постиже и свесни аутоиронијски ефекат. Тај ефекат произлази из несразмерне еуфорије лирског гласа пред крајње уобичајеном сликом мирног и наново осунчаног предела. У тој несразмери прећутно суделују, па је и уравнотежују, и присутни одједи прохујалог рата у мемо-ријским оставама појединаца, опште друштвене непогоде што је складну слику онемогућавала или кварила. Тон снажног самоубеђивања да је опасност прошла, сугерише нам да је посреди нагло и бурно пражњење од кумулисаног страха, па је несвесно комична нијанса напросто уграђена у смисаони склоп ове песме, сложен, напрегнут и собом ипак противречан. Додатни чинилац представља и асиметрични десетерац, почетни метар песме „Мир” — током песме, наравно, ритмички нарушаван. Епски метар, створен за акционе садржаје и прокламације, као метричка подлога, као и идилска мотивика песме, још су један пример здруживања ретко спојивих елемената. Очито је да „штимунг” уводне песме Раичковићевог зрелог песничког почетка није нимало „мек и нежан” него је пре, по дубини, драмски подложен. Али у раздобљима превирања и корених промена губи се чуло за дубље нивое и нијансиране разлике, него се главнина ствари одвија на манифестној површини.

Са друге стране, како протумачити песму „Хвала сунцу, земљи, трави” („Похвала”), епилошку у *Кругу нежности*, која, заједно са песмом „Мир” с почетка, сачињава уочљив композициони прстен око овог циклуса? Благодарене свему постојећем — од елемената космичких до свега незнатног што светом пролази — садржава, попут песме „Мир”, неспорно инфантилно становиште. Није стога чудно што је ова песма, измештена из матичног контекста, нашла места и у читанкама за наше млађе основце. Али, шта овај тон доноси у матичном временском и поетичком окружењу? Опет можемо слово песничке разлике тражити према тада актуелним крајносним странама књижевне сцене: у односу на револуционарни, славословни патос новог режима, оличен у соц-реалистичким производима наручиваним и поспешиваним након ослобођења, као и наспрам снажног гласа побуне којим се, прилично унисоно, оглашава тадашње поставангардно крило нове српске поезије. Противно превладавалом модерном становишту, у распону од опште деформације до опште негације, песник предмет свог прослављања налази — уместо (очекивано) у идеолошком, друштвеном пољу — у простору природе, заправо основног простора егзистенције саме, схваћене као дар за који треба издашно понављати реч *хвала*.¹² Овако долази на полазну тачку једног изворно религиозног доживљаја (похвале свему створеном), што такође измиче и једној и другој крајности, колико идеолошке толико и модернистичке догме.¹³

¹² Уп. шта о томе пише Славко Леовац: „У раној и каснијој поезији Стевана Раичковића нема крикова, нема тешких вапаја, нема ’буке и беса’. Али то не значи да у дубини његових песама нема скамењених и кристализованих вапаја и крикова; или нешто прецизније речено, они су поносно превладани самом песмом и њеном духовношћу. Песма је чудесни храм лепоте и доброте, извесне *kalokagathie*, својеврсне лепоте-доброте, па су вапаји и крици постали хумано лепо и лепо-добри облици песме.” Нав. према: С. Леовац, *Три знаменита ђесника*, Београд 2000, стр. 49.

¹³ Владета Јеротић у есеју *Чијам ђесму за ђесмом* наводи: „Песма ’Похвала’, за мене је религиозан доживљај мистичара свих религија света (хришћанства такође — свети

Не би потребна равнотежа била успостављена да у разматраним пемама, поред дискретне лирске полемичности, нема и аутоиронијских наноса. Лирски субјект је у средишту свога одељеног света, којим настоји самовласно да управља, али је тај ентузијазам у несразмери са његовим поводом, а то је уобичајена слика лепог дана у природном окружју — мада знамо да је то *обично*, након ратног поремећаја који и даље одјекује у свести, добило на својој изузетности и вредности. Великодушно поклањање живота мраву нађеном у домашају лирског субјекта посебно иронијски нијансира позицију нараслог лирског ега у размаху великог, ослобађајућег одушевљења:

Пуштам. Нека иде. Знам: мрав то је.
 Смрт би била кад бих ја по њему.
 Зар смрт? Гледам: небо пуно боје!
 Лежим, сâм под сунцем, близак свему.

Слично томе, у свеопштем низању похвале, у епилошкој песми циклуса, у завршници се одаје хвала и сопственој „лудој глави / О коју лупа простор сав”. Дистанца од сопствене субјективности — средишта, извора и увира лирског света — усложњава и продубљује ову песничку позицију (у дисовској инверзији односа субјект/објект), доводећи у сумњу њен стабилни статус. На све ове начине песник се, из основа, отрже из оквира „меког и нежног штимунга”, али не посеже за разарањем лирске потке свог ауторског сензибилитета, него му придаје изразитији, истачанији садржај.

Док су књижевним и политичким простором средине ХХ века код нас бучале велике и тешке речи, Стеван Раичковић том стварању буке скоро да није доприносио, мада је и његов случај био макар дотицан, у узајамним нападима и одбранама. Стога је врло важно обратити пажњу на његов запис из 1962. године, који знамо под насловом *Реч о ѿезији*, а који представља „корелефат поднет на проширеном дискусионом пленуму Удружења књижевника Србије”. У основи овог записа лежи оспорење сврхе јавних „разговора о поезији”, као и јасно залагање за самосвојне путеве песничког чина, без спољних задатака и налога. На самом почетку Раичковић удешава једно занимљиво обртање ствари. Наиме, онај који ће и касније, много касније, осећати потребу да одговара на примедбе из своје околине о његовој изграђеној „кули од слонове кости” у односу на изазове савремене стварности, у самом уводу *Речи о ѿезији* питање поставља сасвим другачије, у својственом благо патетичном тону, иза којег чека неизбежна заседа суптилне ироније: „Имам утисак да се налазим у једном изузетном тренутку, у коме ме напушта *ѿесничка храброст*, која је до сада, бар у мом случају, била обележена мојим неучествовањем у разговорима о поезији. Један тренутак *ѿрађан-*

Франциско Асишки!) — захваљивање Невидљивом на животу. [...] Да ли је песник намерно изоставио да каже коме захваљује или је у њему пантеистички доживљај природе превладао?”, у: Књижевност, год. 49, књ. 103, бр. 5—6, Београд 1998, стр. 851.

ске слабосѣи.”¹⁴ На овој инверзији морамо начас застати. Песник „деконструише” устаљену синтагму *џрађанска храбросѣи* која управо подразумева јавно иступање и залагање за одређене ставове и таква је особина иначе високо издигнута на лествици демократских вредности. У Раичковићевом изазивачком обрату ствари, у којем се у први план истиче *йесничка храбросѣи* „обележена неучествовањем”, крије се нешто дубље од самог изазивања и реторичке досетке. А то је уверење, изнето већ у наредним реченицама, које опонира самом догађају на којем тада учествује, „дискусионом пленуму”: „Одувек сам осећао да се једини *слободан йросѣитор* за поезију [...] налази искључиво у *самом* поетском стваралаштву. Сваки разговор о поезији јесте само по једна прича или верзија о ономе што се већ догодило или би се евентуално могло догодити.”¹⁵

Песник наглашава потом да једини прави простор за поетску реч чине „јарки или замрачени предели песниковог бића”. Смештајући песнички акт у неприкосновени домен *индивидуалносѣи*, Раичковић и понтира у духу песника *ѣишине*, који у тренуцима стварања „своје истинске песме” не чује „други глас и туђи шум”. Пошто је, у замаху своје критичке објекције, слику *буке* окретно проширио са књижевног на општи план („Ти силни гласови као да заглушују и сами живот”) Раичковић се, сасвим одређено и оштро, осврће на прилике за којих је и сам књижевно стасавао: „Само наше послератне генерације имале су прилика да се са разних страна наслушају разних душебрижничких савета о идеалном идејном и формалном облику поезије, који одговара *нашем*, великом времену — револуције, обнове, изградње — тоталном човеку, отуђеном, националном, југословенском, интернационалном, изгубљеном пред нуклеарном катастрофом.”¹⁶ Очито је да, по очекивању, и у овом осврту Стеван Раичковић чини подједнак отклон од обе крајности актуелне или тек минуле књижевне политике, у свом настојању да избори свој, аутономни пут, необавезан спољним, трендовским захтевима. Следећа деоница *Речи о йоезији* вероватно је врхунац овог накнадног, сумарног песниковог одговора на доба књижевних полемика, као и олаког песничког повођења за променама књижевних и других идеја у текућем оптицају, и ту се постављена тема заострава до болне етичке самоупитности свакога од савременика: „Да ли наша песничка реч има своје достојанство, људско и етичко покриће? Покушајте да именујете песника који своју длаку није мењао или ћурак превртао наопако? Песника коме верују?” У овој последњој реченој, тада песник у пуној зрелости, свакако поставља сопствену песничку мету и меру, при чему *йоеѣичко* поравнава са *еѣичким* (што је песничка модерност испрва одлучно одвајала), уверен да једно из другог нераскидиво проистичу. Утолико и његова потреба да остане *издвојен* не може бити узета као тежња да одбегне са борбеног попршта књижевне епохе, не би ли прошао неоштећен као *џрађанин*, него као нека врста аскезе, подвизања, или баш *йесничке хра-*

¹⁴ *Дневник о йоезији*, СДСР, стр. 25.

¹⁵ *Исѣо*.

¹⁶ *Исѣо*, стр. 27.

бросџи да одоли и остане веран своме стваралачком склопу, обликованом „у пределима песниковог бића”. Да ли је таква мера и домашена, може посведочити и околност да је Раичковићево песничко име остало нетакнуто — а место постојано и безбедно високо током дугог времена и многих смена вредносних парадигми. И они који данас, без одвише књижевних критерија и скрупула, стратешки оспоравају толике изразите домете српске поезије, Раичковићево име паметно заобилазе.

Да је Раичковић умео кратко и утолико супериорније да одговори на актуелне поводе и намете свога доба, онда када су омиљенији, бржи и необавезнији одговори стизали у ванпесничкој форми, остали су неки занимљиви *лирски* документи. Када, на пример, читалац на страницама „Летописа Матице српске” из политички опскурне 1949. године затекне песму са потписом Стевана Раичковића под насловом „Љубав у славу маја”,¹⁷ испрва помисли да је посреди обол песника почетника захтевима идеолошки строго контролисаног и задатог књижевног тренутка. Међутим, када песму и прочита, читалац се уверава да се оно што се, због наслова, чини ауторским попуштањем — заправо пре може подвести под лирску *провокацију*, или, како смо раније именовали, *дискретну лирску џолемичност*. Наслов песме, наиме, упућује сигнал и гради очекивање сагласно тада актуелним идеолошким симболичким конотацијама речи *мај*, још јаче израженим у синтагматском споју у *славу маја*. Ништа од тих назнака млади песник неће дати у песми, осим у завршном стиху, али у супротном значењском смеру, што ћемо касније и показати. У предњем плану лирског описа налазимо мотиве пролећне животне обнове из типичних раних Раичковићевих песама, као у песмама „Мир” или „Исповест на повратку” (*Песма тишине*). Тежиште се налази у кључној речи наслова, реч је о бодрој *љубавној* песми виталистички заснованој:

Ја певам живот срцем голим
и кажем љубав што ме сише,
опевам тебе коју волим
за једно живо срце више.

Насупрот пожељном *колективном*, овде се истура „голи” *лични* занос, без успостављања икакве видљиве аналогије са послератним, задатим друштвеним полетом. Лирски патос се одвија у сраћању духа појединца и набујалог природног окружења, да би се, у последњем стиху ове песме од пет деветерачких катрена, изненада упутио један сигнал fine ироније:

¹⁷ Види: Летопис Матице српске, год. 125, књ. 363, св. 3, Нови Сад 1949, стр. 154. Ако се поуздамо у белешку на крају *Песама* из 1963. године, сасвим је могућно да ова песма може бити прва, а свакако јесте међу првима које Раичковић објављује по доласку на студије у Београд. Истичући првенство песме „Мајка над завејаним успоменама” (објављене 1945. у Суботици) песник бележи да ова песма „остаје усамљена све до 1949. године”, откада „почиње интензивније да сарађује у многим листовима и часописима” (стр. 179).

И дишем љубав из свих жила,
те ширим руке, зене плаве,
певам под сунцем — вихор крила,
и мајски живим — љубим праве.

На улазу и излазу из песме, у самом наслову и финалном стиху, смештен је одсечан лирски одговор на спољне диктате прве поратне „петолетке” — у славу маја и обнове (али *живојине*), не некаква *радна* него — *љубавна* акција. То су године када, на пример, Радован Зоговић, у име револуционарне партије и свог књижевно регулативног места у њој, објављује текст *О нашој књижевности, њеном положају и њеним задацима данас* (1946), у којем наводи: „Књижевни живот очишћен је од људи који су издали и књижевност и домовину [...] Кохезијска, препородилачка, покретна снага тога сједињавања, то је нова друштвена стварност, њен магнетизам, њен дах, њен патос; то је сила живота, јединственог у смислу побједи новог, живота у пјесницима и ван њих, непрекинутог...”¹⁸ Раичковић, у песми „Љубав у славу маја” али и у другима, вољан је да прихвати само чисто *виџалистички* аспект Зоговићеве оптимистичке поетичко-идеолошке поставке — без преношења у подручје друштвеног делања — по чему је наследник неких поетичких премиса Растка Петровића, песника такође са искуством великог рата иза себе („*Постоји живој велики, дивни њијани физички живој биља и расиња, њада река, јурења облака, младих шела...*” Песник је већ потпуно човек. Он се помирио са свим стварима и каткад покушава да их разуме. Нема ништа нипротивкога. *Не њражи да се ствари ѡревазију, у свима њима је живој, и од њега само зависи како ће да их ѡрими.*”¹⁹)

Привлаче пажњу, у одабраном лирском крипто-полемичком кључу, и две кратке песме, датиране у 1947. и 1948. годину, које песник обелодањује тек двадесетак година од настанка, у сепарату *Варке* (1967). Обе песме Раичковић — како је истакао у напоменама уз овај лирски низ — „објављује по сећању, које је тачно и проверено код неких песникових другова из тих дана”.²⁰ Усмени облик очувања потцртава субверзивни карактер тих стихова, њихов (тада једино могућан) интерни оптицај. Песма „У парку крај железничке станице” (из 1947. године, кад песник долази у Београд), у три шестерачка катрена, ефектно описује студентску, дошљачку маргину југословенске престонице у време „обнове и изградње земље” („Дими се алеја / Преко целог дана: / Мало од идеја / Мало од дувана. [...] У кичми: бол тупи. / Стомак: шупља ала. / Спавасмо на клупи / Пуни идеала...”). Ако је ова песма била тек посредно идеолошки „нечиста”, песма „Ноћ је наша” (1948) склопљена је као отворена реакција на општи поредак, не додуше у име *реакционарства* него зарад пе-

¹⁸ Нав. према: *Српска књижевност у књижевној критики. Савремена поезија* (приредио Света Лукић), Београд 1973, стр. 19.

¹⁹ Растко Петровић, *Општи њодаци и живој ѡесника*, нав. према: *Српска књижевна критика*. Књига 16. *Писци ѡсле Првог светског рата као критичари II*, Нови Сад — Београд 1975, стр. 119.

²⁰ С. Раичковић, *Варке*, сепарат Летописа Матице српске, књ. 399, св. 6, Нови Сад 1967, стр. 18.

сничке слободе избора, тако да није нимало чудно што је остала само меморисана, али не и објављена тих крајње неслободних година. Наслов је, најпре, срочен попут транспарента, с алузијом на паролашку матрицу („Трст је наш!”, „Ми смо Титови — Тито је наш!”) са оновремених јавних скупова. Надаље, „Ноћ је наша”, од првог до последњег стиха, заснована је на контрастирању два света: *ми* и *они*, *ноћ* (инверзно, позитивно означена) песничке дружине и (с песничке стране вољно одбачен) *дан* осталог света:

Дан припада вама.
А ноћ је само наша, наша.
Као сунце, по забаченим кафанама,
Сијају очи, реч и чаша.

Понављање речи *наша* у другом стиху — иначе за постизање уводног контраста чак сувишна — деликатан је призив форме скандирања, редовне и на политичким перформансима нове државе и у тадашњим примењеним стиховним саставима. У споменутом поступку инверзије битни мотиви соц-реалистичке поезије (изградња, рад) подвргнути су неувијеном пародирању:

Кафане: ноћна градилишта.
(С високих скела вреба пад.)
Ми смо и све и свја и ништа.
Бол је наш рад...

Песник је, као у претходним примерима, за финалну позицију, тј. поенту песме, спремио вероватно најпродорнији гест лирске провокације, потцртан и наглим ритмичким преломом на крају (присутним и на крају претходне строфе, у јеретичком стиху „Бол је наш рад”):

Очи нам зуре у небеса плава:
Враћамо се у зору кроз росе.
Уместо застава
Вијоре нам косе...

Довођење у раван поређења дуге косе кафанских декадената и знамења државе и идеологије, иконографије колективних ритуала новог доба — слика је не само безусловне *йесничке храбрости* (исказане самим чином певавања и усменог преношења — о публиковању тада одиста није могло бити помена) него и песничке инвенције првог реда. Али укупни домет ове песме надмашује ступањ пуке пародије „акцијашке” поезије и наметаног култа друштвено-корисног рада. У развијеном контрасту између два света, онога песнику припадајућег и онога другог — дневног и активистичког, Стеван Раичковић сажима и своје, неоромантичарско колико и симболистичко, песничко *вјерују*, засновано на мистичкој повезаности између песника, посредством поезије којој служе и чији су посвећеници, у времену и преко времена:

Неће нас растурити ниједно доба.
 Мрак нас окупља као страх.
 Са нама су и песници из гроба:
 Као да се смеши, на нас, њихов прах.

Ваше је све. А теби и мени
 Припада само мало, мало.
 Ми смо у краткој, тамној смени,
 Да не би срце света стало.

Опис ноћних песничких „братија” из Раичковићеве песме као да је пренет, у улози негативног примера, у напис Риста Тошовића *О раду са младим њисцима* из 1949. године: „И Велес Перић и сви они који су пошли његовим путем писали су истовремено те двије поезије — на једној страни о напорима наших радних људи у борби за социјализам неувјерљиво и егзалтирано, а на другој страни такозвану личну поезију, о тамним кафанским расположењима, ’о кочијашу и чаши’, потајно организујући некакве своје дивље кружоке, на којима су читали ту ’личну поезију’.”²¹

Раичковић, усмени химничар „дивљих кружока”, по свему судећи, није практиковао описану ауторску „двострукост”. Чак ни местимични „политички подобни” мотиви (присутни у другом плану) збирке *Дейињ-сџива* не могу бити измештени из оквира снажног дечачког доживљаја краја ратних страхова и мука,²² чији је саставни део и разумљива и за-служена мера хероизације ослободилаца. Једини *колеџиив* који је овај песник, од почетка до краја, могао да прихвати — било је припадништво „друштву песника”, као заједничара једног трансцендентног општења и делања. У својој позној аутобиографији — а пре тога (апстрахованије, несведено само на песнике) у сонету „Нити” (1958) — Раичковић обнавља основну ситуацију дату у својој раној песми: „Међутим... у друштву песника је понекад бивало као у рају... По мом искуству... они су се међусобно споразумевали чак и мимо речи... Као у каквој вечитој завери... Ако постоји ’немушти језик’... онда су песници ти који су га најспонтаније савладали... исто онако као и свој матерњи...”²³

Вратимо се *Песмама* из 1963. године, приказу Раичковићевог развоја прве песничке деценије. Испред дванаест лирских кругова, компонованих стрпљиво да остану темељ и доцнијих ауторових избора — Раичковић је, као мото (или пролог), поставио песму каква се раније није појављивала унутар Раичковићевих лирских низова. Реч је о ненасло-

²¹ Нав. према: *Српска књижевност у књижевној кријици. Савремена поезија*, стр. 24.

²² На такве мотиве наглашено скреће пажњу, наспрам оних доминантно личних, Раичковићу наклоњени Душан Костић, у белешци о Раичковићевом првенцу, збирци *Дейињ-сџива*: „Ратне јесени и болничка распињања, туга за изгубљеним детињством, туга дјечака који је можда прерано сазрио под патњама крвавих ратних година. Таоци и жице. Неколико крокија из ослободилачког рата датих дискретно и њжно, са мјером [...] Није то борбена лирика али је — специфично казана — ипак лирика борбе...” (Књижевне новине, год. 3, бр. 26, Београд 1950, стр. 4)

²³ Стеван Раичковић, *Један могући живић (Ното poeticus)*, Београд 2002, стр. 192.

вљеној краткој песми, чија је истакнута функција остала очито једно-кратна, само за почетак овог песничког избора. Прво што уочавамо је ритам асиметричног десетерца, као и у песми „Мир”, само доследно изведен, и такт прогласа:

Нешто древно куца ми у жили.
Трошни чун по крви споро плови.
Ми смо стари живот напустили
Да почнемо — нисмо знали нови.

Ускоро ће ветар који кида
Из вилице света крње зубе
Полако да построји крај зида
Песнике и оне што их љубе.

Први катрен доноси опозицију старог и новог живота, тачније — исказује некакав међупростор у којем се, напуштајући претходне животне/песничке облике, колективни лирски субјект нашао. Заправо, испрва се оглашава лирско *ја* („Нешто древно куца ми у жили”) да нагло пређе у прво лице множине („Ми смо стари живот напустили”). Тај међупростор између *староџ* и *новоџ* свакако се понајпре тиче релације лично/генерацијско, ако оно *ми* прихватимо у оваквом значењу, најпре у значењу *песничкоџ* нараштаја. Друга и уједно завршна строфа у знаку је гротескне сликовности, коју у Раичковићевом случају можемо третирати као тренутни, свакако хотимични поетички испад, искорак према актуелним, ликовно бруталнијим поетикама. Централна слика „вилица света”, због своје несразмере, доводи ефекат страшнога на границу карикатуре. То се односи и на слику ветра, што из „вилица света” кида „крње зубе” и смера да постреља „Песнике и оне што их љубе”. Други катрен протиче у извесној напетости између ритмички саливеног исказа и крајње бизарне, незграпне слике коју твори. Такве песме или призоре, ни изблиза, читалац неће наћи у дванаест кругова од којих је састављена књига *Песме*. Ова песма (у каснијој збирци *Зайиси* насловљена „Две строфе”) као да и није њен део, мада стоји на самом улазу. Штавише, остаје утисак да је она више усмерена према простору *изван* књиге него ка самом овом избору. Тако гледано, њена функција је програмска, као и критичко-полемичка, и то бар са три актуелна аспекта: општа дезоријентација, морбидна и драстична слика света, као и крајња угроженост осетљивог појединца у таквим околностима модерног постојања.

„Ја осећам да се мени узима и приписује као безазлени став, као линија слабијег отпора то — што ја у својој поезији баратам појмовима из природе, као што су трава, дрвеће, воде, а у последње време — трска, рит, риба, и тако даље” — изјављује Раичковић у једном разговору почетком шездесетих, да би одмах начинио ироничну алузију на поетичку страну одакле су такве примедбе долазиле — „Нисам приметио да се оним песницима који у својој поезији оперишу појмовима као што су коњ, свиња, патка и слично, ово уписује у некакав грех, већ, напротив, њиховој лексици одаје се дужно поштовање као кориснику реквизита из

арсенала модерног сензибилитета. По томе — изгледа као да је ботаника дозлабога инфериорна у односу на зоологију, и да је поетски свет смештен у амбијенту биљног царства — деградиран од животињског.”²⁴ Показали смо у овом раду на колико места само Зоран Мишић начелно, унапред негативно третира тематику природе у савременој поезији, браћећи своје поетичке фаворите од јавног неприхватања и од критике неспремне за новости. Мимо чињенице да је на главној мети поменутог критичара новог модерног преврата била преовлађујућа, просечњачка лирика — чија је „природна” сценографија постала предвидљива преко сваке мере, знамо да, од Бодлера, дугом лирском традицијом освештан простор природе одиста јесте на удару модерних оспоравања, зарад уздизања неорганског и вештаственог. Или, по речима Хуга Фридриха поводом Малармеове поетике: „Дехуманизацији одговара, као код Бодлера, крајње дистанцирање у односу на вегетативну природу.”²⁵ Исти аутор, нешто раније, истиче да „модерна лирика не искључује само приватну особу него и нормалну људскост”.²⁶ Али, и последични отпор „нормалне људскости” (на коју се Раичковић и позива у разговору из 1955. године) исто је тако легитиман, поготову читаво бурно и дехуманизовано столеће након Бодлера и његове радикалне антиромантичке концепције. И после Првог светског рата, као и након Другог — када почињу да певају Раичковић и његови песнички вршњаци — прошавши пустошна искуства, песници су имали два могућа разносмерна одговора. Један је отворени бунт, негација и револт спрам официјелног поретка културе, а други — повратак изворима и почецима, како год они били препознати. Тако је и Раичковићев избор — до којег је по сваку цену држао — био у смеру обнове сагледане у огледању и прожимању са избраним природним окружењем, „пределом без људи”. Лакше је педесетих година било такав песнички амбијент довести у везу са хетерогеном групацијом „меког и нежног штимунга” — макар се причинила и покоја колатерална неправда у полемичком рату — него са плодоносним смером међуратних авангардних књижевних кретања. Раичковић се, при свему томе, држао у своје изабраном лирском миру, да би на то, тек спорадично, реаговао најпре из самог *лирског чина*, из његове дубине, логике и „правде”.

²⁴ Никола Дреновац, *Писци о себи*, Београд 1964, стр. 426—427.

²⁵ Хуго Фридрих, *Структура модерне лирике*, Нови Сад 2003, стр. 119.

²⁶ *Исто*, стр. 117.

Dragan Hamović

STEVAN RAIČKOVIĆ'S DISCREET POLEMIC CONTRIBUTION
IN THE PERIOD OF POSTWAR LITERARY TURMOIL

S u m m a r y

The paper discusses implicit programme and polemic moments in Stevan Raičković's early poetry, as well as his then statements about poetic issues, in the circumstances of the poetic turning-point during the first decade after World War II. The paper specially focusses some of the preserved poems written before 1950, in the light of the poetic difference and subtle provocation in relation to the dictate of the poetics of the so-called socialist realism, and then also the introductory and epilogue poem of the first circle in the collection *Pesma tišine* (*Poem of Silence*, 1952), as well as the prologue poem from the first comprehensive book of selected poems (*Pesme/Poems*, 1963), which are also crypto-polemic in relation to the activist imperative and some other features of the new modernist wave, because he himself was a specific factor of the poetic turning-point. As a support for such analytic angle, the paper also uses Raičković's poetic statements from two interviews from the mid-1950s and the beginning of the 1960s, intoned with a strong polemic irony, as well as the text "Reč o poeziji" (A Word on Poetry) in which he even more deeply and critically sharply articulated his poetic position in relation to the circumstances in which he was creating.

МОТИВ БРАТСКЕ ЗАВАДЕ У ПЈЕСНИШТВУ ЉУБОМИРА СИМОВИЋА

Јован Делић

САЖЕТАК: У раду се прати мотив братске заваде у Симо-вићевој поезији у три тематска рукавца: митско-антрополошком, историјском и рукавцу с темом измирења браће.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: мит, архетип, историја, братска завада, мржња, гротеска, смијех, измирење браће, светац, стронољуби-је, жена

Мотив братске заваде је сразмјерно чест у пјесништву Љубомира Симовића: налазимо га у најмање петнаест пјесама, што је већ цијела једна мала збирка. Све те пјесме налазе се у првој књизи Симовићевих одабраних пјесама, што ће рећи да су карактеристичне за раније збирке, закључно са *Источницама*. Те пјесме нијесу везане искључиво за тематизовање новије српске историје, како би се то могло очекивати, нити само за транспоновање историјскога искуства, него их је већи број универзално антрополошки усмјерен и ослоњен на митски подтекст. Оне су уткане у пјесникову слику свијета, па и историје, и човјека у том свијету и историји. Оне су драгоцјен Симовићев прилог вјечној причи о два брата, позната по именима Каин и Авељ, Етеокле и Полиник, Вукан и Стефан, Џем и Бајазит. Симовићеве пјесме су драгоцјене управо зато што досежу тај универзални ниво и онда када тематизују и новију историју, као на примјер у *Источницама*. Ријеч је о вјечно живом, изнова актуализованом архетипу, који проговара час као прастаро митско-антрополошко, час као новије историјско искуство, а час као миротворство свеца и жене. Управо ће о та три тематска рукавца овдје бити ријечи.

Већ у *Шлемовима*, у првом дистиху пете пјесме, налазимо здружене браћу са змијом — брат је брату око врата чврсто везао змију као омчу:

Пуче кичма змији коју ми је брат
чврсто као уже везао о врат.

Пуцање кичме те братске змије није објешенога ослободило несреће: он ће са гране плуснути „у пун крви чун”, дати се у бјекство, гоњен рогом а сачекиван кљуном — Симовићеве омиљене игре метонимијом,

односно синегдохом — да би „мучен као леднички цвет”, разазнао „у мраку још страшнији свет”. Ослобођење од једног води човјека пред нова зла и ка сазнавању неслућено страшнога свијета у којем „жена с брадавицом ко исисан црв / доји врану млеком црним као крв; / а жохаре људи једу, улов тих, / и бдију, да жохари не поједу њих”. Тиме се отвара једна оригинална, гротескна слика свијета, карактеристична за поезију Љубомира Симовића. Пакао, најављен цитатом Дантеовог стиха на почетку четврте пјесме („Пакао видех иза мрачне шуме. / Грешници с лицима од стакла и гуме”) разлистава се не само у „Шлемовима” него и у великом дијелу Симовићевога пјесништва.

За ову тематску линију карактеристичан је триптих „Поглед на свет”. У првој пјесми колективни лирски субјект — лирско *ми* — зачуђен је камо је доспио послје свих мука и слијеђења лажних пророка, и ту своју зачуђеност изражава трима питањима која чине прву строфу. Друга строфа, тростих, изражава страх од брата. Тај страх је такав и толики да лирског субјекта зближава са злогуким птицама и звијерима:

У страху пред братом
прозор се гаврану отвара,
врата вуку.

Мотив братске заваде јавља се и у другом катрену завршне пјесме: браћа се преображавају у гротескна чудовишта којима се уста отварају на браћу на свим дјеловима тијела, од чега лирско *ми* губи глас:

Видим: браћи се на нас уста отварају
на свим деловима тела;
а ми немамо гласа ни у грлу,
ни у звону.

На крају триптиха смртно рањеном лирском субјекту се указује слика која недвосмислено потврђује да се и послје свих напора и подухвата ништа на видику није промијенило — гробља су доминантна слика виђенога:

Видим: толика гробља,
а ништа се није променило.

Ни на видику,
ни на коњу.

„Толика гробља” су — слиједи из овога триптиха — посљедица отварања мноштва гладних и прождрљивих уста на свим братским дјеловима тијела.

Завршном пјесмом гротескна слика избличене крвожедне и вишеусте браће и слика нараслог гробља су универзализоване. Оне су резултат свих историјских напора, процеса, промјена, проливане крви и слијеђења пророка. Најгоре од свих времена траје цијелу вјечност.

Универзализовању визије опште братске сукобљености и покоља снажно доприносе пјесме „Јадац” и „Други јадац”, које слиједе непомредно иза иронично насловљеног триптиха „Поглед на свет”. Прва строфа пјесме „Јадац” развија слику закрвљених Срба из различитих градова и крајева, занесених међусобним сатирањем и уживањем у том сатирању као у каквој комичној игри. Смијехом је братски сукоб депатетизован, сукобљена браћа се према братским пријевима односе као према концу и намотавају их на калем:

Ужичани Сремце, Левчани Космајце,
ексером у око, кундаком у јајце!
Сомборац ножем пори Смедеревца,
па му на калем намотава цревца,
а о курјацима и да не говорим!

У другој и трећој строфи сукоб је на нивоу занимања: свињар пори овчара, кувар сикће на пекара, а ракиција на винцију. Сустигавши и распоривши овчара, свињар му, као у каквој крвавој комедији апсурда, ушива у распорени трбух пса и мачку, што крвавом сукобу даје димензију апсурдне игре људском утробом и крволочним животињама, претварајући потенцијалну трагедију у стварну гротеску. У мртвог распореног човјека ушивени су пас и мачка, па спој људског и животињског — то братско обесвећење тела у заносу кржаве игре убијања и насладе — не изазива патетику нити саосјећање, него резултира гротескним смијехом:

Свињар овчара сустиже у Чачку,
и у Чачку му на живот ставља тачку:
у распорен му трбух ушива пса и мачку,
а о целатима и да не говорим!

Слично је и са змијским пољупцем вјерне љубе, у дану црњем од ноћи:

У дану црњем од ноћи
пољубац ми пружа верна љуба,
препун змијских језика и зуба,
а о змијама и да не говорим!

Најзад, у завршној, петој строфи у средишту сукоба су чланови породице:

Од родитеља ме језа хвата,
од синова бежим кроз иглене уши,
пред сестрама се кријем у мишју рупу!
Брат ми ударцем цокуле просипа супу,
а о небрату и да не говорим!

Пјесмом „Јадац” је, дакле, допуњен и универзализован „Поглед на свет” као на поприште сукоба ближњих. „Други јадац” употпуњује слику погледом у будућност и злогуким пророковањем. Отуда синтагма *Доћи*

ће време на почецима свих седам катрена као својеврсна формула. Прва два стиха другог катрена пророкују какав ће бити братски однос у свијетлој будућности:

Доћи ће време кад ћеш се од брата
сакривати код јазавца и вука.

Братоубиство је кључна наука учења у мраку. То је наука којом жртве крвавих мајстора уче још крвавији пратомајстори:

Оне које крвави мајстори муче,
и који не знају да се бране и боре,
још крвавији пратомајстори уче
да од зла спасава само горе.

Четврти, завршни катрен пјесме „Учење у мраку” доводи у сусједство братоубиство са проглашењем ђавола за бога. Братоубиство је дио опште, космичке инверзије која није од јуче и не дешава се само нама:

да се руке, везане наопако,
дреше да би везале брата јединога;
да се од ђавола ослобађа тако
што се црњи ђаво прогласи за бога.

На неке од слично усмјерених стихова и пјесама указаћемо када будемо говорили о трећем тематском рукавцу, односно о теми измирења браће.

Наиван пад у братске руке доноси по правилу неочекивано и горко сазнање о наличју братских односа, односно о мржњи. То чини да се на ниво универзалних визија уздигну и конкретна историјска искуства:

Да они, који не говоре оно што мисле,
него оно што спасава, једног дана
почну и да мисле оно што говоре,
и да верују што нису веровали,
и том вером успламтели, да сатиру
браћу која нису проверила,
да у братске руке нисам пао,
не бих знао!

Као пјесма-парабола, као кратка прича у стиховима — мали „сказ” који као да казује неки народни памтиша и паметар — као староставна библијска или косовска прича, прима се изванредна и изванредно једноставна Симовићева пјесма „Зима у Србији 1809. године”, зима која је подијелила Србију на петровце и милојеvence. Иако временски, историјски и географски локализована, захваљујући својој параболичкој природи и архетипу завађене браће пред заједничким непријатељем, пјесма се снажно универзализује и доживљава као наставак оне гране косовског предања која говори о великашкој неслози и раздрабању царства. Ситуа-

ција је утолико неповољнија што су се завадили најугледнији кнежеви, па се крв са кнежева шири у народ и цијепа земљу. Завадили су се „око тога ко ће испред кога”, и у завади — кумулира пјесник глаголе у аористу — *зайенише, ускийеше, закрвише се*. Коришћење аориста недвосмислено потврђује наративну природу пјесме: крв се кнежева *рашири* у народ; *расцейи се, расколи* српска земља, бесмислено и трагично, „на петровце и милојевце”. Све се дешава брзо и све је свршено, што најбоље изражава аорист. Зато су облици у аористу концентрисани у прве двије строфе. За њима више нема потребе када се описује ирационалност и дубина раскола. Трећа строфа казује како је међусобна закрвљеност већа између петроваца и милојеваца неголи између устаника и заједничког непријатеља — Турака:

И макар милојевци, као и петровци,
гинули од истог коца и конопца,
и макар их, као и петровце,
Турци истим гвожђем окивали,
они ће с Турцима против петроваца
пре но с петровцима противу Турака!

Закрвљеност, подјела и мржња јаче су од глади и жеђи, од зиме и невремена:

И кад, изгубљени у незнаној земљи,
од исте глади гину, у истој зими,
нити би петровац чанак од милојевца,
нит би милојевац капу од петровца.

Зато се у завршној строфи пјева о снази мржње, а посљедња два стиха су срочена као питање, јер на то питање нити има нити може бити рационалног одговора. Такав одговор поготову не могу дати пјесник и пјесма:

Знам за мржњу јачу од љубави.
Јачу од страха, јачу од правде и вере.
Али шта је то што у нас сади
мржњу јачу од жеђи и глади?

Упитна реченица у поенти исказује чуђење над људском природом, над дубином и снагом мржње међусобно завађене браће, па има истовремено и функцију очуђења људских емоција, и доживљава се као антрополошко откриће. Будући да испод пјесме просијава матрица библијско-косовског мита о завађеној браћи, пјесма се прима и као нова, увијек зачуђујућа историјска потврда вјечне митске истине. Зато ову Симовићеву пјесму сматрамо једном од најбољих управо због споја историјске истине, универзалног антрополошког усмјерења и митског подтекста, али и због драматичног казивања једног сажетог пјесничког „сказа”.

Неке пјесме и стихови наглашавају баш специфичност конкретних братоубилачких ратова и погибија, профита и трофеја. Тако у другом крилу диптиха „Ослобођење среза рачанског или песма о седлу са два-

наест бакарних алки” казује се о Мијату који је бос и на самару из Раче одјахао у рат, а дојахао „на државном седлу / са дванаест бакарних алки”. Лирски субјект у два стиха уводи и мотив братоубилачких сукоба у Другом свјетском рату:

Од свих нас, који смо гинули,
било за правду, било за слободу,
било за круну, било против круне,
било против туђина, било против брата
— против брата за добро братово! —
и који сада зујимо на сунцу
пред канцеларијом Месне заједнице,

једино Мијат, јездећи кроз јесен,
може да покаже за шта је ратово!

Стих *ipropter fratrem* за добро братово лако је препознатљив као знак једне идеологије. Ратовати против некога за његово добро је *contradictio in adjecto*, али и идеолошка флоскула, клише који је коришћен у рату и послје рата као препознатљив знак комунистичке идеологије. У Симвићевој пјесми је тај стих издвојен између заграда и маркиран знаком узвика, па је добио несумњиву ироничну интонацију.

Мотив брата осветника срећемо у „Песми о ношењу одсечене главе Душана Радовића Кондора кроз села и преко планина западне Србије”:

Душан Радовић Кондор је заклан
јер је клао.

На прагу команде, на самом прагу пакла,
брат га заклане жртве ножем закла.

Одсечену главу осветник је набио на мотку и с њом јахао преко гора и планина, показујући поносно своју освету, не осјећајући свој гријех и не слутећи да је и сам починио једно братоубиство. Клање кољача није знак искупљења ни избављења из пакла, него ће бити прије знак дубљег потонућа:

А одсечена је глава, косе плаве,
више од живе говорила главе:
да се нисмо одмакли од пакла
ако је стрелац стрељан, ако је кољач заклан.

Драматичне и трагичне размјере братоубиства у Другом свјетском рату најизразитије су и најбоље дочаране при крају *Источница*, у изванредној пјесми „На тридесетосмогодишњицу битке између партизана и четника на Јеловој гори месеца септембра године 1944.” Пјесма је заправо казивање неименованог, али добро упућеног познаваоца прилика око битке на Јеловој гори, али и поузданог znalца цијелога краја.

Почетак пјесме асоцира за опис косовског положаја турске силе из уста војводе Ивана Косанчића („Комади од различнијех косовскијех пје-

сама”), дакле — на традицију народне пјесме и Косовскога полома, чиме се сугерише да се на Јеловој гори збио нови косовски полум. Казивач савјетује свога слушаоца куда све да заокружи дурбином, од којег до којег мјеста:

На врх Дрмановине сиђи, узми дурбин,
па низ Јелову гору до Јасиковца,
од Јасиковца према Спасовњачи,
од Спасовњаче до на Ђаков камен,
на Околишта, па према Кондеру,
од Кондера преко Шупље липе,
на Бобију, на Савин камен и Кик,
са Крушевља на Таталију,
од Ланишта до Велике равни,
с Велике равни до у Губин до,
с виса на вис, дурбином заокружи.

Туда се сад у недоглед зелене „огромне шумске масе: / букове шуме прве, / друге и треће класе”, а неупућено око ни не слути да се испод тих букава простире једно непрегледно српско гробље двију завађених братских војски, један мртви логор:

под којом хоћеш од ових букава
копај, ископаћеш:
иструнулу чизму,
зарђалу цев,
шуноглу, пређицу,
табакеру,
или људску кост.

Трећи дио пјесме, и сама њена поента, потврђује и наглашава да је сваки од погинулих био жртва братске руке, истичући поразни биланс братске заваде:

Широм ових шума и ливада,
по јаругама и по јендечима,
нико не зна колико хиљада
и хиљада погинулих има.

Ал зна се да нема
ни једног од ових које трава крије
ко од руке кума, оца, сина,
или брата, погинуо није.

Братска завада и братоубиство претвара се у братоубилачке ратове и сита гробља која чачкају зубе. Визија историје неодвојива је од мита и архетипа и од зачуђености пред моћима братске мржње и пред монструозношћу људске природе. Митско, антрополошко и историјско су прожети и преплетени у Симовићевом пјесништву.

Трећи рукавац ове тематске оријентације Симовићеве поезије могао би се назвати миротворство или мирење браће. Он је и митски, и рели-

гијски и историјски везан за личност Светога Саве који је измирио Вукана и Стефана Првовјенчаног над моштима светога Симеона. Зато се квартетом пјесама „Ходочашће Светом Сави” завршава Симовићево „Учење у мраку”: из мрака обесвећенога свијета и времена могућно је изићи једино идући према неком извору свјетлости, ходочашћем своме светитељу. Потомци Светога Саве су изгубили рачун о празницима и светом времену, о свом домаћинству, сјемени, иметку, о свијећи и жетви. Пјесма „Потомци Светога Саве” у знаку је метонимије као доминантног стилског средства. Мастионица је метонимијска замјена за књижевност и културу, таковски грм за устанички дух и историју, кашика за себичну прождрљивост:

Ми смо у мастионицу Савину песак усули,
од таковског грма кашике издељали.
Све усијано, и осијано, и озарено — угасили,
па, у мраку, сабрано расули,
зашивено рашили, помирено закрвили,
исцељено озледили, утешено учвелили,
недељиво разделили.

Све је раздешено, раздијељено, завађено и закрвљено; све је усклађено са учењем крвавих пратомајстора у мраку („Учење у мраку”). Поновимо:

Оне које крвави мајстори муче,
и који не знају да се бране и боре,
још крвавији пратомајстори уче
да од зла спасава само горе;
(...)
да се руке, везане наопако,
дреше да би везале брата јединога;
да се од ђавола ослобађа тако
што се црњи ђаво прогласи за бога.

Поента учења у мраку је братска завада, везивање руку јединога брата, што је посљедица велике космичке инверзије светости: оно што је проклето и антибожанско — ђаво — проглашава се за врховну светост — за бога.

Слика свијета у мраку насталом послије гашења свете ватре развијена је у првој од четири пјесме „Ходочашће Светоме Сави”: буђ се хвата по хљебу, по блатњавим путевима лед; множе се омче и куле за вјешала и мучења; „свињска куга и међ људе се шири. / У овом мраку стављају на муче / и секу оног који браћу мири”. Ширење свињске куге међу људима може сугерисати и тријумф злих духова, бјесова, демона, што је у директној вези са пандемијом братоубистава, односно кажњавањем и мучењем оних који браћу мире. Браћу нема више ко нити око чега да окупи:

Па око чега браћа да се скупе?
Око свеће?
У свећи нема фитиља!

Око лонца?
 У лонцу нема супе!
 А осим супе
 немамо другог разлога ни циља!

У овом мраку множе се они што могу
 да купе све, а не могу ништа да створе.

Свијећи је одузет фитиљ и пламен — света ватра; заједничка братска трпеза је изгубила сврху и смисао. Сви циљеви и разлози евентуалног братског окупљања су у супи и лонцу, односно у принципима трбуха, физиологије и најприземнијега прагматизма. Братска љубав и слога су непознанице. Патња и страдање зарад спасења и ослобођења изгубили су свој свети смисао, па се не може чути ни глас ослободиоца:

Одакле ће се чути, ако се не чује
 са крста, с точка, с Косова, и с коца?

Укинуте су комуникација и природна веза са прецима и потомцима:

Из овог мрака
 глас нам не допире
 ни до праоца,
 ни до праунука.

Трећа и четврта пјесма су похвале и молитве Светоме Сави. Трећа пјесма управо почиње стихом о мирењу браће:

Брате, који си измирио браћу,
 сине, који си подигао оца,
 оче, чији пепео синови расуше!

Потом се набрајају свечева дјела и поентира се замолбом за спасење. У подтексту је, очито, традиција српско-византијске књижевности:

Донео си нам семе вина, семе жита,
 ал нема ко у земљу да га баци!
 Написао си, ал нема ко да чита,
 знак у коме се сабирају сви знаци!

Камен темељац дао си нам у шаке,
 ал не дигосмо бедем насупрот сили!
 На Твом смо гробу оставили штаке,
 ал не стигосмо куд смо наумили!

Паљени опет и гоњени хајкама брзим,
 тражимо заклон под настрешницом Твојом!
 Не допусти да с гроба Твог отпузимо
 на коленима, везаним кожом и чојом!

Ако ти нећеш, ко ће нас повести,
закопане с ровцима и кромпирима,
путниче који си босим ногама доспео
тамо докле се не допире ни крилима?

У четвртој пјесми светац се зазива метафорама: *Лађо с које се види Јерусалим; Пуће, којим се враћа блудни син; Чащо вина, хлебе, светио слово; Шљиво крај извора, Уље малсиново*, и, најзад, *светио оче*, да би се услишио глас изгубљених потомака у часу који личи на „пошљедње вријеме”, када потомци немају „ни језика, ни гласа”.

У овај контекст би се могла довести и пјесма „О подизању страно-пријемнице у Хиландару” из друге књиге Симовићевих одабраних пјесамa. Пјесма је испјевана свечевим гласом, гласом другогa. Светац савјетује „децу и браћу” да гаје *странољубије* једнако као и љубав међу собом:

Не мање него љубав међу собом,
децо и браћо, гајите старољубије!
Не отпуштајте никога
празна са наших прагова и врата!

Тамо гдје не помаже сопствени језик, пред странцима, јавиће се језик божански који може прекорачити границе земних језика; може успоставити не само споразумијевање, него и братску љубав, и блискост са странцем:

Ономе ко нема сина и брата
приђите као оцу и брату свом!
Ономе коме је наш језик нејасан уху,
обратите се језиком божанским!
Ономе коме је наша земља туђина,
нека наша молитва буде дом!

Љубав, односно старољубије, отвара божански језик и снажи његове моћи. Тај језик би могао бити спасоносан као супротстављење учешју у мраку.

Улогу миротворца у новијем времену у Симовићевој поезији има жена, свемоћна Симовићева шваља. Жене су те које обнављају живот, које крпе раздрти и рашивени свијет, које поново састављају поремећену равнотежу у кући, у народу, па и у космичким размјерама. Пјесмом „Шваља” се поентирају *Источнице*. Шваља саставља трине, трице и кучине, отпатке од различитих конаца, да би почела да пришива „рукав за кошуљу, / браћу за рођаке, / земљу за облаке”. Симовићеве жене виде своју улогу у томе да сахране и ожале, да нахране и утјеше завађену браћу, без обзира на војничку припадност и идеологију. Браћа и небраћа једу из истога гаравога лонца на Јокиној ћуприји. „Сви су гладни, дајте кашике свима”, поентира пјесник гласом жене у мушким цокулама. Рирјетко су Симовићеве жене трагичке јунакиње, него су природно, у свом свакодневном животу, источнице и домодржнице, шваље и домаћице, господарице ватре и хране; у природи је њиховога бића и пола одржање

живота и ватре у кући. У тој тежњи за поновним успостављањем равнотеже, измирењем и изједначењем браће и небраће пред гробом и за трпезом, оне се уздижу до изузетне висине поредиве са светошћу. Она која пришива браћу за рођаке у мутним временима истовремено пришива земљу за облаке — способна је, дакле, и за подухвате космичких размјера.

Истраживање је недвосмислено показало да је мотив братске заваде проткао Симовићево пјесништво и да је један од његових повлашћених мотива. Варирајући овај мотив пјесник по правилу спаја и преплиће митско и антрополошко са историјским искуством, а за аспект миротворства везује свеца, прије свега Светога Саву, и жену. Зато се мотив братске заваде морао закономјерно наћи у пјесми коју држимо за жижу Симовићевих аутопоетичких пјесама — „Упоришна тачка”. Међу највећим злима која је пјеснички субјект издржао и преживио загладан „у ону све даљу, све сјајнију тачку / која обухвата и садржи све” јесу братски ударци:

брата што удара а не гледа где.

Мало је ко у српском пјесништву осјетио и опјевао погубност тих удараца као Љубомир Симовић.

Jovan Delić

MOTIF OF BROTHERS' QUARREL IN LJUBOMIR SIMOVIĆ'S POETRY

S u m m a r y

The paper follows the motif of brothers' quarrel in Simović's poetry in three thematic streams: mythical-anthropological, historical and the stream with the topic of brothers' reconciliation. Varying this motif, the poet relates and intertwines the mythical and anthropological with the historical experience, and the aspect of peacemaking links with St. Sava and a woman. The motif of quarreling brothers and fratricide is one of the fundamental motifs on which Simović builds his pessimistic view on history and the world.

О УНУТРАШЊОЈ ФОРМИ (ПРИЛОГ ИСТОРИЈИ ТЕРМИНА И ПОЈМА)

Ивана С. Башић

САЖЕТАК: Рад пружа делимични историјат неких важних фаза у развоју појма *унутрашња форма*, усмеравајући пажњу преваходно на ауторе који су значајније утицали на његово разумевање у западноевропској и англосаксонској традицији, пре свега Вилхелма фон Хумболта — утемељивача теоријског појма *унутрашња форма*, Бенедета Крочеа, чија су естетичка промишљања о важности интуиције и о јединству садржине и форме утицала на европску естетичку и поетичку мисао, и Ернеста Касирера, чија је *Филозофија симболичких облика* пресудно обликовала сагледавање културе и језика као повезаних симболичких система. Циљ рада није пружање прегледа свих дефиниција унутрашње форме, него приближавање сигнификативном значењу и покушај одређења унутрашње форме израза *унутрашња форма*.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: унутрашња форма, унутрашња форма језика, иконичност, мотивација, Хумболт, Кроче, Касирер

Данашње когнитивистичке теорије о језичкој слици света и иконичности речи и израза имају своје теоријско упориште у некадашњим концепцијама унутрашње форме језика и речи. Когнитивизам је настао на енглеском говорном подручју, пре свега под утицајем западноевропских и англосаксонских аутора, и то је разлог што у овом раду неће бити посебно разматрани ставови руских теоретичара попут А. А. Потебње и Г. Г. Шпета.¹ Једно од централних питања когнитивистичке теорије је пи-

¹ Иако су Потебња и Шпет утицали не само на руску лингвистичку и поетичку истраживања, него и на западноевропску мисао, тај је утицај био углавном посредан (остварен пре свега захваљујући рецепцији Јакобсонових ставова и руског формализма), ипак је реч о две традиције, које су се развијале паралелно и у одређеној мери независно једна од друге. Управо захваљујући Потебњи, у руској лингвистици присутнији је термин *унутрашња форма речи*, док је у англосаксонској традицији доминантнији Персов термин *иконичност*. Међутим, иако су савремена когнитивистичка истраживања углавном усмерена ка испитивању *метафоричности језика, когнитивних домена, способности категоризовања*, док се руска психолингвистика и етнолингвистика више баве питањем *језичке мотивације, језичког сазнања, језичке личности*, реч је о суштински сродним истраживањима, која имају заједничко полазиште у Хумболтовој теорији језика и идеји да појмовни и језички системи

тање језичке мотивације, односно питање постојања изоморфизма између садржаја и израза. У суштини, реч је о старој теми односа језика и сазнања, о проблему односа субјективног и објективног, као и интелектуалног и чулног у језику, или о питању на који начин — како је то Витгенштајн формулисао — *мисао одјекује у виђењу* (Vitgenštajn 1969: 251). Кључни појам у оквиру ових разматрања управо је *унутрашња форма* — која се јавља као „трећи члан” у измирењу старе дихотомије између *сиољашње форме* (звучања) и *садржине* (значења).

Унутрашња форма дефинише се у теорији књижевности као скуп обликовних особености одређеног књижевног дела, односно, по романтичарском схватању, као обличје које поприма нека платоновски одређена идеја или, у виђењу руског формализма, као начин постојања чињеница и њихових односа, тј. као само значење књижевног дела (RKT 1992). Унутрашњу форму Симеон дефинише, следствено Хумболту, као мање или више различит „дух језика”, као однос између значења и начина његовог изражавања, односно као начин предочавања значења у речи и начин спајања облика са звуком (Simeon 1969). У разноврсним дефиницијама² унутрашње форме видљива су колебања да ли мотивисаност треба одредити као рационалну везу или не, и да ли унутрашња форма представља саму језикотворну активност или сачувани траг те активности. Ова врста неодређености има свој узрок у самој унутрашњој форми израза *форма*.

Унутрашња форма *унутрашње форме*: апорије „измирења”. На стварање дихотомије *унутрашња форма* / *сиољашња форма*, као и на извесна колебања у одређивању појма *унутрашње форме*, утицала је вишезначност самог израза *форма*, која је утемељена у замени грчких термина *морфе* и *eidос* (где први има значење ’спољашњег облика ствари’, а други ’суштине ствари’) латинским термином *forma*. Форма је код Платона била заправо *eidос* — ’идеја’, ’вечни непроменљиви облик’, ’архетип (праузор)’, ’норма’ или ’правило’. Татаркјевич даје важну напомену да је *идеја* у свакодневном говору Грка значила исто што и ’изглед’, ’облик’, а да јој тек Платон даје другачији смисао (Татаркјевич 1980: 229). Термин *forma* у латинском имао је следећа значења: 1) ’лик’, ’облик’, ’слика’, ’образ’, ’лице’, ’фигура’, ’стас’, ’прилика’, ’знак’; 2) пренесено *душевно*: ’слика’, ’нацрт’, ’основа’, ’орис’, ’начин’, ’врста’, ’каквоћа’, ’модел’, ’калуп’. Глагол *formo*, *I*, у зависности од контекста, има значења: ’образовати’, ’уредити’, ’створити’, ’образовати’, ’поучавати’, ’приказати’, али и ’помислити’, ’сновати’. Овај термин у латинском, дакле, обухвата читав распон значења — од спољашњег облика до унутрашњег „концепта” или „модела” и указује на стваралачку мисаону активност, али и на ирационалну сферу. Видећемо како се сва ова значења појављују у даљој,

не одсликавају саму стварност, него представу о стварности, условљену субјективним и колективним (културним) искуством.

² Стварање појма *унутрашње форме*, као и разнолике дефиниције и употребе термина *унутрашња форма речи* и *унутрашња форма језика* имају дуг историјат. Непосредно навођење свих значајнијих извора захтевало би обиман преглед литературе који превазилази оквире овог рада.

теоријској употреби и у дефиницијама термина *унутрашња форма*, при чему се више наглашава час једна час друга значењска компонента.

Владимир Татаркјевич (Татаркјевич 1980: 212—237), разматрајући проблем вишезначности термина *forma*, разликује пет основних типова форме. То су: 1) *форма А* или распоред делова, односно *стиркутура*, где се као корелат форме јављају *елементи*. Овде форма означава само неслучајне форме, обликоване захваљујући унутрашњим силама, а као једна од варијаната *форме А* јавља се и *форма А₂*, односно форма која израста као резултат природних закона и процеса; 2) *форма Б*, или оно што је чулима дато непосредно, док је њена супротност *садржина* — на овој дихотомији почива лингвистичка дихотомија: звук речи — као спољашња форма — и смисао речи — као садржина; 3) *форма Ц* — форма као граница или контура предмета, а њена супротност је материја или материјал; 4) *форма Д* (аристотеловска форма), где је форма суштина предмета или *ентелехија*, а њен корелат су случајне црте предмета; 5) Кантове априорне форме, *форма Е* — као улога интелекта у сазнавању предмета, а њена супротност је оно што је дато споља, од стране искуства (Татаркјевич 1980: 213). Три основна значења форме, у зависности од њених корелата, била би: форма као израз (супротност: *садржина*), форма као облик (супротност: *материја*) и форма као елемент (супротност: *систем* или *стиркутура*).

Ова колебљивост између чулне слике и идеје (интелектуалног појма) јавиће се и у одређењу појма *унутрашње форме*. Аристотел форму види као бит ствари, али и он разликује *морфе*, односно појавне форме које су променљиве, и *eidос* који, за разлику од Платоновог, није вечан и непромењив, него се са променом *морфе* мења и *eidос*. Прво експлицитно постављање овог проблема, иако најпре као питања језичке поетске форме, дугујемо чувеном почетку Аристотелове *Поетике*: „Расправљамо о песничкој уметности самој и о њеним облицима”. Од тог тренутка питање језичке форме постаје питање усаглашавања језичког израза са типом изабране садржине. Аристотел форму дефинише као суштину дате ствари, неопходну, нужну компоненту, која је поистовећена са енергијом или активним елементом бивствовања. Међутим, у даљим разматрањима, супротно Аристотеловом одређењу овог појма, форма све више постаје нешто што је одвојено од садржинске стране дела и добија значење „спољашње форме”. За одвајање спољашњег од унутрашњег заслужни су најпре софисти. Паралелно са разумевањем форме као спољашњег облика — израза, долази постепено и до формирања појма *унутрашње* или *суштаницијалне форме* (*суштина*, *ентелехија*), што је првобитно Аристотелово одређење *форме* (Aristotel 2007).

О односу израза и садржине, односно говора и значења, расправљало се најпре углавном у оквиру поетичких и естетичких истраживања и ту је дошло до стварања појма *форма-израз*. У Платиновој естетици јавља се термин *идеална форма*, сродан Платоновој форми, дакле, у значењу унутрашњег архетипског принципа (Plotinus VI, 7). Схоластичари разликују двоструку форму: са једне стране — чисто чулну, акустичку форму и, са друге — интелектуалну или представну форму. Већ у оквиру

схоластичке мисли долази до појаве „средњег члана“ који има улогу повезивања израза и садржаја. Алберт Велики тако говори о „сјају супстанцијалне форме“ који се открива у материји. Епоха ренесансе оживљава платонизам као реакцију на схоластички аристотелизам и Ђордано Бруно обнавља Платонову *идеју*, говорећи о унутрашњој форми онога спољашњег и променљивог као о вечном и суштинском формалном принципу. Појам унутрашње форме јавиће се и у енглеском платонизму 17. века, поново у оквиру естетичких разматрања. Шефтсбери успоставља везу са платиновском и ренесансном естетиком, али и са немачким идеализмом. Он у *Моралистју* истиче да лепота није у материји и у телу, у спољашњем облику, него у форми која је истовремено формирајућа сила — оно што нас усхићује јесте дух и његово дејство. Ова форма ствара друге форме. Код њега постоје три ступња: 1) мртва форма, створена човеком или природом, али без формирајуће силе, активности, интелигенције; 2) форма која формира или ствара нешто налик животу; 3) форма која формира формирајуће форме — што је врховна лепота, а то је заправо унутрашња форма (*the inward forms*). Шефтсбери и енглески платонизам истичу да у основи свег спољашњег уобличавања морају лежати одређене унутрашње и духовне мере (*interior numbers*) (према: Kasirer 1985: 82—83 и Шпет 2006: 52—67).

И Лајбниц у *Новим огледима* говори о дубљем јединству чулности и разума, што је у традицији просветитељства оштро раздвајано, задржавајући Аристотелов појам *субстанцијалне форме*. Иако су у Лајбницевој теорији чула и фантазија постављени као *cognitio confusa*, они ипак поседују извесну *claritas*. Ђамбатиста Вико потом потпуно преокреће дотадашњи доминантни став да се језик прозе развио пре језика поезије. Вико сматра да језик није могао да настане конвенцијом, односно произвољним означавањем и изриче став о суштинској метафоричности језика. Језик је сав, сматра Вико, у сродним изразима, сликама, компарацијама, настао из оскудности врста и родова потребних за дефинисање ствари и појава према њиховим специфичним својствима.³ Првобитне експресије које су прешле у гласовне форме морале су носити сва обележја песничког језика. Вико говори о стварању универзалне етимологије и о речнику менталних гласова, заједничком свим народима. Језик, сматра он, има порекло у поезији, а као принцип поезије он види принцип митологије. Стога критикује граматичаре-филозофе, истичући да се помоћу принципа Аристотелове логике, будући да су сувише универзални, не могу образложити појединости на које се наилази у испитивању природе језика. Он је тако претеча романтичарске идеје *органске форме*.

³ „This is a language of words based upon natural relations or natural metaphors which depict the actual things that people wish to express by describing them” (Vico 2002: 182). „Thus the whole corpus of poetic language was composed of active metaphors, vivid images, obvious resemblances, apt comparisons, expressions in which effects stand for causes and parts for wholes, detailed circumlocutions, epithets for specific things and appropriate digressions. These were all ways born to enable those who do not know how to name things with appropriate words to make themselves understood or to talk to others with whom they share no words of settled meaning with which to make themselves understood” (Vico 2002: 206—207).

Упркос доминантном разумевању форме као спољашње форме, кроз целу историју естетике јављали су се повремено ставови о неодвојивости спољашње форме (*облика*) од садржаја, да би у романтичарској концепцији био скован израз *органска форма*, који изражава нераскидиву повезаност идеје и облика. Георг Фридрих Мајер, следбеник Баумгартенове естетичке теорије, такође инсистира на томе да логичкој форми претходи естетичка и да су наши први појмови само сензитивни, док логика потом у њих уводи бистрину и јасноћу. Хердер, такође Баумгартенов следбеник, испирисан Хамановим често помињаним речима о поезији као матерњем језику људског рода, као и оним да је у сликама садржано свеколико благо човечијег сазнања, преузима Лајбницов закон континуитета и ствара нову филозофију језика, која ће значити раскид са логичком граматиком Порт Ројала, за коју је језик манифестација универзалне логике, а језик систем конвенционалних знакова.⁴ Он поставља кључно питање, које и даље остаје отворено — како објаснити разноликост језика упркос јединственој логици коју доноси граматички модел. Хердер такође инсистира на сраслости језика са мишљењем, али говори о важности вербалне фантазије и о језику као о експресији интуиције, а не интелекта. У свом делу о постанку језика Хердер издваја тренутак испољавања рефлексије која утемељује језик и која из *хучноџ*, *узбурканоџ сна издваја једну слику*, уочавајући у њој карактеристичне знаке.⁵

Романтизам се, под утицајем Хердерове теорије, враћа идеји унутрашње форме као естетичке категорије — и овај термин односи се на облике које поприма нека платоновски одређена идеја у конкретной уметничкој реализацији. У Харисовом (Harris 1765) *Hermes or a Philosophical Inquiry concerning Universal Grammar* појављује се естетичко-метафизички појам *унутрашњеџ облика*. У основи свих чулних облика, сматра Харис, морају лежати чисти интелигибилни облици који постоје пре чулних. Харис истиче да су речи свих језика — колико год биле различите — заправо симболи.⁶ Унутрашња форма (*Form Internal*) кореспондира са спољашњом формом, с тим што је унутрашња форма одвојена од материјалног.⁷ Овде имамо извесно преокретање односа чулног и интелигибилног и наговештај појма *априорне форме*, будући да Харис говори о интелигибилној форми (*Intelligible Form*).

⁴ „Говорити значи исказати своје мисли с помоћу знакова што су их људи у ту сврху измислили” (Port Royal 2000: 37).

⁵ „Der Mensch, in den Zustand von Besonnenheit gesetzt, der ihm eigen ist, und diese Besonnenheit (Reflexion) zum erstenmal frei wirkend, hat Sprache erfunden. (...) Der Mensch beweiset Reflexion, wenn die Kraft seiner Seele so frei wirket, daß sie in dem ganzen Ozean von Empfindungen, der sie durch alle Sinnen durchrauschet, eine Welle, wenn ich so sagen darf, absondern, sie anhalten, die Aufmerksamkeit auf sie richten und sich bewußt sein kann, daß sie aufmerke. Er beweiset Reflexion, wenn er aus dem ganzen schwebenden Traum der Bilder, die seine Sinne vorbeistreichen, sich in ein Moment des Wachens sammeln, auf einem Bilde freiwillig verweilen, es in helle ruhigere Obacht nehmen und sich Merkmale absondern kann, daß dies der Gegenstand und kein anderer sei” (Herder 1770).

⁶ „Now 'tis of these comprehensive and permanent Ideas, the genuine Perceptions of pure Mind, that Words of all Languages, however different, are the Symbols” (Harris 1765: 372).

⁷ „... a FORM INTERNAL correspondent to the EXTERNAL; only with this difference, that the Internal form is devoid of the Matter; the external is united with it...” (Harris 1765: 375).

Појам *унутрашње форме* среће се код читавог низа мислилаца — Шефтсберија, Винкелмана, Гетеа, с тим што се код њих истиче моменат целине, односно став да се унутрашња форма не може разлучити од спољашње. Кант је питање форме и садржине, као и односа субјективности и објективности, „разрешио” увођењем *априорних форми*, које не припадају објекту, него субјекту, док *апостериорне форме* настају у процесу интеракције између субјекта и објекта и подсећају на Аристотелово *морфе*. Међутим, увођење апостериорних форми значи повратак форме, схваћене као „спољашњи облик”, у чијем су стварању призната права субјекту. Поновном оштром раздвајању форме и садржине битно је допринело и доцније Хегелово одређење уметности као „идеје у чулној форми”. Ипак, Кантова филозофија дала је нов подстрек испитивању односа између мисли и речи, који је резултирао покушајем да се априорне форме, односно категорије интуиције (простор и време) примене на језик. Започиње период разликовања универзалног језика (који одговара логици) и конкретних, историјских језика, односно успоставља се разлика између генералне и компаративне лингвистике, али питање односа универзалног и појединачног ипак није решено. Оно наилази на суштински исту потешкоћу са каквом се сусрео Кант у покушају да одреди шта је то што ствара могућност да се разнолике форме природе могу класификовати у један систем, иако саме по себи не показују никакву форму система.⁸ Ова загонетка остаје нерешена и у разматрању односа универзалне граматике према разноликости појединачних језика, и ту се као двосмислено решење нуди нека врста унутрашњег или дубинског принципа, који отвара нов низ питања о проблемима људског сазнања.

Унутрашња форма језика: логичко, естетичко, психолошко. У склопу ових филозофско-језичких и естетичких разматрања јавља се и Хумболтова теорија језика, из које лингвистика преузима термин *унутрашња форма језика*. Унутрашња форма језика за њега представља специфичност психолошке структуре говорних представника, од које зависи и конкретна организација споја звуковне стране са значењском. Одатле произилази *Weltanschauung* теорија, у оквиру које се крећу доцнија истраживања језичке слике света, а која подразумева да језик представља својеврсну еманаџу духа народа.

Хумболт уочава двоструку релацију — појавност се преобликује у одређену форму мишљења која се трансформише у реалност знака, те тако језик обухвата и форму и материју и окренут је и ка субјекту и ка објекту истовремено. Притом, „сам језик није дело (ергон), него делатност (енергија)” (Humbolt 1988: 108). Кључни Хумболтов став јесте да су језик и мишљење јединствени и да језик представља оквир мишљења. А суштина мишљења је у рефлексiji, одређеној поново двосмерно — као

⁸ У *Кријици моћи суђења* Кант говори о логичкој сврховитости форме природе, која представља подударност са субјективним условима моћи суђења. Ипак, остаје отворено питање где лежи узрок те подударности, односно „способност” природе за произвођење појединачних ствари у форми система, осим у области натчулног, која се налази изван круга могућности нашег сазнања (Kant 1975: 24—25).

оно што успоставља разлику, али и обједињује оно што се мисли и оно што је већ мишљено. Стварање нових идеја и појмова успоставља везу између битног и небитног, постојећег и непостојећег, општег и посебног. Веза почива на уочавању разлика, али и на повезивању већ утврђених појмова при стварању нових целина. Јединство језика и мишљења не одвија се у гласовној него у унутрашњој форми језика, која омогућава стварање појма и његово инкорпорирање у мишљење. Хумболт, насупротив рационалистима, не види језик као креацију људског ума и његово средство, него сматра да су наши појмови одређени нашим језиком. Језичка креативност ипак ће се показати као реверзибилни процес, те би језик тако био „пресликавање” узајамног деловања субјекта и објекта — односно човека и света. Заправо, и овде је реч о својеврсној „миметичкој” активности — језик и мишљење повезани су тако да је језик истовремено мимезис психолошке структуре говорника, мимезис света који нас окружује, али и средство миметичког процеса. Другим речима, језик чини јединство *forma formans* и *forma formata*. Конкретна организација споја звуковне стране са значењском почива на одређеној врсти саобразности одсликавања духовног концепта помоћу звука — „у истом језику нужно влада општа аналогија” (Humbolt 1988:120). Унутрашња језичка форма, насупротив спољашњој, гласовној, код које је могућа бескрајна разноврсност, представља за Хумболта интелектуални део језика, заснован на духовној самоделатности и, у том смислу, може показати већу једнообразност, али језикотворна снага не заснива се само на разуму, него у њој једнако учествују машта и осећање који остварају индивидуална обличја у којима се испољава индивидуални карактер нације (Humbolt 1988:143). У погледу националне особености као „велика гранична линија” поставља се питање да ли један народ у свој језик уноси више објективне реалности или више субјективног, унутрашњег живота. Утицај националне особености у језику примећује се, по Хумболтовом мишљењу, у образовању појединачних појмова и у релативно различитом богатству језика у погледу извесне врсте појмова. Наравно, национална особеност духа и карактера не обелодањује се само у образовању појмова, она утиче подједнако и на говорни склоп.

Хумболт заправо оживљава стару кратиловску идеју сродности значења и форме речи. Реч је о три врсте сродности — сродности гласова, логичкој сродности појмова и сродности која проистиче из повратног дејства речи на душу. Да би се тачније следило *ујлићјање духа у језик*, сматра он, нужно је разликовати граматички и лексички склоп језика од унутрашњег карактера. Индивидуалности које се налазе у истој нацији окружује национална једнообразност из које произилази карактер језика. Унутрашња форма језика стога није ни логички појам, нити физички глас; она је субјективно човеково гледање на ствари око себе, производ фантазије и осећања, индивидуализација појма, док је спајање унутрашње форме језика са физичким гласом процес унутрашње синтезе. Хумболт у дејству унутрашње форме језика опажа поступак аналоган оном који постоји у уметности. Хумболтово одређење унутрашње форме тако се креће између интелектуалне делатности и производа насталог под

утицајем фантазије и осећања. Удео или превласт, као и начин њиховог саодношења, нису ближе одређени, мада он настанак језика види као процес „у којем унутрашња идеја, да би се манифестовала, мора да предброди једну тешкоћу”. Та тешкоћа је глас, док је оно што је савладава „сасвим унутрашњи и чисто интелектуални део” који чини језик (Humbolt 1988:139). У тој делатности језикотворне снаге маште и осећања имају свој удео — она остварују интелектуална обличја у којима се види индивидуални карактер нације. Појмови су, сматра Хумболт, већином образовани од својих простих праелемената и ту се уочава почетни смисао нације за дубље апстраховање (Humbolt 1988: 148—149). Могло би се закључити да је тај „чисто идеални део” зависан од рационалних спојева, али да у појединачном означавању, у различитим пропорцијама, учествују и машта и осећање, који су руковођени чулним сагледавањем, али и дух који их повезује. Иако признаје удео чула, фантазије и осећања, чини се ипак да је за Хумболта унутрашња форма језика у већој мери одређена као интелектуална активност која, додуше, носи трагове маште и субјективности, али да се процес образовања језика ипак одвија на релацији појавност — мишљење — знак, где појмовна активност претходи стварању израза, иако и појам потом бива одређен изразом.

На Хумболта се ослањају и психологистичке теорије 19. века, чији су главни представници Штајнтал и В. Вунт. Штајнтал је започео са развојем етничке психологије, сматрајући лингвистику само једним њеним делом. Иако је оделио лингвистичку функцију од функције логичког мишљења, Штајнтал, како сматра Кроче, није увидео истоветност унутрашње форме говора са естетичком фантазијом, као што је и логику посматрао као неки кодекс споља унетих закона, а не као једну од духовних формација (Кроче 1934: 423). Штајнталову психологистичку оријентацију наставља Вилхелм Вунт, који напушта асоцијанизам и истиче да се представе из којих настају идеје формирају путем чула. Са друге стране, он напушта став о „духу народа”, јер сматра да је психологија колектива плод заједничког живота, док је језик само једна од манифестација тог плода (Ivić 2001: 167).

Поред психологистичких теорија 19. века, покушај да се реши питање унутрашње форме језика јавља се и у естетици. Након периода хегелијанског раздвајања у филозофији језика и у естетици, јединство форме и садржине на сцену поново враћа Де Санктис у оквиру своје естетичке теорије. И за њега је појам форме истоветан са појмом фантазије, односно са изражајном или представном моћи. Овоме је сагласна и Крочеова теорија, која још одлучније укида разлику између садржине и форме. Кроче наглашава улогу интуиције у процесу формирања језика, истичући да је интуиција неодвојива од израза, а да реч има посредничку функцију у прелазу осећаја и утисака из „мрачних подручја психе” на светлост „контемплативног духа”. Спознаја је увек изражајна спознаја, а интуитивна или изражајна спознаја изједначена је са естетичким чином. Кроче ставља важну напомену да разлика између уметничке и опште интуиције није интензивна него екстензивна и да граница између уметничког и неуметничког израза јесте граница емпиријског карактера коју

је немогуће дефинисати. Инсистирајући на недељивости уметничког дела, он понавља романтичарски *credo* о органској целини форме и садржаја, као и о јединству језика и израза. Однос између интелектуалне спознаје и појма и интуитивне спознаје и израза може се означити као другостепени однос, сматра Кроче, истичући да нема појма без израза, као што не постоји ни истински (логички) смисао речи, јер онај ко обликује неки појам сваки пут придаје истински смисао речима. Иако не дефинише експлицитно унутрашњу форму језика, него преноси Хумболтов појам, он је сагласан са делом Хумболтове дефиниције унутрашње форме као субјективног гледања, производа фантазије и осећања и духовне делатности која почива на интуицији, али експлицитније од Хумболта истиче важност интуиције као естетичког чина у процесу сазнавања и формирања језика. Кроче уочава и Хумболтову „недоследност” јер, иако је дошао до сазнања о унутрашњој форми, Хумболт и даље посматра поезију као неку врсту „усавршавања” језика (Кроче 1934).

Ернест Касирер указаће на важност целог система културе у процесу формирања знања, у чему посебну улогу игра језик као једна од симболичких форми. Тумачећи Хумболтову теорију језика, Касирер истиче заснованост његовог схватања у општим принципима Лајбницевог филозофије, који су, посредством Канта и Хердера, довели до универзално-идеалистичког схватања. Он уочава аналогију између Хумболтовог става да сваки поједини језик представља индивидуални поглед на свет, док тек тоталитет свих тих погледа чини нама достижан појам објективитета, и Лајбницевог монадологије у којој укупност перспективних погледа и хармонија монада чини оно што зовемо објективитетом појава. То схватање објективитета као нечега што није непосредно дато, те га не треба само описати, него га треба „извојевати” у процесу духовног уобличавања, јесте, по Касиреровом суду, један од основних момената Хумболтовог посматрања језика (Kasirer 1985: 97). У Хумболтовом појму унутрашњег облика појединих језика, који треба да значи специфичан закон по којем се сваки језик у свом образовању појмова разликује од другог, Касирер, пак, уочава недостатак једнозначности, односно сматра да се овај појам користи час у морфолошком а час у семасиолошком смислу, јер се, с једне стране, тиче односа у којем, у образовању језика, међусобно стоје основне граматичке категорије, док се, са друге стране, своди на порекло самих значења речи. Касирер сматра да се, када се сагледа целина Хумболтових тврђења, показује да је ово друго гледиште премоћно и одлучујуће: „То што сваки посебан језик има посебан унутрашњи облик, значи да он у избору својих ознака никад просто не изражава по себи опажене предмете, него да се тај избор одређује претежно укупним духовним ставом, правцем субјективног схватања предмета” (Kasirer 1985: 211—212). У синтезама и координацијама на којима почива образовање језичких појмова изражава се, заправо, посебан начин давања смисла. Касирерово одређење унутрашње форме језика било би, иако је он не дефинише експлицитно, да је унутрашња форма делатност, односно динамички процес језичког образовања појма, које се од логичког образовања разликује пре свега по томе што у њему није одлу-

чујући фактор посматрање и уопређивање садржаја и што стоји на граници између акције и рефлексије, између делања и посматрања. У језичком обликовању појма нема класификовања и сређивања опажаја према одређеним предметним обележјима, него се ту испољава и активно интересовање за свет и његово уобличавање. У ствари, прве основне и битне црте слике света у језику, као и примитивне митске слике природе, нису одређене одражавањем објективне средине него одражавањем „властитог живота и властитог делања” (Kasirer 1985: 212). Међутим, да гласовни језик није ништа друго до израз једне индивидуалне представе, произведене у појединачној свести, он никада не би могао да изађе из њих, нити да изгради мост између светова различитих субјективности. Та способност лежи у томе што глас не настаје у изолованом него у колективном делању људи и од почетка има општи смисао, те је стога могао настати само на основу учешћа у делатности. Стога се и смисао појмова може докучити не само на основу сагледавања њиховог апстрактно-логичког смисла, него на основу њиховог телеолошког смисла. Касирер проналази сродност митског мишљења и образовања језика, у којем се процес оживљавања и процес одређивања стално преплићу.

Касирер истиче да је Хумболт први увидео да је гласовни знак мост између субјективног и објективног, јер се у њему то двоје сједињују тако да је знак истовремено и нешто унутрашње и нешто спољашње. Критикујући Берклијеву сензуалистичку теорију, он наглашава да језик подразумева истовремено деловање чулних и појмовних фактора. Касирер сматра да се више не ради о томе да ли чулно претходи духовном или следи за њим, него да се у чулном открива манифестација основних духовних функција. Првобитна разноликост чулног и интелегибилног, односно идеје и појаве не постоји (Kasirer 1985: 55). Он сматра да је употреба израза *унутрашња форма* до те мере многозначна да заправо спада у најтеже и најспорније проблеме филозофије језика, уместо да пружи неко одређено решење. Иако даље не говори о унутрашњој форми језика, будући да за њега не постоји разлика између интелегибилног и чулног, нити подвојеност знака на унутрашње и спољашње, могло би се рећи да Касирер ипак, прихватајући Хумболтову претпоставку о разликовању погледа на свет појединих језика, који су засновани на унутрашњој форми језика, прихвата и овај појам, имплицитно га одређујући као „поглед на свет самог језика”, на основу којег се он издиже из целине духовних облика и у којем се делимично додирује са погледом на свет научног сазнања, уметности и мита, а делимично се разграничава од њих (Kasirer 1985:212). Језик за Касирера представља симболичку способност човека, која нема само експресивну функцију и функцију репрезентације мишљења, него је истовремено и средство конструисања „интуитивног света”, који ипак није свет субјективности, него интерсубјективни свет значења и производ људске културе. Касирер покушава да превазиђе подвојеност логике, психологије и естетике, спољашњег и унутрашњег, рационалног и ирационалног, показујући да постоји континуитет и повезаност појмовног сазнања и митског мишљења, као и веза мита, науке и уметности. Његова *Филозофија симболичких форми* постала је, управо за-

хваљујући оваквом ставу, основа доцнијих етнолингвистичких и лингво-културолошких истраживања.

„Превазилажење”, „сужавање” и „оживљавање” појма: *унутра* и *између*, *слика* и *концепт*, *активност* и *траг*. Полазећи од основних Хумболтових идеја да унутрашња форма представља психолошку структуру говорника, да је језик оквир мишљења, те да су наши појмови одређени њиме, али уочавајући и извесну Хумболтову недоследност у разумевању односа појавност—мишљење—знак, где се мишљењу даје предност у односу на језик, као што се, упркос истицању субјективности, маште и осећајности, унутрашња форма ипак одређује као претежно интелектуална активност, Хумболтови тумачи углавном су покушавали да разреше ове недоумице дајући приоритет неком од сегмената његовог одређења унутрашње форме језика. Кроче, полазећи од значаја израза, субјективности и интуиције, наглашава естетички принцип — изједначавајући дискурзивни и поетски језик, као и лингвистику и естетику, али критикује коренску теорију језика и схватање унутрашње форме као етимона, супротстављајући томе став о целини исказа. Касирер такође критикује психологизам, истичући да је тај интуитивни индивидуални свет истовремено увек интерсубјективни свет значења људске културе и наглашава значај Хумболтовог става да је ту реч о доминацији симболичког подражавања у процесу формирања речи. Он одбацује поделу на унутрашњу и спољашњу форму, покушавајући да ставом о симболичкој природи језика превазиђе постојеће дихотомије. На овом Касиреровом ставу развијају се доцнији ставови о језику као делу укупног човековог симболичког понашања и о неопходности да се језик посматра у ширем систему културе.

Касиреровом схватању језика као једне од симболичких форми блиска је доцнија Сапирова дефиниција језика. Сапир је такође решење видео у одређењу језика као симболичког система. Језик за њега представља савршену симболику искуства. У позадини објективног система звукова налази се унутрашњи или идеални систем, односно дубоке интуитивне форме језика. Реч није симбол појединачног опажаја или појма одређеног објекта, него „концепта” који представља подесни сажетак мисли који обухвата хиљаде различитих искустава, а језик је паралелан са унутрашњим садржајем свести на различитим разинама, од појединачних представа до апстрактних концепата и њихових веза (Sapir 1992: 13—26). Овај Сапиров *унутрашњи систем* или *унутрашњи садржај свести*, односно *концепт* заправо су имплицитно оживљавање идеје унутрашње форме језика, иако Сапир овај појам не дефинише експлицитно. Међутим, Сапир одбацује хумболтовску, романтичарску традицију, која у језику види специфичну еманацију духа народа, по којој би унутрашња форма језика на ширем плану садржавала и значење унутрашње језичке структуре која одговара „духу народа”. Он указује на то да ово психологистичко тумачење језика, повезано са етносом, потенцијално садржи опасност од расистички усмерених теорија језика, уколико им се дода дарвинистичка компонента стадијума у развоју језика од мање савршених ка савршенијим формама (Sapir 1992: 156—164).

Изгледало је као да је питање унутрашње форме потом напуштено; међутим, показаће се да је оно само преименовано, али да је имплицитно садржано у сваком покушају повезивања форме и садржине, упркос њиховим другачијим именованима и тумачењима. Заправо, док год имамо два супротстављена члана неког система — постоји неопходност стварања посредујућег члана. Надаље се више не прави разлика између форме и садржине, али се поново, посредством *начина* или *конструктивног принципа*, уводи појам унутрашње форме, која сада није ништа друго до нешто измењено Аристотелово одређење форме. Роман Ингарден тако, у склопу феноменолошке естетике, корелате *форма* и *садржина* замењује корелатима *предмет* и *начин*. Руски формализам такође уводи нове појмове који би требало да укину ову опозицију — те садржину, слично Ингардену, замењују *материјалом*, а форму *конструктивним принципом*. Одређење форме (у естетици и поетици) сада се све више приближава одређењу *логоса*, где се као кључни моменат истиче да је субјекат носилац форми, да се форма манифестује у праксису као *eidос* и као *морфе* и да објекат потенцијално поседује форму. Појам форме се тиме враћа Аристотеловом појму активног, стваралачког принципа и регулатива који успоставља кореспонденцију између субјекта, праксиса и објекта, и поново се приближава значењу онога што се називало *унутрашњом формом*.

Структуралисти потом доносе нову терминологију, те деле знак на *significant* и *signifié*, што би, поједностављено, одговарало *форми* и *садржају*, односно *изразу* и *садржини*. Ова термилошка замена и посматрање језика као система бинарних опозиција приближава значење термина *форма* значењу Татаркијевичеве *форме А* (*структуре, система*). Означитељ и означено стоје у односу који је различит у различитим типовима знака (иконичном, индексном и правом знаку — по Персовој типологији). Икона обухвата конкретну *сличност* између знака и означеног. У индексу је однос између знака и означеног узрочан, док је у „правом” знаку (симболу) однос између означитеља и означеног конвенционалан.⁹ Међутим, свака врста знака може постати конвенционална и може бити уклопљена у одређени систем конвенција — шире гледано — у систем културе. Стога, уколико желимо да се бавимо питањем мотивације и везе, овог пута укључујући и однос између структуре и елемената структуре, морамо реконструисати цео систем. Џонатан Калер сматра да је знак „сједињење *significant*-а и *signifié*-а, од којих су обоје више форма него суштина” (Калер 1990: 37). Означитељ се ту дефинише као форма која има значење — то није фоничка или графичка супстанца по себи, него односи који играју одређену улогу у систему и помоћу којих он постаје компонента знака. Али само значење је, сматра Калер, неухватљиво.

⁹ „First. Those whose relation to their objects is a mere community in some quality, and these representations may be termed *Likenesses*.

Second. Those whose relation to their objects consists in a correspondence in fact, and these may be termed *Indices* or *Signs*.

Third. Those the ground of whose relation to their objects is an imputed character, which are the same as general signs, and these may be termed *Symbols*” (Peirce 1868: 287—298).

Са друге стране, Сосирова дефиниција знака као комбинације концепта и звучне слике наговештава да се *иза* сваког знака крије неки позитиван концепт, што опет укључује извесну просторну метафору, каква постоји и у одређењу појма *унутрашње форме*. Још је Перс сматрао да се значење не може докучити непосредно, него захтева увек још једног интерпретанта у виду другог знака,¹⁰ а будући да је објашњење знака поново знак, и оно само захтева ново објашњење, што би значило да се стално крећемо на путањи одлагања коначног значења. Ако означавајуће и означено посматрамо као форму (*израз*) и садржину, онда се може прихватити примат означајућег као форме која је дата, а означено посматрати као оно што *из* те форме *може* да се развије, чиме се имплицитно признаје постојање некакве унутрашње форме означеног *in potentia*. Или се може кренути од означеног и ићи у правцу неког означајућег за који је везан одређени круг конвенција.

Веза између означитеља и означеног јесте, по Јакобсоновом мишљењу, мотивисана. Та присна веза између гласова и значења буди жељу да се спољашњи однос међу њима употпуни неким унутрашњим односом, „рудиментом неког сликовитог својства” (Јакобсон 1986: 98). Тај рудимент „сликовитог својства” упућује поново на Персову „сличност”, с једне стране, док, са друге стране, „присност” те везе води ка Јакобсоновој поетској функцији језика,¹¹ и заправо се своди на питање језичке мотивације и питање изоморфизма садржаја и израза, с тим да се сада тежиште са логичког и интелектуалног помера на уобразиљу.

Хјелмслев такође уводи дистинкцију између садржаја и израза, од којих сваки има своју супстанцу и своју форму. За традиционално схватање *знак* је израз који упућује на некакв садржај изван самог знака, док је за друго, какво је заступао Де Сосир, знак целина која настаје спаја-

¹⁰ „Проблем „смисла” једног интелектуалног појма може да се реши једино проучавањем интерпретаната или одговарајућих означених последица (proper significare effects) знакова. (...) Пре него што утврдимо природу те последице, подесно је да усвојимо неку ознаку за њу, и ја ћу је звати логичким интерпретантом (...). да ли да кажемо да ова последица може да буде нека мисао, то јест, неки ментални знак? Несумњиво, она може да буде то. Само, ако је тај знак интелектуалне природе, као што би требало да буде, он сам мора да има логички интерпретант, па, према томе, он не може да буде последњи (ultimate) логички интерпретант тога појма”. (Перс 1993: 249—250).

¹¹ Структурализам уводи опозицију природнојезичког и књижевоуметничког система језика. Након тога јавља се идеја да природни и песнички језик нису два различита система, нити да је песнички језик другостепени, изведени систем језика, него да је у књижевном тексту доминантнија поетска функција језика или усмереност са поруке на код, што не значи да језик губи остале функције, као што је и у природном језику важно деловање поетске функције језика, односно постојање потенцијалног уметничког принципа (Јакобсон 1996). Метафора, метонимија, симбол, којима се традиционално бавила теорија књижевности, постају све више предмет лингвистичких истраживања, а питање „иконичности” језика не разматра се само у оквиру лингвистике, него се поставља питање изоморфизма садржаја и форме на више равни, од целине књижевног уметничког текста до реда речи у реченици, те тако оживљава и старо реторичко питање о *ordo naturalis* i *ordo artificialis* (в. Enkvist 1981: 77—111). Језик се све више посматра као нека врста универзалног апстрактног кода, док се различитост његових испољавања — од природног језика, књижевног језика, језика епохе, функционалних стилова, дијалекта и идиолекта, па до језика књижевног уметничког дела — види као низ суб-кодова, који сви заједно припадају великом коду *културе* или *семиосфери* (в. Лотман 2004. и Мико 1998).

њем израза и садржаја. Хјелмслев говори о знаковној функцији која се успоставља између садржаја и израза, који представљају ознаке за функције знаковне функције. Између функцива и функције постоји узајамна солидарност (Hjelmslev 1980: 51—52). Хјелмслев такође сматра да супстанца зависи од форме у толикој мери да живи искључиво захваљујући њој, односно да не поседује некакву самосталну егзистенцију, чиме имплицитно изједначава форму и супстанцу. У природним језицима, упркос свим различитостима, постоји један заједнички фактор, а то је, сматра Хјелмслев, (необликовани) смисао (*mening*), који се може обликовати на различите начине. Међутим, смисао је сваки пут супстанца за какав нов облик, те нема друге могуће егзистенције осим те (Hjelmslev 1980: 54). Тиме Хјелмслев заправо дефинише смисао као супстанцу облика, која је, будући да не може постојати самостално, заправо и сама облик. У садржају констатује *облик садржаја* који је независан од смисла, стоји према њему у арбитарном односу и обликује га у *сујстаницу садржаја*. Супстанца садржаја, односно супстанца израза, настају тако што се облик пројектује на мисао „баш као што разапета мрежа баца сјену на какву нераздјелјену површину” (Hjelmslev 1980: 58). Дефинишући знак као двострану величину са јанусовском перспективом, који делује у два смера: „’према ван’ супстанцији израза и ’према унутра’ супстанцији садржаја” (Hjelmslev 1980: 59), Хјелмслев заправо активира појам унутрашње форме. Јер, ако је супстанца садржаја оно што је „унутра”, а та унутрашња супстанца садржаја заправо представља смисао обликован обликом садржаја, при чему никаква супстанца, па ни сам необликовани смисао, не постоји независно од облика, онда супстанца садржаја није ништа друго до форма, тј. пројекција облика на мисао, односно некакав „унутрашњи” облик. Саме термине *израз* и *садржај* Хјелмслев одређује као произвољне термине, чији је избор условљен досадашњим представама, док на основу „функцијске одредбе тих величина није могуће оправдати називање једне изразом а друге садржајем, а не и обратно”, будући да их одређује само њихова узајамна солидарност (Hjelmslev 1980:60). Показује се, дакле, да ова подела има само инструменталну вредност, а да су израз и садржина тако сједињени да не постоје једно без другог, да је супстанца изједначена са обликом, јер не може егзистирати по себи, и да се, коначно, сваки пут када говоримо о језику користећи опозитне термине појављује некакав „унутрашњи”, повезујући обликотворни принцип, чак и када одбијамо да га експлицитно именујемо.

Након периода структурализма, постструктурализам питање мотивације своди на „метафизику присуства” — односно на потрагу за претпостављеном првобитном пуноћом смисла, када су форма и значење били истовремено присутни у свести. Како то Манфред Франк истиче — Дерида, насупротив Сосиру, сматра да језик није затворени систем коначног броја опозиција, односно да не постоји централни смисао: „Парадигма рефлексције (или спекулативни повратак ка Итаци принципа), који препознајемо и у херменеутичком говору о *реконструкцији првобитног смисла речи*, не одолева сазнању разобручене економије семантичких

опозиција” (Франк 1992: 91). Језичка слика света, која се формира под утицајем унутрашње форме, стога би се, у деконструктивистичкој перспективи, иако они не користе ове термине, разложила у непрекидно кретање и одлагање коначног значења и довела у питање постојање неког „првобитног” смисла. Заправо, Дерида сматра да је држати се опозиције *означеник—означио* (*садржина—израз*), која претпоставља и постојање опозиције *интелигибилно—чулно*, логички неприхватљиво, јер то имплицира да би се означеник као чисто интелигибилни елемент могао мислити по себи, независно од израза, што би значило да је он непосредно дат и трансценденталан. Прихватање разликовања типа „унутра”—„споља”, као онога на чему се темељи појам знака, губи смисао чим семиотика као своје основно начело прогласи да се сваки процес значења дефинише као формални механизам у којем учествују разлике. Деридиним речима изражено: „означеник је увек, унапред, у положају означитеља”. Или — *превага означитеља* значи да нешто функционише као означитељ и у самом означенику, а ту улогу има *траг* (Dikro/Todorov 1987: 315). Ако сада изразе *означеник* и *означио* заменимо изразима *садржина* и *форма*, онда би то значило да се садржина увек, већ унапред, налази у положају форме, а превага форме би значила да то „нешто” што функционише као форма у самој садржини није ништа друго до нека врста унутрашње форме, иако је Дерида укинуо опозицију спољашње-унутрашње. Међутим, истог тренутка када употреби просторну метафору („нешто функционише као означитељ и у самом означенику”), он се нехотично враћа овој опозицији, потврђујући Витгенштајнов став да се о структури самог језика ништа не може рећи на том језику,¹² па се испоставља да Деридин *траг* није ништа друго до „нешто” налик унутрашњој форми. На тај начин Дерида не разрешава него само активира парадокс унутрашње форме и питање да ли је она траг неке активности или сама језикотворна активност.

Зачарани круг *моштивације* — даље одлагање дефиниције. Из претходних дефиниција *унутрашње форме језика* могу се издвојити неки од важнијих елемената — у једном случају она се може свести на „траг” (првобитне слике/представе, првобитног значења / логичког смисла или језикотворне активности, одређене више као интелектуалне или више као интуитивне делатности), а у другоме се појам форме изједначава са појмом структуре, где унутрашња форма игра улогу посредника који успоставља везу (однос мотивације) између структуре и њене супротности — елемената структуре (морфолошких и семантичких елемената, означајућег и означеног).

Одређење појма *унутрашње форме* у вези је са појмом *моштивације*, али и са појмом *оријентације*, и то оријентације према стварности и сазнању стварности, као и према психолошкој структури или субјективности говорника, тако да говор о унутрашњој форми повлачи за собом читав епистемолошки систем, те је, стога, термин *унутрашња форма* место на којем се сусрећу онтолошка, гносеолошка, психолошка, логичка,

¹² „Оно што се у језику зрцали језик не може приказати” (Wittgenstein 1987: 77).

естетичка и поетичка промишљања.¹³ Међутим, ни термин *мотивација* не користи се једнозначно. Пјер Гиро (Giro 1983) одређује мотивацију као природан однос између означеоца и означеног, однос који лежи у њиховој супстанци или форми. Уколико је реч о томе да однос лежи у супстанци, мотивација је аналошка, а уколико лежи у форми, сматра он, мотивација је хомолошка. Аналогија може да буде метафоричка или метонимијска, у зависности од тога да ли означилац и означени имају заједничка својства (сличност) или су повезани близином у простору и времену (контигвитет). Аналогија може бити више или мање снажна и непосредна, или може имати више шематски или апстрактни облик. Код Гироа се у вези са појмом мотивације, која, дакле, баш као и форма, може бити спољашња (хомолошка) или унутрашња (аналошка) јавља и термин *иконичност*. Иконичност је имплицитно одређена као више или мање схематска представа по аналогији. Он сматра да упркос својој иконичкој вредности један знак може бити конвенционалан за одређене кориснике кода. Ипак, мотивација ослобађа знак од конвенције и знакови чисте представе могу да функционишу изван сваке претходно утврђене конвенције. Уколико је мотивација слабија, утолико је јача конвенција и напослетку она сама обезбеђује функционисање знака у којем више нема чулног односа између означеоца и означеног. У том случају се за знак каже да је немотивисан или произвољан. Мотивисани знакови се називају *иконама* (сликама), док се други називају *симболима*, али Гиро види недостатак употребе термина *симбол* због његове двозначности, јер симбол у традиционалном значењу подразумева аналошку везу, те је и сам иконографске природе. Из свега овога видимо да Гиро под мотивацијом подразумева више чулну (сликовну) него рационално-логичку везу и да његова *мотивација* заправо има значење слично *унутрашњој форми* (будући да се и унутрашња форма дефинише као однос или веза између звучања и значења), схваћеној као траг језикотворне активности у којој превагу односе чула.

Историјски развој тежи да укине мотивацију, тако да знак почиње да функционише по чистој конвенцији. Стога је, када је реч о мотивацији, важно да знак можемо посматрати дијахронијски, са гледишта историје и порекла, и синхронијски, са гледишта функционисања у једној одређеној култури. Када је о форми реч — Гиро истиче да је након Хјелмслева модерна лингвистика прихватила другу терминологију, где форма више не подразумева спољашњи облик, него однос према другим елементима система. Овде, дакле, поново ступа на сцену Татаркјевичева форма А — форма као систем, у опозицији према елементима система. Али, задржава се и одређење Татаркјевичеве форме Б, односно супротност између форме и супстанце, које добија нову епистемолошку вредност — односно сада разликујемо *сујстаницу и форму означеоца* и *сујстаницу и форму означеног*. *Концепт* или *идеја* дефинишу супстанцу озна-

¹³ Детаљније разматрање овог „сусрета” у појму унутрашње форме превазилази оквире рада који не претендује на коначну дефиницију, него му је циљ да укаже на унутрашњу форму самог термина *унутрашња форма*, као и на начин на који она утиче на дефинисање овог појма.

ченог, а форма означаиоца се налази у појмовном систему који је супротставља другим појмовима.¹⁴ У погледу мотивације Гиро истиче значај хомолошких и аналошких односа. Хомологија је структурна аналогија, будући да означаиоци стоје између себе у истом односу као и означени, док је аналогија супстанцијална. Хомологија и аналогија могу да се комбинују.

Дефиниција мотивације, дакле, иако се посредством ње објашњава појам унутрашње форме, разоткрива да је реч о таутологији, активирајући притом исте недоумице о спољашњем и унутрашњем односу и о првенству мисли или израза, које се наглашавањем једне компоненте само прикривају. Ове тешкоће у дефинисању унутрашње форме произилазе из самог термина (*унуџрашња*) *форма*, који носи трагове двозначности свог порекла, или сопствене унутрашње форме. Иако *форма* првобитно значи исто што и *идеја* (чије је, пак, првобитно значење „слика”, „облик”), која постаје вечита и непроменљива идеја или праузор код Платона, док јој Аристотел даје значење стваралачког и променљивог унутрашњег принципа, она доцније поново добија значење спољашњег облика и тако отвара простор за попуњавање термилошке празнине, односно за своју супротност — унутрашњу форму. Спољашња форма одређена је као звуковни комплекс припојен значењу — или чисто условно и необјашњиво, што је био доминантан став структуралистичке лингвистике, или услед некакве мотивације или аналогије. Из овог другог, „миметичког”¹⁵ става проистиче мишљење да се анализом спољашње форме може открити мотивисаност, односно веза форме са значењем. Рашчлањивање спољашње форме на просте компоненте повезане са означавањем схвата се као проницање дубље у унутрашњост форме и отуда назив *унуџрашња форма*.

С обзиром на генезу појма и кључне дефиниције *унуџрашње форме*, иако се њено одређење колеба између чулне (или интуитивне) и интелектуалне активности, истовремено показујући и колебљивост између значења активности и значења резултата активности („трага”), термин *унуџрашња форма језика* пре би се могао користити у значењу активности преласка са претпојмовне на појмовну фазу у процесу мишљења и именовања, као и у значењу активности даље диференцијације и „преосмишљавања” појмова, што подразумева читав низ субјективних модификација. Унутрашња форма имала би, дакле, превасходно значење језикотворног принципа или закона који делује у оквиру једне културе, док би термин *иконичносћ*, иако сродан, био ближи значењу трага, односно првобитне менталне слике или симболички изражене укупности првобитног смисла. Упркос разноврсним термилошким прерушавањима, па чак и декларативним одбацивањима, показује се да појам унутрашње форме ипак опстаје као неопходни „трећи члан” у повезивању дихотомија, али и као важан теоријски појам који повезује савремену

¹⁴ Гиро наводи пример речи *мачак* у којој би апстрактна идеја „мачије природе” била супстанца означеног, а форма означајућег налазила би се у појмовном систему који супротставља мачка мачки, псу или човеку (Giro 1983: 29–34).

¹⁵ О миметичким теоријама језика в. Gennete 1985.

лингвистику са другим дисциплинама у покушају сагледавања тоталитета језичког феномена.

ЛИТЕРАТУРА

- Калер 1990: Џонтанан Калер, *Структуралистичка поезика*, СКЗ, Београд 1986.
 Кроче 1934: Бенедето Кроче, *Естетика као наука о изразу и ојшћа лингвистика*, Космос, Београд 1934.
 Лотман 2004: Јуриј М. Лотман, *Семиосфера*, Светови, Нови Сад 2004.
 Шпет 2006: Г. Г. Шпет, *Внутренняя форма слова (этюды и вариации на темы Гумбольта)*, КомКнига, Москва 2006.
 Аристотел 2000, Аристотел, Реторика, Плато, Београд 2000.
 Аристотел 1987: Аристотел, *О јесничкој уметности*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 1987.
 Аристотел 2007: Аристотел, *Метафизика*, Паидеиа, Београд 2007.
 Genette 1985: Gerard Genette, *Mimologija, Put i Kratiliu*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1985.
 Гиро 1983: Пјер Гиро, *Семиологија*, Библиотека XX век, Београд 1983.
 Дикро/Тодоров 1987: Освалд Дикро / Цветан Тодоров, *Енциклопедијски речник, наука о језику II*, Библиотека XX век, Београд 1987.
 Enkvist 1981: Enkvist, Nils Erik, „Experiential iconicism in text strategy”, *Text* 1, 1981: 97—111.
 Ивић 2001: Милка Ивић, *Правици у лингвистици*, Библиотека XX век, Београд 2001.
 Кант 1975: Имануел Кант, *Критика моћи суђења*, БИГЗ, Београд 1975.
 Касирер 1985: Ернест Касирер, *Филозофија симболичких облика I, Језик*, НИШРО „Дневник”; ООУР Издавачка делатност, Нови Сад; Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад 1985.
 Peirce 1868: Charles Sanders Peirce, *On a New List of Categories*, Proceedings of the American Academy of Arts and Sciences 7 (1868), <http://www.peirce.org/writings.html>.
 Перс 1993: Чарлс Сандерс Перс, *Избрани сјиси, О прагматизму и прагматизму*, БИГЗ, Београд 1993.
 Мико 1998: Франтишек Мико, *Дело, комуникација, култура*, Народна књига, Београд 1998.
 Платон 2002: Платон, *Крајил, Теејеш, Софисџ, Државник*, Плато, Београд 2002.
 Plotinus: Plotinus, *The six enneades*, translated by Stephen MacKenna and B. S. Page, <http://www.ccel.org/ccel/plotinus/enneads.i.html>.
 Port Royal 2000: Port-Royal, *Opća i obrazložbena gramatika*, Institut za hrvatski jezik i jezikoslovlje, Zagreb 2000.
 РКТ 1992: *Речник књижевних штермина*, Драгиша Живковић (ур.), Нолит, Београд 1992.
 Сапир 1992: Едвард Сапир, *Језик, Дневник*, Нови Сад 1992.
 Симеон 1969: Рикард Симеон, *Енциклопедијски рјечник лингвистичких назива*, Матица хрватска, Загреб 1969.
 Татаркјевич 1980: Владислав Татаркјевич, *Историја шестџ џојмова*, Нолит, Београд 1980.
 Франк 1992: Манфред Франк, *Деридино чишање Хеџела*, Дело XXXVIII 1—2, Београд 1992.
 Harris 1765: James Harris, *Hermes Or a Philosophical Inquiry Concerning Universal Grammar* (1765) <http://books.google.com/books>.

- Herder 1770: Johann Gottlieb Herder, *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*, Berlin 1770. <http://gutenberg.spiegel>.
- Hobbes I 1839: Thomas Hobbes, *The English Works of Thomas Hobbes of Malmesbury I*, 1839, <http://books.google.co.uk>.
- Хумболт 1988: Вилхелм фон Хумболт, *Увод у дело о кави језику и друџи оџледи*, НИШРО „Дневник”; ООУР Издавачка делатност, Нови Сад; Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад 1988.
- Хјелмслев 1980: Лоуис Хјелмслев, *Пролеџомена теорији језика*, Графички завод Хрватске, Загреб 1980.
- Vico 2002: Giambattista Vico, *The First New Science*, Cambridge University Press 2002.
- Wittgenstein 1987: Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, IP „Veselin Masleša”, Sarajevo 1987.
- Витгенштајн 1969: Лудвиг Витгенштајн, *Филозофска исцраживања*, Полит, Београд 1969.

Ivana S. Bašić

DEVELOPMENT OF THE NOTION AND THE USE OF THE TERM INTERNAL FORM

S u m m a r y

The work examines the emergence and development of the notion of *interior form* by drawing, in particular, on Humboldt's, Croce's and Cassirer's theories. The wide range of definitions of interior form, which varies from language dependent (perceptive or cognitive) activity to the "trace" of that activity, is conditioned by the very interior form of the term *form*. Definitions of interior form by means of similarly undetermined term *motivation* usually remain confined to tautology. Structuralist linguistics e deconstructions refute the notion of interior form, but their discourse represents a terminological camouflage and actually revives the meaning of Tatarkiewicz's A form. The term *interior form*, the meaning of which is close to the term *iconicity*, still remains a necessary "third element" for linking the dichotomies, as well as a crucial theoretical term that links contemporary linguistics with other disciplines in an attempt to understand and explain linguistic phenomenon in its totality.

КЊИЖЕВНА ЗАОСТАВШТИНА ЈОВАНА ДУЧИЋА
У ТРЕБИЊУ

Ања Јефтић

Један од најпознатијих српских пјесника 20. вијека, Јован Дучић, поријеклом је из Требиња, невеликог мјеста у источној Херцеговини. Биографија Јована Дучића је више него позната, као и његов допринос српској књижевности, нарочито поезији и српској дипломатији. Послије завршене основне школе он је са мајком напустио родни град, отишао у Мостар, а одатле у Сарајево, Бијељину и Сомбор. Потом одлази у Женеву и Париз на школовање, што је био само почетак његових многобројних путовања која су услиједила. Убрзо након свршетка студија књижевности и филозофије, почео је да ради у државном посланству и да по дужности борави у Риму, Цариграду, Атини, Каиру, Мадриду, Будимпешти и другим градовима. Поред тога, будући космополита и човјек велике ерудиције, он је много путовао по свијету и остављао о томе забиљешке и путописе. Смрт га је затекла у Америци, у Гери — Индијана, 1943. године и сахрањен је прво у том мјесту, а потом у манастиру Светог Саве у Либертвилу.

По последњем свом тестаменту Дучић је завјештао да се сва његова имовина од вриједности преточи у новац и раздијели на два дијела: један да припадне српском културном друштву „Просвјета” у Сарајеву — у сврху *подоуирања српских тежњи и васпалних сврха у БиХ*, а други дио да се употреби за изградњу православне цркве у Требињу у стилу Косовске Грачанице и да се његово тијело пренесе и сахрани у њој. Са остваривањем Дучићевог завјештања се много каснило из идеолошких разлога, чак је у периоду комунизма његово име било изопштено из уџбеничке литературе за средње и основне школе, као и из културног живота уопште. Тек 2000. године, заслугом српског бизнисмена из Америке Херцеговца Бранка Тупањаца, подигнут је храм Херцеговачка Грачаница на оближњем брду Црквина у Требињу и земни остаци пјесника су пренети у завичај. Положени су у цркву посвећену Благовијестима, на који празник се Дучић и упокојио.

*Пути Дучићеве књижевне заоставштине до Требиња,
њена обрада и смјештај*

Поред новчане заоставштине и оне у некретнинама, после смрти Јована Дучића остала је његова књижевна заоставштина. Један дио књига, њих око 1400, он је поклонио требињској гимназији још прије Другог свјетског рата. Други, већи дио своје библиотеке, од око 3800 књига, такође је завјештао родном граду, али је он у Требиње стигао тек крајем 1960. године. Заједно са књигама стигла су и умјетничка дјела и двије пјесникове службене униформе, а, како сазнајемо од садашње управе библиотеке, поред овога мањи дио збирке књига и рукописа се још увијек налази у Америци.

Као што ни збирка поклоњена гимназији није имала адекватан третман, тако ни за ову новопридошлу није било чак ни довољно мјеста у требињској Народној библиотеци, а поготову није било изложбеног простора гдје би била доступна и другима. По доласку књига извршено је само њихово инвентарисање, без стручне обраде, али залагањем и упорношћу једног броја ентузијаста и пјесникових поштовалаца ова библиотека је у лето 1963. године коначно сређена и извршена је стручна обрада. То је обавила екипа од осамнаест библиотекара из Београда и Сарајева, којом је руководио Слободан Јовановић из Народне библиотеке Србије у Београду. Тада је било договорено да они ураде и каталошку обраду, али то нису урадили, или бар нису доставили требињској Народној библиотеци.

Двадесетак година касније, када се Народна библиотека преселила у већи простор требињског Дома културе, Дучићева библиотека по први пут послје дугог низа година излази на свјетлост дана. Она добија сопствену просторију и књиге се ређају по полицама онако како је то одредила посебна комисија стручњака из Националне библиотеке БиХ из Сарајева, која је тада библиотеку класификовала и каталогизовала. Стручњаци су радили око мјесец дана на обради наслова и саставили су двије књиге каталога за два фонда Дучићеве библиотеке — онај који је стигао прије Другог свјетског рата, тзв. „требињски фонд” и за онај пристигао из Америке, „амерички фонд”.

Данас се оба фонда налазе у посебној просторији нове зграде Народне библиотеке, која још увијек није доступна широј јавности, осим онима који су посебно за њу заинтересовани. Архив са оригиналним рукописима налази се у једној дрвеној комоди, која је била закључана при нашој посјети и која се отвара само у нарочитим приликама. Соба у којој се налазе књиге је хладна, чак ни зими нема гријања, а књиге, међу којима има и антиквитета из 16. и 17. вијека, не добијају адекватну обраду јер је новчани фонд библиотеке веома оскудан и једва да су у посљедње вријеме успјели издвојити нешто средстава да укориче часописе, од којих су неки били у готово распадном стању. Постоји бојазан да иста судбина очекује и неке од књига. Задужбина господина Бранка Тупањца, ктитора Херцеговачке Грачанице, која је подигнута поред цркве гдје је сахрањен Дучић, имала би довољно потребног, чак и изложбеног, про-

стора за пријем књига, па је могуће да ће оне у скоројој будућности у њу бити пренете.

„Амерички” и „џребињски” фонд

Дучићева књижевна заоставшина је разнородна, састављена је од књига, рукописа, часописа, енциклопедија, рјечника, писама итд., а њену главнину чине књиге на различитим свјетским језицима. Стручњаци који су обавили каталогизацију библиотеке и подјелу на фондове, „амерички” и „џребињски”, груписали су књиге из оба фонда у неколико категорија. Тако „амерички фонд” чине категорије:

1. *Дучићева сојсџвена дјела* — око 21 наслов, са много дупликата. Нека од њих садрже Дучићеве личне забиљешке.

2. *Дјела џоклањана Дучићу* — броје 29 књига, на којима се налазе занимљиве посвете: Иве Андрића, Франца Прешерна, Густава Крклеца, Александра Соловјева и других.

3. *Рјечници, џриручници, енциклопедије* — огромни томови ових импресивно опремљених књига остављају изузетан визуелни утисак. Међу њима доминира *Енциклопедија Француске* у 28 томова, а својеврстан куриозитет је и *Историја Југославије* у 28 томова у издању „Народног дела”. Овдје се налази и неколико добро очуваних албума, међу којима је и *Албум крајева Југославије* из 1939.

4. *Дјела на француском језику*, гдје постоје двије подгрупе:

а) дјела француских писаца,

б) дјела страних писаца преведених на француски.

Ова група посједује 1316 књига, са дјелима: Расина, Монтења, Пола Валерија, Анатола Франка, Жида, Золе и других француских писаца. У групи б) се налазе многе књиге старијих датума — из 17, 18. и 19. вијека. Посебно се издваја Дантеова *Божансџвена комедија* из 1864, великих димензија и изузетно лијепо опремљена, са квалитетним илустрацијама и декорацијама.

5. *Дјела на српском језику* — њих има 548, укључујући и литературу на руском језику. Ту су књиге: Алексе Шантића, Ђуре Јакшића, Милана Ракића, Светозара Марковића, Милована Глишића, Милана Кашанина, Пушкина, Троцког и других. На многима од њих се налазе забиљешке писца, што их чини врло вриједним споменицима Дучићевог личног и интелектуалног живота.

6. *Дјела на италијанском језику* — доминирају различита издања *Божансџвене комедије*, а ту су још и дјела: Петрарке, Леонарда Да Винчија, Торквата Таса и других, као и низ књига штампаних у 17. вијеку — Терезе Изис, Лопе де Веге, Порта Ђовани Батиста итд.

7. *Дјела на енглеском језику* — на првом мјесту су међу њима комплетни радови Шекспира, потом Чарлса Кингслија, Бајрона и других.

8. *Дјела на њемачком језику* — њих има педесетак, доминирају Гетеова сабрана дјела, потом су ту дјела Адама Смита, Толстојев *Дневник* на њемачком, *Моја борба* Адолфа Хитлера и др.

9. *Периодика* — у периодици највише има мостарске „Зоре”, чији је Дучић био уредник годинама, а од страних часописа највише је мадридског „Космополиса”, као и римске „Политике”.

10. *Архив*, са подгрупама:

а) рукописи, којима припадају есеји: *Моји сајуџници*, аутобиграфске забиљешке у једној свештици, *Благо цара Радована* и неки други списи;

б) писма, са великим бројем писама интимним пријатељима као и политичким сарадницима, честиткама, позивницама и сл.;

в) рачуни, извјештаји, позивнице;

г) исјечци из штампе — који углавном обухватају исјечке о Дучићу из разних часописа и новина;

д) проспекти;

ђ) исправе и друго;

е) фотографије и друго.

„Требињски фонд” садржи:

1. *Дјела поклањана Дучићу*, са посветама Скерлића, Милоша Ђурића и других.

2. *Рјечнике, љиручнике, енциклопедије* — највише је рјечника и то претежно на њемачком језику, а има и један дио књига са музичким записима.

3. *Дјела на француском језику*, са подгрупама:

а) дјела француских писаца на француском језику — *Сабрана дјела* Виктора Игоа, неколико Балзакових дјела и друго;

б) дјела страних писаца преведена на француски језик — Конана Дојла, Толстоја, Аристотела итд.

4. *Дјела на српском језику* — са „Летописом ЈАЗУ” из 1933. и 1934. године, *Прељедом издања САНУ 1886—1936*, *Свеукујним дјелима* К. Ш. Балског, *Сјоменицом Пејтру Кочићу* итд.

5. *Дјела на италијанском језику* — Монтења, Дантеа, Де Санктиса итд.

6. *Дјела на енглеском језику* — са доста забавних романа, али и дјела Шекспира, Бајрона, Ноела Вилијемса и др.

7. *Дјела на њемачком језику* — међу којима Лесингови радови у десет свезака, дјела Густава Фрајтага, књига *Никола Тесла и његов рад* Славка Бошкана, као и дјела аутора који говоре о Југославији.

Треба нагласити да су готово све ове књиге луксузно опремљене, у кожним повезима, вјероватно ручне израде, са најквалитетнијим папиром, и својеврсни су споменици издаваштва и штампарства времена у којем су објављена. С обзиром на Дучићев минуциозно изграђен и рафинисани књижевни и умјетнички укус не треба ни сумњати да је он бирао најбоље могуће верзије и издања књига које је куповао, а јамачно су му познаници и пријатељи, знајући то, само такве и поклањали.

Остали Дучићеви легаџи

Поред легата Јована Дучића у Народној библиотеци, његов завичајни музеј у Требињу посједује и вриједну збирку експоната од камена и пластике, око 70 комада, које је пјесник скупљао по свијету и поклонио свом граду. Експонати су претежно из Италије, временски и стилски разноврсни, и припадају различитим епохама — од римског доба до ренесансе. Међу њима се налазе камене плоче са рељефним представама, архитектонски елементи и статуе, са људским ликовима и биљним и животињским мотивима, као и представама митолошких бића. Поред тога, у музеју Херцеговине се на *Дучићевом одјељењу* налазе још и његова амбасадорска одежа и ордење које је добијао за своје многобројне заслуге.

У Дучићевој заоставштини се налази и читав низ цртежа које је пјесник правио, мијењао и дорађивао, а који су се тицали уређења Требиња. Он је био необично брижан према свом граду — његовом заслугом и по његовим нацртима је изграђен данашњи парк у Требињу, уређиване су зидине старог града, као што су подигнути и многи споменици. Строго је водио рачуна о томе ко ће да буде извршилац радњи, бирао је најбоље мајсторе и давао заиста до најситнијих детаља налоге одакле да буде камен који ће се користити и како ће се украси и споменици постављати.

Сви Дучићеви легати, а нарочито библиотека његове књижевне заоставштине, представљају заиста непроцјењиву културну ризницу, не само за тај град, него и за далеко шири национални и културни регион. Многи књижевни посленици и данас долазе овамо да испитују документе Дучићеве библиотеке, па је тако карактеристична скорошња посјета једне италијанске професорице, докторанта на универзитету у Риму, која је била запањена богатством Дучићеве књижевне заоставштине и потврдила да њена права вриједност тек треба да се открије.

КЊИЖЕВНИ ИСТОРИЧАР ДУШАН ИВАНИЋ

— Реч у Матици српској 12. априла 2010. године
приликом свечаног уручења награде „Младен Лесковац” —

Приликом доношења одлуке да се награда „Младен Лесковац” додели књижевном историчару Душану Иванићу, на седници жирија неко је приметио да је овај кандидат својим радом толико познат да одлуку нема потребе образлагати. Сада се, међутим, приликом објашњавања одлуке жирија показује да је рад професора Иванића у области историје књижевности толико богат и разноврстан да у једном пригодном приказу за данашњу свечаност не може бити ни приближно обухваћен. Унапред треба замолити за опроштај што ће ван видног поља бити остављен — премда се историје књижевности тиче — сав наставнички рад професора Иванића на универзитетима у земљи и ван ње, рад у научним установама и на научним скуповима, у форумима просветних установа, на пословима уредника часописа и зборника, уредника важних едисија и енциклопедија. Биће добро ако нам пође за руком да сада истакнемо понешто карактеристично из овог обимног књижевноисторијског захвата.

У првој својој књизи, *Српска ѝријовијетика између романџике и реализма (1865—1875)*, Душан Иванић разматра корпус од преко тристо, махом заборављених, приповедака и прозних цртица које су објављене у раздобљу обележеном опадањем романтичарске и јачањем реалистичке инспирације српских писаца. Поред неколико истакнутијих приповедача, као што су Стефан Митров Љубиша, Милорад Шапчанин или Милован Глишић, као предмет посебне пажње овде су се нашли типови приповедача који су у посматраном раздобљу били највише заступљени. После хумористичко-сатиричне приповетке — која је била присутна трајно — као кораца приближавања реалистичкој поезици посматране су приповетка из ђачког живота, баладична, идилична и бајковита приповетка (са постепеним увођењем технике сказа, стварања илузије усменог казивања) затим романтично-херојска, путничко-путописна и дидактична приповетка, односно приповетка са тенденцијом. Цела се та прва књига Иванићева може посматрати као увертира у широко разгранато изучавање књижевности 19. века, пажљиво изучавање свих доступних извора које се ослања на многа претходна, али од којег потпуније и темељније нисмо имали.

Класици епохе српског романтизма и реализма остали су трајно у средишту пажње Душана Иванића као књижевног историчара. Књижевне вредности остварене у тој епохи чине језгро од којег се његова научна интересовања шире у различитим смеровима. О том простирању јасно говори библиографија објављених радова Душана Иванића, која броји око четирсто јединица.

У низовима својих студија обухваћених књигама *Модели књижевног говора*, *Облик и врејеме*, *Свијет и њрича* аутор показује истанчан слух за поетску реч, па макар она била заглашена пословним порукама ванпоетских докумената. Показао је он и завидну храброст да критички испитује списе писаца чији је стил „мрачан”, а смисао порука скривен до неухватљивости. Заинтересован за савремену теоријску мисао, Иванић своја тумачења српских писаца обично везује за неки општији проблем поетике и на домаћим примерима разматра новије појмове, као што су лирски јунак, повратак алегорисању (брзоплето презреном), хронотоп, фелтон, коментар приповедачев или перспектива приповедачка.

Најсажетији свод сазнања из средишње области Иванићевих проучавања пружила је књига у Матициној серији „Свезнање” под насловом *Реализам*. То узорно дело енциклопедијске сажетости посејано је појединостима какве би узалудно било тражити код других испитивача исте материје. Са допунама, и у новом контексту, оно ће бити укључено у обимну коауторску књигу *Ка њоеџици срџског реализма* (2008).

У каквом ритму и са каквим интензитетом Иванић пружа резултате свог бављења књижевношћу друге половине 19. века сведоче и три књиге које је он објавио у периоду од последњег додељиваља награде „Младен Лесковац” пре три године.

Једна од тих књига, *Огледн о Сџерији*, обухвата низ новијих огледа: о поезији, трагедијама, комедијама, хумору и сатири јединственога класика. Међу Иванићевим књигама из последњег трогодишта најважнија је *Књижевна ѡериодика срџског реализма*, дело којем припада важно место не само у опусу ауторовом него и у нашој свеколикој културној историји. Да ништа друго није урадио, аутор би због те књиге заслужио високо признање. Како би се јасније указало на пажњу коју ово дело заслужује, није згорег поћи од сувих бројчаних података. Штампана 2008. године у издању Института за књижевност и уметност и Матице српске, ова књига има 490 страница великог формата. Изложен је ту резултат ауторових истраживања која се протежу кроз четири деценије. Приказује се преко двесто часописа, календара и листова из три деценије, за књижевност преломне, од почетка седамдесетих година до почетка 20. века.

На страницама ове књиге Душана Иванића разасртри су типови (дневних, седмичних, месечних или годишњих) публикација међусобно разлучени према мери заступљености књижевног састојка у њима. Разврстане су тако књижевно-научна периодика, књижевна периодика, забавно-поучна периодика и уже одређене периодичне публикације међу којима се издвајају хумористично-сатирична, позоришна, женска, верска периодика и најзад периодика за децу и омладину, струковни и стручни (службени) листови. Обухваћени календари су разврстани на оне који су

општег типа, затим национални, па календари за децу, женски календари и научни годишњаци.

Тешко је проценити какве све предвидиве и непредвидиве тешкоће мора савладати неко ко узме да ишчитава примерке старих часописа, календара и листова, њихова годишта и бројеве, ретко или само фрагментарно сачуване у постојећим, великим или малим, ако не и далеким, библиотекама. Али ма колико приметан био посао изналажења и прегледања старе штампе у земљи чија је Народна библиотека 1941. остала у пепелу, труд је овде богато награђен. Уз мрежу основних података о насловима и поднасловима периодичних публикација, уз назнаке о местима и трајању њиховог издавања, њиховим уредницима, издавачима, штампаријама, провлаче се лична запажања пажљивог читаоца. И овај сада наступа као поуздан путовођа широких видика, који не говори много, а каже све о ономе што је мало познато и важно или постави изазовна питања. Поред изабраних фотографија, унетих међу странице текста као илустративни материјал, аутор води читаоца пред књижевне знаменитости, кроз галерије портрета заслужних и незаслужено заборављених књижевних посленика. Посредно се оцртавају збивања политичке историје. Указују се, успут, жива сведочанства о кривудању укуса и уздицању књижевне свести кроз покољења.

Овај Иванићев приручник отвара врата у највећи или, како се аутор тачније изразио, једини прави архив нове српске књижевности. Поред небројаних давно заборављених књижевних текстова, у том архиву су похрањени и неки непознати написи познатих писаца.

Биће сува штета ако без тог приручника — убудуће незаобилазног за темељно историјско и компаративно испитивање српске књижевности — остане нека славистичка библиотека у свету или у земљи. Најзад, и мимо свих специјалиста који ће се, посвећени својим истраживачким пројектима, овом књигом служити полазећи од три странице садржаја на њеном почетку или од 30 страница индекса на њеном крају, ову књигу могу прелиставати и неусмерени читаоци отварајући је где им се усхте и листајући је, као *Хазарски речник*, слева удесно или здесна улево. Ови ће се по свој прилици највише задржавати, као и аутор уосталом, на опсежним приказима хумористичко-сатиричне штампе.

Приказ научних годишњака из захваћеног раздобља у знатној је мери историја почетака српске књижевне историографије.

Међу радовима који далеко прелазе оквире епохе којом се Иванић претежно бавио најважније место припада његовој монографији *Књижевности Српске Крајине*. То је обухватна историја књижевног живота зачетог на тлу Крајине и сажет приказ стварања писаца који су тамо рођени. Протеже се негде од 14, 15, 16. века све до масовног изгона српског живља са ових простора, односно до оних писаца који су се тада огласили „катаклизмичким сликама расапа, евокативним разговорима мртвих, древним ријечима басама и клетви, пејзажима завичаја у сјећањима, библијским симболима пропадања, у јауку који као да понавља искуства древних записивача.” (стр. 331). Строфа из сонета једног лиричара,

својом тананошћу снажног, Владимира Поповића *Моја Крајина*, наведена у књизи, одзвања као мрачна слутња коби што је тек имала да се сручи

На броду наде не чујем ни гласа:
Слуги ли можда своју смрт и она?
Како ћеш онда на острво спаса,
Крајино моја, мртва од искона?

Обухваћено је овде стваралаштво око двесто писаца који су рођени на релативно уском појасу старе аустријско-турске границе и у књижевности остављали трага, ма где да су је касније неговали. Изненађује у књизи број важних писаца, међу којима *Захарије Орфелин*, *Симо Мајтавуљ*, *Никола Тесла*, *Милушин Миланковић*, *Владан Десница*, *Слободан Селенић*, *Јован Радуловић*, *Светозар Пећковић* представљају данас најпознатија имена. Својом судбином та књига објављена 1998. подсећа на књигу Драгослава Срејовића о Лепенском Виру: простор културе који је открила подвргнут је потапању управо у дане кад је настајала и остала је прво и последње непосредно сведочанство о њему.

Сродну тему проширену на књижевну баштину Срба у Хрватској без територијалног ограничења обрађује најновија књига успешног рашљара који открива бистре воде на неприступачним местима. Та књига је збирка чланака под насловом који означава више него што речима каже: *Врела у врлећи* (2009). Актуелну поенту тој књизи смиреног историчара даје горчина страница писаних у ситуацији „десет година последије изгнанства”.

Својим истраживањима широких простора духовног живота српског народа и убедљивим приказима нађених вредности професор Иванић је настављач најбоље традиције филолога који су проучавали српску књижевну прошлост, низа оних научника међу којима Младен Лесковац узима угледно место. У надгробној беседи 27. децембра 1990. академик Стипчевић је напоменуо да „Велики Господин свеколике српске духовне земље” — „није могао да има епигона. Одвећ је разностран био, а сасрећен и целовит. Непоновљив.” Својим разностраним а ипак врло сасрећеним радом Душан Иванић, такође непоновљив, понајмање је могао бити нечији епигон. Па ипак, има једна важна област где се његов научни профил додирује са ликом човека чије име носи награда која му се на овој свечаности додељује.

Познато је залагање Младена Лесковца да се покрене систематичан рад на приређивању критичких издања српских писаца. Био је и председник Академијиног одбора за критичка издања, основаног 1967. Тај је одбор издао, као засебне свеске, „Начела за критичка издања” и „Правила за критичка издања старих српских писаца”. Дугорочним планом било је испрва обухваћено 140 представника српске књижевности од Саве Немањића до значајних савремених писаца чије је стварање окончано. Књижевним историчарима који беху показали спремност да, сами или на челу екипе сарадника коју окупе, поднесу нацрте и започну рад са утврђеним роковима поверени су послови око приређивања целокуп-

них дела двадесетак писаца. Мало је од започетих пројеката изведено. Посао на научном издавању књижевних споменика, по природи пипав, далеко од пажње јавности, изискује не само озбиљну спрему него и фанатичну савесност уз самопрегор испосника на дугу стазу. Управо таквом раду посвећивао се Душан Иванић као мало ко. Најважнији су резултати те његове посвећености пет књига сабраних дела Ђуре Јакшића, сабране песме Бранка Радичевића, спевови Ђорђа Марковића Кодера, зборник мемоарске прозе 18. и 19. века, *Сербијанка* Симе Милутиновића. Штавише, Иванић је на пољу успостављања аутентичног текста, како своја, тако и туђа и искуства, домаћа и страна, проверавао, обједињавао и теоријски уопштио у књизи *Основи текстологије* (2001), једном необично инструктивном приручнику, крцатом филолошким запажањима и поучним примерима.

О високом ступњу критичности и смислу за препознавање аутентичног текста сведочи и низ Иванићевих критичких одзива на успехе и неуспехе савремених издавања домаћих класика. Када је у угледном гласилу отпочето штампање под Андрићевим именом рукописа туђих, који су се неким случајем затекли у пишчевој заоставштини, Душан Иванић је са стилистичким и историјским аргументима изразио категорично противљење.

На пољу критичког издавања текстова Душан Иванић је и на једном недовршеном послу Младена Лесковца заслужан сарадник. Већ на почетку рада Одбора за критичка издања човек који од својих младих дана није могао да заборави занос у који га је бацила „Santa Maria della Salute” пријавио је као посебне свеске замишљеног издања песникових целокупних дела, поред Позоришних критика, Политичких чланака и Чланака о књижевности, још и Костићева Писма. Предани рад на сакупљању и критичкој обради обимне преписке протегао се на више деценија. Па ипак, прикупљена писма Младен Лесковац за живота није стигао да приреди за штампу. Замољен у Матици да се као незамењив стручњак прихвати завршне редакције тог приметног посла, Душан Иванић је већ успео да, уз помоћ Милице Бујас, прву свеску Костићеве преписке доврши и објави на начин који је испрва замишљен.

Ако би на крају требало на најкраћи начин одговорити на питање шта обједињује разнострану делатност Душана Иванића, смело би се рећи да је то чврста морална подлога.

Мало је ко тако озбиљно примио к срцу велики завет из *Свешћеничких зрбова*

„Још смо дужни — ти одужи!”

Иво Таршаља

ПЛЕТЕЊЕ ЧИЊЕНИЦА УЗ „НИМАЛО НЕЖНА ПИТАЊА”

Поштовани господине предсједниче Матице српске,
поштовани професоре Тартаља и чланови жирија,
драге колегинице и колеге, пријатељи Матице српске

Онај ко има прилику да се захваљује на овако угледном признању које чини част његовом имену и раду, помишља да је одлука да буде издвојен и награђен исправна и праведна, чак и ако зна да је она дата послу који налази све мање одјека и присталица међу савременицима, па чак и међу људима који од тог посла живе; зна такође за једно давно упозорење да област у којој радимо има тако високо постављене циљеве да нас ниво са којег полазимо тешко може довести до врха. А опет, по људској слабости, да се послужим ријечима Вука Караџића, сваки радо слуша да и други (особито знатни) људи о њему што добро говоре.

Ту општу скепсу према сопственим напорима, дијелом и нелагодност, у овим околностима пригушује чињеница да почаст долази од Матице српске, установе која је утицала на нас и пре нашег почела (Л. Костић), и кад за њу нисмо знали; али да додам, и установа с којом, њеним одјељењима и њеним периодичним и другим издањима, сарађујем безмало 40 година, а имао сам такође част да она буде издавач или суиздавач више мојих књига и организатор симпозијума којим сам руководио, да не помињем друге везе.

Радује ме дабоме што награду додјељује жири у којем су колико моји професори толико и моје дугогодишње колеге на Филолошком и Филозофском факултету и у послу којим се бавимо.

А драго ми је што ме њоме укључују у ред досадашњих **носилаца** награде, који су ми били и остали узори, извори знања, професори, колеге и пријатељи. Колико су добитници награде „Младен Лесковац” једна чврста научна заједница потврђује сплет околности који нас повезује: о првом добитнику награде, Драгиши Живковићу, писао сам као о класику српске науке о књижевности и приредио за коло СКЗ његову тада већ посмртну књигу (да не помињем у којој сам мјери дијелио његове ставове о књижевним процесима и пословима); да сам као уредник библиотеке Књижевност и језик и поручио и објавио књиге Новице Петковића, Радмиле Маринковић и Наде Милошевић Ђорђевић, књиге које су им, коначно, и донијеле награду овог имена или биле њен повод, док је Бо-

жидар Ковачек, поред Маје Клеут, био један од рецензената издања прве књиге *Прејиске Лазе Косџића*, коју смо из заоставштине Младена Лесковца приредили Милица Бујас и ја...

Оставио сам за крај задовољство што награда носи име МЛАДЕНА ЛЕСКОВЦА, како бих очувао простор за похвалу његовом дјелу и дјеловању.

Почећу појединостима које су ме непосредно повезале с Младеном Лесковцем.

Кад сам приредио једну збирку писама уредника српских листова за „Зборник МСКЈ”, рецензент ми је, стицајем околности, био проф. Мирослав Пантић: након подужег ишчекивања, проф. Пантић ме је упозорио на могуће грешке у читању појединих слова или на понеку недоумицу: то значи да је од слова до слова упоређивао моје читање и копије аутографа. (Ономе ко се пробијао кроз туђе рукописе не треба описивати колико је то напоран и дуготрајан посао и кад ради за себе, камоли кад контролише туђи рад.)

Поводом те збирке Младен Лесковац ми је у писму послао мале биографске глосе о личностима које су се појављивале као адресари и адресати... Није то било писмо како се писма пишу, него цизелирани драгуљ, да се послужим ријечима професора Пантића о лику писама која је Лесковац слао. Можда је то посредно било упутство како би се могли писати коментари о учесницима преписке, али ја га (срећом или не!) нисам схватио.

Кажем „нисам схватио”, а моја је генерација стасавала 60-их и у научну јавност излазила 70-их година, у вријеме „значајних теорија и безначајних спекулација о томе како треба проучавати литературу” (писао је Драгиша Живковић управо поводом 70-годишњице Младена Лесковца, 1974). Ја сам тих година мислио да сам на другој страни од школе Павла Поповића, из које су поникли и Младен Лесковац и Драгиша Живковић, и толики број знаменитих личности наше науке о књижевности. Моја генерација је вјеровала да ће теоријским класификацијама, парадигмама и структурама, интенцијама и контекстима, објектом и субјектом, актерима и актантама, поступком и кодом, дискурсом и функцијама, све до „математичке поетике” покрити, савладати, превазићи чињенице (или пронаћи неки свој сплет чињеница). На другој страни од тих нада настављана су упорна трагања за везама између књижевних факата, или прибирање тих факата, на каква је непрестано био спреман, можда више од икога међу својим врсницима, Младен Лесковац: подсетио само на његову студију о Орфелиновој „Мелодији к пролећу”, или на откривање цијелих малих свјетова око Змајеве пјесме *Видовдану*, или око завршетка Сремчевог *Вукадина*, односно око анегдотског језгра *Лой Тире и њој Сјире...*

Данас, у вријеме отклона од старијих књижевнотеоријских модела, за рачун интеркултуралних веза, „женског писма”, културне историје,

постколонијалне критике, студије и чланци Младена Лесковца обнављају сјај којим су блистали кад су изишли из штампарија: не само као изузетан прилог историји српске књижевности, него и српске културе и њених мучних путева ка висинама. Данас би те студије могле стећи нове генерације читалаца, младих стручњака, јер обједињују готово све што се могло знати о приликама везаним за књижевна дјела и за њихов културни оквир. Ако су једне генерације **текст** узимале као извор смисла и претпоставку тумачења, друге ће држати да је он жариште веза са смислом **свијета**.

Сјећајући се поново писама која ми је Младен Лесковац слао поводом чланака за „Зборник”, помишљах на једну ендемску страст која је обиљежила његов однос не према књижевности него према историји српске културе и, можда треба тражити ријечи ширег, обухватнијег смисла: према животу српског народа и народа с којима је био повезан. Он је у тим писмима обавјештавао о идентитету одређених личности, о њиховим посједима, школама, положајима, породичним везама, дружењима. У једној од раних Лесковчевих студија, оној о Михаилу Витковићу, насловна личност је само стожер око којег се одмотава и примотава велика скупина савременика, а ради се о првим људима свеколике српске културе: Доситеј, Вук, Мушицки, Павле Соларић, Арса Теодоровић, Герасим Зелић, Берићи, Јован Хаџић, Милован Видаковић, Сава Текелија, Ђорђе Магарашевић, Димитрије Фрушић!

Истовремено, то плетење чињеница није Лесковца спутавало да поставља крупна и „нимало нежна питања” (1: 34) о цјеловитости и оригиналности опуса (Орфелин), о сферама утицаја, или да улази у полемички дијалог с великим истраживањима и темама. Колико год је поуздано утврђивао књижевноисторијска ткања веза, неријетко је знао за неизбјежне „недоумице” у том послу (1:67). Имао је уз то једну не тако честу врлину међу књижевним историчарима: да нађе „крилату ријеч” и њоме неочекивано освијетли изузетне вриједности и изузетне књижевноисторијске тренутке. Тако ће, нпр., означити *ипрећушно* Бранково присуство у својој *Анџиологији сџарије српске џоезије*: „у овој *Анџиологији* диже се читаво једно столеће српских песника да се поклони првом радосном победнику тако дуго невеселе српске песме” (1: 74); о језичком комешању и језичкој замршености у предбранковској/вуковској епоси (86) тешко се може адекватније говорити: „И речник, и синтакса, и убиствено схематична техника саопштавања овога језика, крај обилних могућности сваковрсних произвољности, и стварних искоришћавања тих могућности, стицали су током времена још и ону опасну, глатку рутину неживих техничких жаргона... који се обраћају првенствено логичкој, никада естетској активности својих читалаца; а тиранијом наметнуте прво туђе метрике, па дикције, па духа, коначно су се загушили у стилу претрпаном и апструзном, у густом и масивном галиматијасу учености. Наравно да се тако не ствара живо језичко море, ни клима једино погодна за поезију; тако се најпоузданије припрема смрт поезији” (86), додавши да је то било вријеме раскошне пентаглотије, кад су Срби знали стране јези-

ке, али не и свој (87), па изненада — како је једини Његош знао употребити, кад год му затреба, праву ријеч те језичке мјешавине (90—91). Али, као у засједи, Лесковац има једно *међушим*: трагајући за добром у злу и за излазом у беспућу, додаће да су и на том језику, казане „драге, потребне, судбоносне и брижне ствари” за цио српски народ (91).

„Поезија и истина”, тај гетеовски наслов, налази се у основи великог броја радова Младена Лесковца, некада писаних с раскошним, расипничким прибирањем података. Студија о Змајевој пјесми *Видовдану* прерасла је у цијелу књижицу од 60-ак страница, у ауторовом настојању да попуни првобитну празнину. Сам свједочи доцније како су он и Васа Стајић приређујући 1946. Змајеве политичке пјесме „преко најнејаснијих места” прелазили ћутке, „као да их и нема; начин, уосталом, још увек најбољи ако се већ задовољавајући коментар не може дати”. Студија настајала двије деценије потом свједочи какав је улог био потребан да се прекине првашња ћутња: прикупљање писаних подстицаја, уочавање појединости — догађаја, личности, околности, иронија, алузија, двосмислица, до назначавања путева трансформације новинске вијести у пјесму. „Постанак песме”, „настанак” романа, увођење мотива, посебно тамо гдје се текст не своди на имагинативну игру него почива на чврстом тлу животних околности, то је опсједало Лесковца током цијелог његовог научног рада. Ако се то повеже са *другом* његовом опсесијом, да се дође до издања цјелокупног дјела знаменитих писаца, од Доситеја и Вука до Бранка или Костића, Змаја, Матавуља, Исидоре Секулић, па онда с *шрећом*: да се изграде начела за критичка издања српских писаца и образложи културни и научни смисао оваквих издања — бива очигледно да је ово једна од жаришних тачака Лесковчевог научног дјеловања и дјела. Никада, кад се ово помиње, не треба заборавити да је овим радом српској књижевности прибављено неколико томова нових, непознатих или неприступачних дјела Јована Јовановића Змаја и Лазе Костића, највећих међу великима.

А до таквих тешко прецењивих заслуга и до тако крупних резултата Младен Лесковац је дошао полазећи од малих драгоцених доприноса нашој неостваривој чежњи за потпуношћу једног опуса: ријечи *једно*, *заштурено*, *необјављено*, *нештампано писмо* или рукопис, непозната пјесма и сл. назнаке, илуструју овај велики пут. Без изричитих теоријских или методолошких претензија на уопштавање, постепено је давао обрасце микротекстолошког рада и једну непосреднију и општију текстолошку и књижевноисторијску норму: знати и епоху, и поетику аутора и његове животне путеве, и поетику жанра, и стил/језик и комуникативне конвенције доба. Паралелно с тим настајали су обимни радови (нпр. *Бранко Радичевић у годинама 1848—1849*), описујући пјесничко дјело у преплету са биографијом и културноисторијским околностима, указујући на многострукост његових извора, и на непротумачивост буквалним или производним читањем, које води на интерпретативну пловидбу насумце (Умберто Еко). Тумачити се може само уважавањем смисла насталог у окружењу (у контексту, рећи ће Бахтин можда тих истих година), оног дакле смисла који је стварао аутор, а не оног смисла који мисли његов тумач.

Пред читаоцем Лесковчевих расправа и чланака открива се колико сложена и тамна толико обавезујућа арматура смисла пјесничке грађевине.

Поред тих главних тежишта, Лесковчев опус (не говоримо сада о његовој поезији или о знаменитим преводима) има своја стална пристаништа на овим својим дугим пловидбама. Једно од њих су „мали писци” које је вријеме „прегазило” и којима недостаје „драж величине” (1: 343), а истраживање њиховог дјела је „посао мучан и веома сложен, често сложенији него код великих писаца” (344), с обзиром на тијесне везе с епохом и могуће подстицаје „великим”. Стеријин стих из епиграма „На надрикњигу” — „Јер и књижне ливаде потребују ђубрета” у инвентивном тумачењу добива изузетно суптилан књижевноисторијски смисао, који би могла присвојити најмодернија књижевнотеоријска мисао или историјска поетика књижевности. Друго међу пристаништима ове велике пловидбе је такође, врло често, „ситна грађа”, књижевне фронтце и закрпе: билежнице, сваштаре, споменари, забачени и нецијењени рукописи (Лазе Костића, Стевана Сремца, Јована Јовановића Змаја и др.), из којих израњају знакови великих остварења, *Santa Marie*, *Пој Туре и ѿй Сјуре* или Змајеве политичке сатире... Образац ове оријентације, студија *Из старих девојачких сјоменица* (1952), освјетљава и околности културне климе једног периода и својеврсне артефакте те климе, трагове неке одавно неприступачне и непостојеће (виртуелне) цјелине.

Приврженик докумената, међутим, Лесковац на једном мјесту каже: „Погрешно би било очекивати да нам документи могу пружити све”. Помишљам да је ово све еуфемизам за *оштрајак* или *знак*, а да је иза тога оно што се досеже интуицијом, инстинктом научника, својством које се не може научити нити пронаћи изван себе. Рећи ће нешто још непосредније за књижевни посао и струку књижевника, образлажући своју неостварену замисао да састави књигу *Српска ѿсма*: избјегаваће, вели, писма људи од књижевности, јер, између осталог, „не треба прецењивати проблематични мајсторлук литераторски” (354), „оно глатко и опасно фриволно, лакописачко брбљање”; обични људи, међутим, „пишу као што дишу: и не знајући да то чине”. (Тамо негдје на обалама Сене, Емил Сиоран је, истих година, писао: И много нас напора стаје да замислимо свет лажнији од књижевног света, или човека с мање веза са *сјварношћу* од књижевника.) Послије примјера писама која наводи одједном је израсла химна животу, иза којег је књижевност увијек морала заостајати (359). Можда бисмо ту били и у зениту похвале Младену Лесковцу: човјек незамјењивог дјела и дјело на којем је остао овај печат живота који претиче ријечи и слова. Утолико је, у окриљу ове снажне личности српске културе, већа захвалност због пажње и почаста којој је мој рад изложен, поред толико значајних опуса у изучавању и тумачењу српске књижевне повијести.

Душан Иванић

О ЈУСТИНИЈАНОВОМ ЗАКОНУ

(Биљана Марковић, *Јустинијанов закон: средњовековна византијско-српска правна компилација*, Београд: САНУ, 2007, стр. 276)

Формирање правног поретка у средњовековној српској држави било је под непосредним утицајем византијског законодавства, а обележено је у највећој мери превођењем и прерадом византијских правних компилација. Међу ове текстове који су нашли примену у српској средини спада и *Јустинијанов закон*, византијско-српска правна компилација, која се у сачуваним кодексима јавља заједно са *Душановим закоником* сведочећи тако о значају који је добила у укупном законодавству цара Стефана Душана.

Од укупно 25 познатих преписа *Јустинијанов закон* је присутан у 22. Мањи број њих (8) припада старијој редакцији: Атонски, Хиландарски, Ходошки, Би-стрички, Барањски, Призренски, Шишатовачки и Раковачки. У млађу редакцију улази 15 рукописа: Раванички, Софијски, рукопис Борђошких, Текелијин, Стратимировићев, Ковиљски, Паштровски, Патријаршијски, Карловачки, Грбаљски, Вршачки, Попиначки, Јагићев, Богишићев и Руднички, који је изгорео у бомбардовању Београда априла 1941. године. Позната је и румунска верзија *Јустинијановог закона* преписана заједно са *Душановим законом* у једном кодексу из XVIII века.

Међу рукописима старије редакције, који иначе немају сопствену нумерацију, уочава се већи степен блискости него у онима млађе редакције. Присутне језичке и текстолошке варијанте не утичу на сам садржај текста. Сви преписи, осим Раковачког, имају једнаку правну садржину и једнак редослед чланова. Раковачки рукопис садржи веома много разлика у односу на рукописе како старије тако и млађе редакције. Те измене су делимично резултат прераде текста, а делимично су настале мешањем листова предлошка.

Рукописи млађе редакције законодавства цара Стефана Душана садрже извесне измене у односу на рукописе старије редакције. Три првобитна текста — *Синџаџма* Матије Властара у скраћеној верзији, *Закон цара Јустинијана* и *Душанов законик* сведена су на два — *Закон цара Константина Јустинијана* и *Душанов законик*. Неки делови *Синџаџме*, наиме, у целисти су изостављени, док су други преузети у прерађеној или поједностављеној верзији. Као такви ушли су у нови текст под нешто другачијим именом. *Закон цара Јустинијана*, дакле, поред измена у тексту како у односу на *Закон цара Јустинијана* старије редакције тако и у односу на изворе својих чланова, мења и назив у *Закон цара Константина Јустинијана*, где се двојица истакнутих византијских царева спајају у једну имагинарну личност. У појединим преписима и титула цара Стефана Душана бива проширена тако да се он јавља у улози благочастивог и христољубивог Македонског цара Стефана Српског, Бугарског, Угарског, Далматинског, Арбанаског, Угровлахијског и другим многим пределима и земљама самодршца, милошћу ви-

ВРЕДНО ФОТОТИПСКО ИЗДАЊЕ

(Јелка Ређеп, *Житије кнеза Лазара*, Нови Сад: Прометеј, 2010, стр. 664)

Непосредно после Косовске битке, у распону од три деценије настаће читав низ култних списа посвећених кнезу Лазару и косовским мученицима: *Служба и Житије* Раваничанина I, *Пролошко житије кнеза Лазара* Раваничанина II, *Слово о светом кнезу Лазару* Данила Млађег између 1392. и 1393, *Слово о светом кнезу Лазару* Раваничанина III између 1392. и 1398, *Похвала кнезу Лазару* монахиње Јефимије из 1402, Давидов *Пећки лејојис* из 1402, *Похвала* кнегиње Милице или непознатог аутора из 1403, *Најијис на мраморном стиубу на Косову* деспота Стефана Лазаревића из 1404, *Похвала кнезу Лазару* из 1419/1420. Антонија Рафаила Епактита. И у потоњим вековима косовска легенда ће живети у народној традицији да би крајем XVII или почетком XVIII века непознати аутор саставио ново *Житије кнеза Лазара*, у литератури познато као *Прича о боју косовском*. Овај текст представља вешту компилацију на основу *Житија светог кнеза Лазара* (1393—1398), *Карловачког родослова* (1502), *Краљевства Словена* (1601) Мавра Орбина, перашке драме *Бој кнеза Лазара* (у перашком рукопису с краја XVII века) и усменог предања. Осим тога, у прозни текст укључени су и стихови из бугаршtica и десетерачких народних песама тако да *Прича* има значај и за решавање проблема порекла косовских песама краткога стиха. Ти стихови у *Причи* сведоче у прилог тези о њиховом јужном а не северном пореклу тј. о једној ранијој фази њиховог постојања да би доцније биле пренете и у северне крајеве где настављају живот како у усменој тако и у писаној форми. Иако је у наслову окарактерисан као житије, текст *Приче* не задржава структурне и стилске одлике средњевековне хагиографије. Ово је било условљено пре свега самим садржајем и наменом дела, будући да оно није имало циљ само да опише живот кнеза Лазара него и да укаже на историјске околности и разлоге пропасти средњевековне српске државе. Протограф није сачуван, а до данас је познато 36 варијаната рукописне *Приче*, преписиване иначе на широком простору од Москве на северу до Будимпеште, Софије, Ровига и Боке Которске и Црне Горе на југу.

У овој књизи доносе се укупно 23 преписа *Приче*, од тога 18 до сада непознатих варијаната и 5 објављених (рукопис Михаила Милорадовића, Вујанов, Михаила Јеличића, Српског ученог друштва и Будимпештански). Непознати преписи откривени су у Библиотеци Матице српске у Новом Саду, Народној библиотеци Србије, Универзитетској библиотеци „Светозар Марковић”, Архиву САНУ и Музеју Српске православне цркве у Београду, Архиву ЈАЗУ у Загребу, Сечењијевој библиотеци у Будимпешти, Народној библиотеци „Тирило и Методије” у Софији и у манастиру Савина. Издање је тако обухватило следеће рукописе:

1. рукопис Михаила Милорадовића из 1714—1715. године
2. рукопис Универзитетске библиотеке у Београду из 1715—1725. године
3. рукопис Максима Гавриловића из 1721. године
4. Грујићев рукопис из 1727. године
5. Савински рукопис из друге четвртине XVIII века
6. рукопис Николе Лазаровића из 1735. године
7. Вујанов рукопис писан 22. јануара 1740. године
8. рукопис Михаила Јеличића из 1745. године
9. рукопис САН 134 из 1746. године
10. рукопис Илије Јованова из 1750. године
11. Крфски рукопис из средине XVIII века

12. рукопис Народне библиотеке Србије 433 из 1767. године
13. рукопис Аврама Милетића из 1780. године
14. рукопис Српског ученог друштва настао после 1780. године
15. рукопис Народне библиотеке Србије 425 из 1781. године
16. рукопис Павла Ножинића из 1785. године
17. Софијски рукопис из 1785. године
18. рукопис Матице српске из XVIII века
19. рукопис Георгија Кнежевића из 1786. године
20. рукопис Давида Коњевића из 1792. године
21. Будимпештански рукопис из 1794. године
22. рукопис Тимотија Недељковића из 1812. године
23. рукопис Паула Матијевића из 1839. године

За сваки рукопис или кодекс у којем се он налази, поред напомене о времену и месту настанка и чувања, наводе се и основни подаци о писму и језику, броју писара, начину датирања, записима, као и детаљи из историјата књиге. У случају појединих преписа указује се и на карактеристичне црте из народног говора, као и утицаје других књижевних језика. Осим рукописа Паула Матијевића који је на латиници, сви остали су преписани ћирилицом. Заступљени су практично сви типови ћирилског писма присутни у XVIII веку, од устава и брзописа до грађанске писане и штампане ћирилице. У већини преписа продор јекавизама из говорног језика упућује на јужне крајеве, Црну Гору и Боку Которску. У мањем броју текстова (рукопис САН 134, рукопис Аврама Милетића, Будимпештански рукопис, рукопис Тимотија Недељковића) нема јекавштине и њихов настанак се везује за северне области преко Саве и Дунава. Због поменуте трансформације житијног жанра и измене његовог садржаја, карактера и намене ови рукописи су веома занимљиви не само историчарима књижевности него и филолозима. Преписивани у временском распону од једног века на великом пространству од југа до севера европског континента сведоче како о културним навикама средине у којој су настали тако и о степену језичке компетенције њихових преписивача.

Пред делатницима различитих профила на широком пољу наше старе писане баштине нашло се, дакле, једно значајно фототипско издање. Трудом приређивача и издавача рукописи *Житија кнеза Лазара* настали у различитим временима и областима у великом броју сабрани су сада у корице једне књиге очекујући даља напоредна књижевно-стилистичка и филолошка испитивања. Своје вишедесетничко бављење овом проблематиком проф. Јелка Ређеп крунисала је тако на најлепши начин настављајући и у пензији своју научну али и педагошку мисију.

Наташа Драгин

UDC 821.163.42-2.09 Držić M.

НА ПРАГУ ШЕСТОГ СТОЛЕЂА

(Leksikon Marina Držića, Leksikografski zavod „Miroslav Krleža”, Zagreb 2009, str. 940; Marin Držić, Bibliografija, literatura, priredila Sonja Martinović, Nacionalna i sveučilišna knjižnica u Zagrebu i Leksikografski zavod „Miroslav Krleža”, Zagreb 2009, str. 389)

Значајне годишњице инспиративне су и плодноне значајним издањима. Годишњица знаменитог ренесансног комедиографа, дубровачког писца Марина

Држића (1508—1567—2008), најбољи је пример за то. Уз многобројна нова и преведена издања, нова извођења представа и многе друге пригодне, научне и културне, манифестације, европског и светског домета, ова годишњица за собом оставља и публикације које представљају суштину вишевековног рада на изучавању дела и лика (у овом случају врло битног) Марина Држића, његовог доба и савременика. У питању је *Лексикон Марина Држића*.

Уредници овог издања, у реализацији Лексикографског завода „Мирослав Крлежа” из Загреба (главни уредник Влахо Божишић), срећом су успели да одоле искушењу свечарства (а било је, што би ублажило нестрпљење и брзину, много разлога-повода за прославе, па и у издавачком смислу), па су лексикон са библиографијом објавили наредне године, у односу на прославу, 2009, мада је дело најављивано и очекивано, па чак и представљано (у одсуству) и раније.

Посао је био приметан — у коначном облику, на лексикону је потписано 107 сарадника, различитих струка, објављено је 963 одреднице на 940 страница ове интердисциплинарне едиције, а уредништво је радило у саставу: Слободан Просперов Новак, истакнути држићолог, професор Филозофског факултета у Сплиту, Милован Татарин, професор Филозофског факултета у Осиеку, аутор највећег броја одредница, Маријана Матаија, виши лексикограф Лексикографског завода „Мирослав Крлежа”, и Лео Рафолт, доцент Филозофског факултета у Загребу.

Обимност сакупљеног и систематизованог материјала опире се одређеном представљању и упућује на извесна поједностављења, али се ипак може рећи да ово издање обухвата Држићев књижевни рад и проблематизује комедиографов животопис, али је такође велик број одредница посвећен времену у којем живи и ствара Држић, односно политичком контексту његовог рада и деловања, и то сагледаном и представљеном из различитих аспеката — историјског, филозофског, књижевно-теоријског, са индикативном пажњом указаном материјалној култури комедиографове свакодневице. На овај начин се стиче значајан увид у друштвену, правну, политичку и културну историју ренесансног друштва најпре на овим просторима, али и широм европских а посебно италијанских страна.

Што се тиче Држићевог књижевног дела, оно је представљено са два аспекта — филолошког, који подразумева опис штампаних и рукописних дела (у којем свака одредница садржи библиографски опис, кратак садржај, жанровски, версификаторски, стилски и компаративни опис), и са позоришног становишта. Позоришни аспект се односи на аутору савремено извођење дела (место и време одигравања комедија, састав и организација глумачких дружина, размишљања и домишљања о тадашњој публици, као и текстови о свему ономе што чини конкретно извођење — сценографија, костими, музика, плес...), као и на постављање Држићевих дела у 19. и 20. веку, те у првој деценији 21. века.

На овај начин се омогућава и историјско сагледавање својеврсне држићологије — од прегледа мишљења историографа 18, затим књижевних историчара, филолога и критичара 19. и 20. века до савремених, открића из прве деценије 21. века која у значајној мери одређују специфичност Држићеве поетике и драматургије, ренесансни састав жанрова и припадајуће књижевне конвенције.

Као друга књига овог издања (не само у ликовно-графичком него и у сми-саоно-допунском виду, мада без јасне, у наслову или поднаслову, назначене везе, што све доводи у одређену недоумицу) штампана је, у саиздаваштву Националне и свеучилишне књижнице у Загребу и Лексикографског завода „Мирослав Крлежа”, библиографија дела Марина Држића. Информативни предговор приређивача Соње Мартиновић може, на извештајан начин, да надокнади изостанак прегледа садржаја ове значајне публикације, која је сачињена на основу претход-

но објављених библиографских пописа (Ј. Михојевића, Ф. Швелца, Ж. П. Јовановића, М. Ратковића, П. Јефтића...) а допуњена је, по речима приређивача, „доступним” библиографским и референтним изворима као и прилозима из тематских а јубиларних часописа и зборника посвећених Марину Држићу. Записи за рукописну грађу преузимани су из Рукописа Библиотеке Мале браће у Дубровнику, Рукописа Научне библиотеке у Дубровнику, касније Знанствене књижнице Дубровник, као и Каталога рукописа Националне и свеучилишне књижнице у Загребу.

Први део ове публикације чини *Библиографија дела Марина Држића* — којом су обухваћена доступна изворна издања Држићевог дела, поновљена и преводна издања, сабрана и изабрана дела, критичка издања, антологијски избори, као и публикације са одломцима комедиографовог опуса штампани у читанкама, преписима, у виду фрагмената и одломака. Ова библиографија обухвата и попис либрета и нотних рукописа (опере, клавирске партитуре...) написаних према предлошку појединих Држићевих дела.

Другим делом, под називом *Литература о Марину Држићу*, обједињени су књижевноисторијски, књижевнотеоријски, филолошки и стилистички текстови, као и драматуршки и театролошки есеји о делу знаменитог писца, објављени у периоду 1589—2008, у библиографском попису од преко 1900 јединица.

Лексикону Марина Држића могу се наћи замерке — неуједначеност квалитета обрађених одредница — од изванредно, уз консултацију одговарајуће литературе и увид у архивске књиге, дефинисаних елемената Држићеве свакодневице или културноисторијских појмова својеврсне дубровачке ренесансе, до прилично упрошћених третирања извесних категорија пишчевих комедиографских поступака (што је, вероватно, последица брзине рада која подразумева мањак могућности избора текстова и упућеност на „плодније” али не и компетентније ауторе), као што су уочљиви и системски пропусти у библиографији издања и радова о делу Марина Држића — између осталог: библиографске одреднице се не наводе у изворном писму, чиме се нарушава једно од основних библиографских правила. Али, све наведене замерке су споредне пред неспорном чињеницом, узрокованом избором и остварењем самог типа, лексикографског и био-библиографског, издања овакве грађе: нити један будући рад, у широком распону од школског до научног, који за тему има раскошно дело овог дубровачког комедиографа, али ни било ког другог ренесансног писца или дела са ових простора, не би смео бити написан без консултовања овог лексикона и ове библиографије.

Ирена Арсић

UDC 821.163.41.09 Pešikan-Ljuštanović Lj.

ТРАДИЦИОНАЛНА КУЛТУРА И УСМЕНО СТВАРАЛАШТВО У ПИСАНОЈ КЊИЖЕВНОСТИ

(Љиљана Пешикан-Љуштановић, *Усмено у писаном*, Београдска књига, Београд 2009)

Књига *Усмено у писаном* Љиљане Пешикан-Љуштановић обухвата девет студија писаних са јединствене методолошке позиције. Како ауторка истиче, књигу сачињавају текстови закупљени „начинима на које се у конкретним делима српске књижевности, насталим у 19. и 20. веку, рефлектовала усмена књижевност, српска и јужнословенска, и они невербални модели на којима је та

књижевност настајала (обреди, обичаји, веровања, представе о простору и времену)”, с тим што се увек водило рачуна о ресемантизацији и десемантизацији традиционалних предлогака у новом, писаном контексту. По свему осталом, текстови су разнородни — у њиховом фокусу налазе се уметничка дела која припадају различитим жанровима (бајка, драма, роман, поезија) и епохама, односно стилским формацијама (романтизам, реализам, модерна, савремено стваралаштво), али и нека небелетристичка остварења, попут етнографских записа Павла Ровинског и антологија усмене епике Војислава Ђурића.

У првом раду, једином у првом поглављу књиге — „Усмена и ауторска бајка — нацрт за типологију односа” — ослањајући се делимично на истраживања Нова Вуковића, ауторка издваја неколико категорија на основу којих се успоставља диференцијација између усмене и писане, односно ауторске бајке. Она указује најпре на жанровску дисперзивност ауторске бајке („...од бајки које су структуром, тематски и семантички тако чврсто везане за усмену бајку... преко бајки насталих под утицајем народног стваралаштва и познавања митологије, до прича које су аутопоетички именоване бајкама или имају неке елементе бајке, али су по низу својстава ближе фантастичној приповеци, симболичко-алегоријској прози, или обликоване аналогно усменом предању”) и на чињеницу да се она од самих својих почетака удаљавала „од композиције, стила и значења усмене бајке”, а потом прелази на типолошке црте које су својеврсна *differentia specifica* млађег (под)жанра. Као најзначајнији издвојени су следећи моменти: особена рационализација чудесних догађаја, односно потреба да се чудо и чудесно протумаче и преведу у домен могућег (смештање иреалног у домен сна), или, барем, вежу за прошло време; тенденција да се бића колективне имагинације замене светом индивидуалне стваралачке фантазије; својеврсна „социологизација”, посматрање света бајке као „одраза друштвеног живота”; уношење морално-филозофских идеја, духа ауторовог времена и еколошке свести, као и лирских, метафоричких или алегоријских елемената; удаљавање од „високоуопштеног, апстрактног, формулативног стила усмене бајке” и увођење сложене симболике, хумора, дескрипције простора и јунака; измењена карактеризација ликова, ретко и необично именоване „с елементима симболичког набоја, или именом из домена националне историје, историјског предања или епске традиције”; психолошко сазревање ликова; промене на нивоу хронотопа, ближе одређивање времена и уношење конкретних историјско-географских локација; увођење животиња на позиције протагониста; измењен однос јунака према чудесном; фаворизовање породичне тоpline, сродничких веза, пријатељства и заједништва насупрот натприродним својствима, која имају примат у усменој бајци; већа композициона кохеренција; изостављање потенцијално трауматичних садржаја усмене бајке, с једне стране, али и увођење смрти и страдања у епилогу, са друге, чиме се отвара и питање граница жанра и генезе тзв. антибајке.

Следеће поглавље обједињује радове у којима ауторка трага за елементима традиционалне културе и усменог стваралаштва у конкретним делима (Његошевом *Горском вијенцу*, роману *Пој Ђира и њој Сјира* Стевана Сремца, историјским драмама Милоша Цветића *Немања*, *Душан* и *Лазар*, збирци лирских песама *Ничија земља* Десанке Максимовић, тестаментарној песничкој књизи *Nulla insula* Исмета Реброње) или у целовитим опусима појединих писаца (књижевно дело Борисава Станковића).

У првом огледу датог поглавља — „Предање у *Горском вијенцу*” — Љиљана Пешикан-Љуштановић прати облике и функцију усменог предања као микроструктуре у композицији Његошевог драмског пева. Она пропитује нијансе у значењима, скрећући пажњу на могућност да се поједини сегменти читају и као историјска предања и као метафоричне слике укупног историјског деловања по-

јединих личности (Јањош Хуњади), као и на неразлучивост усменог предања од других приповедних жанрова (анегдоте, митови, веровања, подругачице). Она указује на типолошку и формалну разноликост предања заступљених у *Горском вијеницу* (историјска и културно-историјска, етиолошка, есхатолошка, демонолошка предања, кратка саопштења, меморати, фабулати), на њихову тематску раслојеност и разубојеност (предање о издајнику, о постанку кукавице, о „пошљедњем времену”, о вештици, вједогоњи, вампиру — тенцу, мори и сл.), на сустицање животне истине с елементима предања (прича о Радуну и Љубици), као и на повремену пародију и алегоризацију усменог предлошка (прича о помама и „чудесном исцељењу” снахе Анђелије, о мори која дави дебелог сердара Јанка). Ауторка указује и на преобликовање усменог предања у Његошевом делу и на преношење „ирационалног страха, тајанства и угрожености (...) с демонског бића на носиоце власти и политичке манипулације” (епизода с бабом).

У огледу о роману *Пој Ђира и јој Сјира* Стевана Сремца Љиљана Пешикан-Љуштановић прати заступљеност и комичку функцију усмене књижевности и елемената традиционалне културе. Она указује на читав низ микрожанрова које је Сремац унео у то „еминентно хумористичко дело”. Поред анегдоте и шаљиве приче, које су се, с обзиром на хуморну природу, очекивано нашле у Сремчевом роману, ауторка детектује и низ других усмених облика — различите говорне изразе, ругалице, поскочице, предања (о светом Кирјаку Отшелнику, о чуду светог Николе, о Русима итд.), с тим што указује на смењивање оних „озбиљно интонираних с онима која имају превасходно комичку функцију”. Апострофирани су и други елементи традиционалне културе постављени у саме темеље Сремчевог слојевитог романа (етнографски детаљи везани за свадбу, стереотипи колективне имагинације и усменог стваралаштва, типски ликови и сл.). Најзад, минуциозном анализом паралелно осликаваних ликова (два попа, две попадије, две ћерке, два зета) ауторка показује да је Сремац систематски сучељавао народну културу и културу наглашенијег немачког утицаја, непретенциозну старомодност и помодарство, сеоско и урбано, недвосмислено афирмишући традиционални(ји) систем вредности.

Четврти рад овог поглавља фокусиран је на историјске драме Милоша Цветића — *Немања*, *Душан* и *Лазар*, извођене на сцени Народног позоришта у Београду у периоду од 1887. до 1930. године — које, како истиче ауторка, нису надживеле своје време, али јесу, упркос негативној критици, биле радо гледане и свесрдно прихваћене од публике. Уз то, оне нису значајне само због заступљености у репертоару централног националног театра него и због заступљености „у жанру историјске драме, који је у време настајања српске драматургије и позоришта представљао утицајан књижевно-сценски ток”. Упркос чињеници да Цветићеве драме — које карактеришу романтичарски контрастирани ликови, морализаторска идеализација протагониста, патетика, развученост, одсуство трагике, сентименталност — са становишта модерне театрологије тешко да завређују пажњу, оне јесу драгоцене као сегмент посредством којег се могу сагледавати не само „драматичне мене укуса” него и изградња „представе о себи, властитој прошлости, националној историји, народној традицији и култури”. Ауторка с правом истиче да су историјске драме XIX века, међу њима и Цветићеве, биле значајне и стога што њима „дугујемо читав низ репрезентативних слика/представа, чак и оних за које чврсто верујемо да су настале непосредним контактом с усменом поетском традицијом и избором из ње”.

Најобимнији рад у књизи је студија о превратничком делу кључног писца српске модерне, Бори Станковићу („Борисав Станковић — између традиције и модерности”). У овом изузетно обухватном раду (ауторка се бави и Станковићевим приповеткама, и романом *Нечишта крв*, и драмом *Кошћана*) указано је на

елементе који даровитог приповедача и драматурга везују за Врање и традиционалну културу — просторно и временско ситуирање, дијалекатска својства језика, наглашено присуство фолклора у описима обредне и обичајне праксе, уношење делова или целих усмених песама у приповетке и драму *Кошћана*, патријархални морал и наглашена носталгија за „старим данима” — али и на чињеницу да је „свако од наведених реалистичких својстава Станковићеве прозе (...) у извесном смислу, ресемантизовано”. Љиљана Пешикан-Љуштановић указује на специфичности хронотопа Станковићеве прозе и на чињеницу да простор у његовим приповеткама и романима има „снажан симболички набој” (гранични, лиминални простори одсликавају друштвену и судбинску маргиналност ликова, обележеност јунака везом с одређеним простором, тело као простор). Она истанчаним, минуциозним анализама показује како је социјално структуриран свет Станковићевих бољјака (*Божји људи*) и на који начин се тај свет коси са грађанским редом и поретком, а на који начин се у њега уклапа као неизоставан сегмент (традиционалног) доживљавања светог. Истовремено, акцентују се они елементи патријархалног система вредности и норми који су посредни узрочници страдања и патњи највећег броја Станковићевих јунака — егзистенцијална спутаност жена и положај мушкарца као чувара поретка и породице — као и чињеница да су управо социјални узуси у наглашеном, нерешивом конфликту с телесношћу и жељама тих јунака. Ауторка такође указује на функцију одеће у Станковићевој прози, на њен готово етнографски карактер (илустрација традиционалне ношње), али и на њену симболизацију и фигурирање у преломним моментима приче (*Нечиста крв*). Велика пажња посвећена је, природно, заступности и значају фолклорних елемената у Станковићевом делу, посебно *Кошћани*. Ауторка се супротставља доста увреженом мишљењу да је ова Станковићева драма лоше компонована и развучена, показујући да су песме интерполиране у драмски текст суштински важне и да оне „причају паралелну причу, пониру у домен подсвесног и нагонског, извлаче запретано и ступају у особени дијалог с текстом драме”. Она, међутим, указује и на транспозицију невербалних модела у овој Станковићевој драми (пролећни календарски обреди везани за Ускрс и Ђурђевдан), сагледавајући значење *Кошћане* у кључу ритуалне, карневалске инверзије, али и суштинских поремећаја и губљења смисла и функције празника и обреда који их прате. Ауторка у том контексту показује да би се прича о Коштани морала сагледавати и као прича о покушају да се жртвом превазиђе не само лудило празничних дана, него и нарасли сукоби унутар заједнице, али истиче да, противно традиционалној пракси, жртва у овој Станковићевој драми „није ни искупљујућа, ни очишћујућа, ни обнављајућа” и да се њоме уздрмани свет не хармонизује. Она се фокусира и на сложен концепт времена у Станковићевој прози, на контраст између *сад* и *стarih дана*, али и на амбивалентност „старих дана” код Станковића, на симболику годишњих и дневних ритмова, на улогу коју имају преломне тачке животног тока појединца (рођење, свадба, смрт), на огрешења о обредну праксу, на сударе култура и њихове трагичне последице, на кобну заточеност Станковићевих јунака у „лиминалном *не-времену* недовршеног обреда прелаза” и њихову заокупљеност „личним временом”, по чему се „приближавају модерном, нерелигиозном човеку”, на њихову унутарњу подвојеност и расцепљеност, која нема само психолошки него и антрополошки карактер, на одлике стила, које прате „узбуркану нутрину његових јунака а често и самог приповедача”... Студија о Бори Станковићу једна је од најбољих која је о овом писцу икада написана, и не само о њему.

Следи оглед о збирци *Ничија земља* Десанке Максимовић, у којем се ауторка бави простором као метафором. У њему је указано на чињеницу да ова пеничка књига „почиње и окончава се сликом *ничије земље*” која је „место додира

и раздвајања *овој* и *оној* света”. Као таква, *ничија земља* је изразито амбивалентан простор, где је све супротно уобичајеном искуству. Прекорачење границе и искуство међупростора битно одређују позицију лирског субјекта и кореспондирају с његовим суочавањем с пролазношћу и смрћу. Граничном простору одговара и гранично време, односно метафоре времена које се јављају у различитом виду. Ауторка, најзад, скреће пажњу и на бића медијаторе, који успостављају мост „преко неспоразума непремостивога” (Д. Максимовић).

У последњем од шест огледа другог поглавља Љиљана Пешикан-Љуштановић бави се збирком песама *Nulla insula* Исмета Реброње, која је, како она истиче, обликована „као потресни диспут са самим собом, властитом поезијом, временом и његовим историјским и људским странпутицама и сунувратима”. Ова песничка књига испевана је с позиције апатрида, човека суоченог с осећањем угрожености, „протераности, бездомљености у злом времену” (*Nulla insula* — „нулто острво”, „бездомље”). Трагајући за „универзалним песничким симболима и за властитим коренима”, Реброња је успоставио сложен песнички дијалог с усменом традицијом, античким — старогрчким и старобалканским — светом, словенском и оријенталном културом, али и са модерним песничким наслеђем (Васко Попа, Миодраг Павловић). Овом збирком, као и целокупним песничким делом, наглашава ауторка, Исмет Реброња открива се као „значајан део српске, црногорске и бошњачке песничке традиције 20. века”.

Треће поглавље књиге обухвата два рада. Први од њих фокусиран је на помало скрајнуту и занемарену фолклорну и етнографску грађу објављену у делу Павла Аполоновича Ровинског *Црна Гора у прошлости и садашњости*, и један је од ретких прилога изучавању доприноса руских сакупљача српске и јужнословенске усмене традиције. Ауторка истиче да главнину збирке чини трећи том дела, насловљен *Етнографија — књижевности и језик*, с тим што наглашава да се и у осталим томовима налазе драгоцене етнографске и фолклорне белешке — предања, анегдоте, кратке народне умотворине и сл. Она скреће пажњу на чињеницу да је Ровински био озбиљно упућен у њему савремене теоријске поставке, управо у домену етнологије и културолошких истраживања (Тејлор), у руску етнолошку у усменокњижевну грађу, али и у претходна бележења „укупне етнографске грађе која се тиче Срба и Јужних Словена” (Вук, Његош, Сима Милутиновић, Петрановић, Беговић, Врчевић), историју и историјске изворе, законодавну праксу (Богишић) — што је све Ровинског чинило изузетно компетентним сакупљачем и истраживачем, чији је рад „и до данас вишеструко релевантан”. Описи најзначајнијих годишњих празника (Божић, Ускрс) и кључних догађаја породичног живота (брак, рађање, крштење, сахрана), бележење поступака, веровања, изрека, пословица и песама које прате обред, описи правних обичаја (побратимство/посестримство, кумство, имовински односи, давање уточишта, крвна освета и мирење крви и др.), народне прозе („Плодови слободне фантазије и оштроумља”), класификације и терминологија које је понудио Ровински — драгоцене су сведочанства о једној култури и често представљају карике које недостају у целомитом сагледавању и разумевању усменог стваралаштва.

Други рад — „’Хомеру уз колено’ — Војислав М. Ђурић као антологичар српскохрватске усмене епике” — јесте покушај да се, с модерне теоријско-методолошке позиције, што је могуће објективније сагледа битан сегмент научног деловања „једног од најзначајнијих јужнословенских антологичара и популаризатора усмене књижевности и усмене епике после Другог светског рата”. С једне стране, ауторка прати Ђурићеве експлицитне исказе о усменом стваралаштву и указује на његова методолошка полазишта, док, са друге, трага за Ђурићевим редакторским интервенцијама и естетским критеријумима у избору и приређивању двеју антологија (*Антологија народних епских песама I, II* и *Антологија народних*

јуначких песама). Она истиче да се Ђурићево бављење народном књижевношћу одликује „стапањем историјских, теоријских и естетичких аспеката”, при чему му је познавање усмених традиција других народа — „од сумерско-вавилонске, хебрејске књижевности и староиндијских спева, преко античких епова, до енглеских, шкотских и ирских бајки и до значајног увида у балкански књижевни фолклор” — омогућило да ликове и теме осветљава у широком историјском и компаративном контексту. Ауторка наводи да је Ђурић народну књижевност на српскохрватском језику сматрао недељивом целином, с тим што је као изузетак препознавао муслиманску епiku, другачију по основној идеолошкој тенденцији. У Ђурићевом опредељењу за етичко, односно морално-васпитно мерило, као једно од начела избора песама, али и у његовој склоности поставкама нормативне класичне теорије, примерене превасходно писаној књижевности (оригиналност, одсуство понављања и монотоније, избегавање формула), Љиљана Пешикан-Љуштановић проналази разлог недостатку слуха за неке од најбољих епских остварења, па и за вредновање епске поезије у целини. Она, међутим, истиче да је, упркос томе, Ђурић дао низ ефектних анализа конкретних песама, али и налаза општије, поетичке природе који и данас имају тежину. Са друге стране, она показује да је Ђурић, с намером да унапреди естетски учинак или нагласи етичку или идејну поруку, сасвим непримерено данашњим узусима, мењао текстове песама, преузимајући тиме „улогу певача, последњег преносиоца у низу, који, у складу са властитим укусом, знањем, памћењем и талентом мења песму”. Тим захватима је, међутим, по правилу затамњивао митска изходишта и значења, којима, и иначе, није био склон. Истовремено њима је идеализовао и националне јунаке и националну прошлост, односно историју.

Последње „поглавље” књиге чине, најзад, „Белешка ауторке” о претходним објављивањима појединих текстова, белешка „О ауторки” и „Регистар имена”, који олакшава сналажење превасходно у цитираној литератури.

Ова слојевита и разнолика књига, богата минуциозним анализама и сјајним запажањима, писана поуздано и одговорно, с крајњом упућеношћу и у грађу и у секундарну литературу свакако завређује пажњу и стручне и шире јавности.

Лидија Делић

UDC 821.163.41.09 Obradović D.

ДОСИТЕЈ — ЗА СВА ВРЕМЕНА

(Боривоје Маринковић, *Трагом Доситеја*, Службени гласник — Београд 2008)

„Најзначајнији трибун наше књижевности XVIII столећа”, Доситеј Обрадовић „зачетник наше новије литературе и један од легитимних твораца књижевног језика”, књижевник „који је први међу нама пришао новим струјањима модерне културе” годинама је био у сфери научног интересовања професора Боривоја Маринковића. О животу и стваралаштву Доситеја Обрадовића Маринковић је 1961. приредио чак четири дела: *Живот и прикљученија* (превод), *Писма Доситеја Обрадовића* (аутографи), *Доситеј у говору и швору* (збирка анегдота о писатељу), као и трећу књигу Доситејевих *Сабраних дела*. Књига *Трагом Доситеја*, коју је објавио „Службени гласник” у колекцији „Наслеђе”, сведочи о истрајности Маринковићевих трагања за појединостима и откривању много тога непознатог, као и о тумачењу Доситејевих дела. У књизи је аутор сабрао своје студије, есеје,

чланке, белешке и полемичке текстове, укупно четрдесет прилога, које је објављивао у нашим различитим публикацијама од 1958. до 1972. године. Текстове је груписао у две целине: *теме* и *дашуми*, а уместо уводног текста објављен је Маринковићев предговор публикован у књизи Доситеј Обрадовић: *Живот и прикљученија* (Dositej Obradović, *Život i priključenija*) коју је објавио „Нолит” 1969. У поменутом предговору Маринковић је указао на Доситејев луталачки темперамент који га је водио по Европи, на његово мењање занимања, на његову љубав према свом српском народу, његову инспиративну радозналост, жудњу за стицањем нових знања, односно према учењу, као и његово беспримерно залагање и ангажованост у корист свог народа и своје младе домовине.

Маринковић је сачинио занимљив круг: последњи текст, *Око Доситејевог портрета* (1958), је хронолошки први, а на насловној страни књиге је Доситејев портрет сликара Стефана Суботића из 1801. године, који је Маринковић, истрајно трагајући за сликом, пронашао на унутрашњој страни оригиналног примерка Доситејевих *Басана* из 1788. године, који се чувао у Централној библиотеци Филозофског факултета у Новом Саду. Текст о овом портрету за који се мислило да је изгубљен, *Доситејев портрет сликара Стефана Суботића из 1801. године* (1972), хронолошки је последњи текст Маринковићеве књиге. Одабрани текстови у књизи *Трагом Доситеја* указују на Маринковићев истраживачки таленат, као и на зрелост младог историчара књижевности која се ретко сусреће. Ти први радови младог научника откривају његову посвећеност, склоност ка ерудицији, способност за анализе и синтезе, као и валоризовања дела и улоге наших списатеља једног времена које је тек требало у потпуности сагледати. Од других историчара књижевности разликује се и по свом изванредном стилу.

Следе два поглавља из поменуте треће књиге Доситејевих *Сабраних дела*: у првом Маринковић сагледава Доситејев невелики песнички опус, а у другом пише о *Списима из Далмације*. Доситеј се само повремено бавио поезијом; ова његова књижевна делатност је оцењивана углавном негативно — замерано му је да није имао песничког дара. О делима из прве етапе у Доситејевом књижевном раду (1764—1770) — списима из Далмације Маринковић је писао и у два следећа текста; у првом критички сагледава Магарашевићево издање Доситејевих беседа из Далмације, а у другом су две белешке о делима *Венац од алфавијта* и *Ижица*. Занимљива је и белешка која доприноси бољем познавању Доситејевог односа са Григоријем Трлајићем. Маринковић је одабрао и прилоге у којима указује на Доситејев однос са савременицима: архимандритом Герасимом Зелићем, Стефаном Вујанићем, младићем из Шибеника, као и вези са устаницима. Представиће и друга два савременика, његове бечке познанике — попа Антиму (Антимос Газис) и Петра Витковића, оца књижевника Михајла Витковића. Ту су три текста, под истим насловом: *Упраћању за исхином о Доситеју Обрадовићу*, из „серије наменских бележака” о овом писцу са жељом да укаже на „небројано много нетачности које се годинама упорно преносе као поуздане чињенице” и истовремено омогући увид у нове изворе. Наменске белешке је писао са циљем да „послуже као регулатор у заморном и, често, врло деликатном филтрирању чињеница проверених информација од мистификованих и из необавештености исконструисаних домишљања” имајући у виду да је велик део литературе о Доситеју и његовом времену гломазан и неприступачан. Свака од ових једанаест бележака, садржаних у три наставка, које су објављене у часопису „Књижевност” током 1963. године, драгоцен је камичак у мозаику о Доситеју. Ставови и нова сазнања младог научника о Доситеју некада су изазивала и полемичке осврте на које је он морао да одговори; један од тих одговора забележен је у тексту *О Доситеју и његовом Доситеју* у којем Маринковић износи своје ставове у вези са наводно До-

ситејевом песмом *Полза*, тачније двостихом, Доситејевим препевом, који је у своју антологију уврстио Младен Ст. Буричић.

Једна од тема првог дела књиге је и Доситејева преписка; поред поглавља о преписци из треће књиге његових *Сабраних дела*, Маринковић, који је одличан познавалац ове теме, пронашао је Доситејево писмо синовцу Григорију Обрадовићу од 30. априла 1800. године, о којем пише у прилогу *Нови подаци о Доситеју Обрадовићу*. У други део књиге (*Дашуми*) уврштено је десетак прилога о Доситејевим писмима, а у последњем, четрдесетом тексту (*Око Доситејевог ирејиске*) библиографија у вези са његовом преписком, односно шесто државно издање Доситејевих писама из 1911. године, допуњена је списком Доситејевих писама, укупно 14, и списком писама упућених Доситеју, укупно њих 12. Доситеј је водио бујну кореспонденцију, само са трговцем Павловићем разменио је око 60 писама; нажалост због немарног односа сачуван је мали део некадашњег његовог интензивног дописивања са пријатељима и познаницима. Срећна околност је да се врло рано пробудило интересовање за његова писма. Павле Соларић, најближи Доситејев ученик, први је почео да их скупља намеравајући да их објави.

У раду *Пословице у делима Доситеја Обрадовића* Маринковић указује на недовољно сагледану чињеницу да је Доситеј пре Јована Мушкатиновића почео да записује и публикује српске народне пословице; у дела *Венац од алфавишта* и *Ижица*, написаним у Далмацији 1770. године, уврстио је близу сто народних пословица, а у првом делу књиге *Живот и ирикљученија* и *Совјетима здраваго разума* објавио је петнаестак пословица. Последње година живота Доситеј је проживео у Крађорђевој устаничкој Србији, углавном у Београду; Маринковић даје особен итинерер Доситејевих станишта од пашин-двора до зграде Правителствујућег совјета, у којој је умро; то је и слика Београда из времена када се стварала нова српска држава. Први део књиге: *Шеме*, који је готово трипут обимнији, закључује текст *Порекло једне Вукове изјаве о Доситеју* у којем се објашњава да је Вук мишљење о штетности прештампавања Доситејевих дела први пут изнео у једном свом приватном писму Мушицком из 1833. године.

Други део књиге, насловљен *Дашуми*, садржи 23 текста: углавном су то кратке форме; поред десет прилога о Доситејевој преписци, Маринковић указује на грешку приликом штампања Доситејевог песмице без наслова у „Летопису Матице српске” 1827. године, као и неопходну резерву у вези са неидентификованим преписом Доситејевих „сентенција”. Предочени су и записи Доситејевих савременика: Цона Џексона, епископа Шакабенте, Теодора Радонића, сликара Арсе Теодоровића, који је урадио један од његових портрета, и других. Ту је и белешка о огласу у новинама „Славеносерпске вједомости” (1793) о *Собранију*, из којег се види да је снизио цену књиге за 18 крајцара, затим текст о будимском издању *Собранија*, као и о издању његове аутобиографије *Живот и ирикљученија* из 1893. године. Маринковић је настојао да утврди датум када је Доситеј певао песму *Пјесна о лейоши Србије*. Ове белешке и чланци сведоче о Маринковићевом истраживачком дару, таленту да препозна „знакове поред пута”, он успева да на основу штурних података, пабирака, које многи пре њега нису учили или нису препознали њихову вредност, реконструира не само књижевни рад и животни пут Доситеја Обрадовића, него и важан период у развоју наше књижевности.

Књига *Трагом Доситеја* Боривоја Маринковића открива колико је он продубио књижевно-историјска и књижевно-теоријска истраживања у вези са Доситејем Обрадовићем, употпунио библиографска истраживања, указује на његов урџивачки и приређивачки допринос у представљању Доситејевих дела, као и његов значајан удео у сагледавању целокупног опуса и личности „нашег свакако најеминентнијег писца XVIII столећа”. Сабрани текстови предочавају да је аутор критички и коректно указивао на постојеће изворе и литературу, да их допуњује

и покреће нека питања о којима раније или није или је површно расправљано. Могуће је да је био успешан у својим истраживањима, као и у анализама и синтезама јер се руководио спознањем, како је написао, да „научна мисао, која увек коригује своје ставове и као кртица шири и подзиђује ходнике по којима се креће у правцу замрачених и непознатих простора, затаји само онда кад постане слепо оруђе потпуне необавештености и властите тако трагичне несналажљивости.”

Нада Савковић

UDC 821.163.41-2.09 Popović J. S.

СТЕРИЈА У ПАРОДИЈСКОМ КЉУЧУ

(Драгана Белеслијин, *Стеријине пародије (Искушења (јосћ)модерног чишања)*, Библиотека Нова традиција, Службени гласник, Београд, 2009)

Идејна и поетичка разноврсност Стеријиног дјела, као и његово жанровско и стилско богатство, подстичу већ дуже од сто осамдесет година нова читања и тумачења овог класика српске књижевности. У том погледу нарочито су интересантне расправе које су настале у првој деценији 21. вијека, а које су писане из херменеутичке и постструктуралистичке перспективе. Међу њима, посебно издвајамо студију мр Драгана Белеслијин *Стеријине пародије (Искушења (јосћ)модерног чишања)*, која је изашла у издању „Службеног гласника” (у Београду 2009. године), у издавачкој библиотеци „Нова традиција”, коју на примјеран начин уређује Гојко Тешић. Књига је састављена из следећих поглавља: „Ка теоријском одређењу пародије”, „Роман без романа — бомба која је касно експлодирала”, „Судбина једног... чауша”, „Од весељака до хипертекста” (Календари Винка Лозића), „Шта, зар је већ крај? — Нови линк, госпоже” (Пародија Јована Стерије Поповића као антиципација постмодерне прозе), „Литература”.

Књига *Стеријине пародије (Искушења (јосћ)модерног чишања)*, представља књижевну студију у којој су из естетичке и наратолошке перспективе обухваћени недовољно истражени феномени у дјелу једног од највећих писаца српске књижевности. Када је ријеч о истраживањима пародијског феномена у књижевним текстовима, анализе су утемељене на сазнањима савремене херменеутике и естетике. Односи се то на истраживање пародијских поступака у равни романескне наративне и аргументације у *Роману без романа*, на плану тематике и поступка у комедији *Судбина једног разума*, те пародизације тематике и жанровске пародизације календара и алманаха, те указивања на цитатне и интертекстуалне релације у *Календарима Винка Лозића*.

Када је ријеч о наратолошким истраживањима пародијских поступака у *Роману без романа*, анализе су утемељене на сазнањима и достигнућима структуралистичких и постструктуралистичких методолошких школа. Односи се то на приповједачке функције у наративној или хетеродијегетичкој равни, те у аргументативној или хомодијегетичкој равни. У наративној равни посебно је наглашен пародијски значај „предговора” и „вступленија”, функција инвокације, топоси јутра или ноћи, техника пронађеног рукописа, комична хиперболизација, поступци персонификовања („госпоја судбина” и „фама пашквиланткиња”), наглашен је значај уметнутих „приповести” (посебно оне о „славним магарцима”). У аргументативној равни посебно је издвојена улога ауторског коментара, значај

дијалога са читаоцима, указано је на креативну улогу фуснота, на хибридне жанровске карактеристике у *Роману без романа*.

У шаљивој игри *Судбина једног разума* указано је на реторичка својства пародије, на поступак цитатности, на цитирање стварности, на интертекстуалне релације, на архитектуралност, на дословну употребу метафоричког израза. Из данашње перспективе, јасно је да је најоштрије интониран полемички и пародијски карактер Стерија показао управо у овом дјелу, зато што је настало из потребе разобличавања псеудонаучних ставова „ученог господина” Милана Спасића. Без имало околишења, Стерија наглашава да се ради о празнову и „надрикнузи” са звучним титулама доктора философије, главног управитеља основних училишта Књажества Србије, члена Друштва Српске Словесности, члена одбора Просвештенија и књижничара Читалишта Београдског. Стеријин комад настао је поводом претходне оштре полемике вођене на страницама „Новина читалишта београдског”, која се изродила из оправданих и стручних пишчевих примједба на рукопис Спасићевог уџбеника *Земљеписанија*, због многобројних погрешака, произвољности и глупости, што је ово дјело чинило непримјереним за школску употребу. Повријеђени и надобудни „доктор Спасић” одмах послје тога покренуо је читаву бујицу јавних, а још више тајних и закулисних напада на Јована Стерију Поповића као писца и високог државног чиновника, те као приватну личност, тако да је комедиограф био приморан да 1847. године објави полемичку брошуру под насловом *Објасненије* само да би до краја разобличио ову насртљиву и безобзирну личност. Спасић је, на примјер, Стерију оптужио да је плагијатор и да се кити туђим перјем, те да је наводно комедија *Трвдица* преведена с њемачког језика, а да је „жалостно позорје” *Невиности или Светислав и Милева* превод с мађарског језика трагедије *Лейа Гркиња*. Поред тога је на крајње покварен начин ширио ксенофобију и покренуо читаву харангу против „пречанских Срба”, а у том контексту и против Стерије, који су тобоже у државној администрацији Кнежевине Србије заузимали превише мјеста, те тако онемогућавали праве „србијанске синове” да се старају о напретку своје отаџбине.

Наравно да је Стерија лако оповргао све те беспризорне и срамне клевете, али је поред тога сматрао неопходним да једну такву „несрећну личност”, а што је још страшније и читаву једну појаву сличних „учевњака” и „књижевних мува”, који су у Европи куповали дипломе за неколико стотина талира, до краја исмије и разобличи и у форми шаљиве игре. Отуда је Јосип Лешић наведену Стеријину „драматизовану полемичку” с правом назвао „комедијом освете”, која подсећа на Молијерове *Версајске импровизације*, с том битном разликом што је наш писац критику задржао углавном само на персоналном плану, а није у умјетничком смислу инсистирао на универзалним значењима те опште и штетне појаве, него ју је само наговестио. Неколико деценија касније, сличним тематизацијама су се у српској књижевности са много већим умјетничким амбицијама бавили Милован Глишић и Радоје Домановић у сатиричким приповијеткама које су у форми пародичних псеудосеја исмијавале лажне научнике, конфузне професоре незналице, збуњујуће уџбенике, смијешне научне методе, неучне књижевне критичаре и слично (*Као бајази популарна физика, Озбиљне научне ствари...*). Нешто слично касније проналазимо и у тексту Нушићеве *Аутобиографије* (1924), поготову на оним страницама које су биле посвећене школовању и ђачким данима.

Стерија наглашава да је управо та несрећна *распра* у њему „породила мисао списати једно весело позорје, као за углед г. Спасићу”, тако да су многи изрази у комаду узети из Спасићеве књиге *Земљеписаније*, као и из других његових „саставака”, само да би потврдили стварни интелектуални карактер човјека који се издавао за „безпогрешна”, а заправо је био обична незналица и преварант. Оту-

да су све ријечи које казује „Доктор”, као јунак *Судбине једног разума*, „одличним словима печатане”, уз Стеријину опрезну ограду, која је заправо само вјешта комедиографска алузија, да не би требало изводити закључак да је „карактер докторов копиран с карактера г. Спасића”.

Студија *Стеријине пародије (Искушења (јост) модерног читања)*, има теоријско-естетички и интерпретативни карактер, тако да су с правом у анализу феномена пародије у дјелу Јована Стерије Поповића и њеним антиципацијама у текстовима постмодерне прозе у српској књижевности на крају 20. вијека, поред сазнања српске науке о књижевности (С. Новаковић, Ј. Скерлић, П. Поповић, Т. Остојић, М. Токин, Ј. Деретић, Д. Живковић, М. Флашар, М. Павић, М. Фрајнд, Ј. Лешић, Д. Иванић, М. Стефановић, С. Дамјанов, М. Пантић, Г. Максимовић, З. Несторовић и сл.), коришћена и достигнућа репрезентативних књижевнотеоријских и естетичких расправа (Платон, Аристотел, Н. Хартман, А. Бергсон, В. Шкловски, М. Бахтин, Ј. Тињанов, В. Бут, В. Кајзер, М. Ј. Лотман, Ж. Женет, Ф. Штанцл, К. Хамбургер, М. Бал, Ж. Русе, Б. Успенски, Ц. Тодоров, У. Еко, Л. Хачион, В. Изер, Н. Петковић, Д. Ораић, Д. Илић и сл.).

Књижевна студија *Стеријине пародије (Искушења (јост) модерног читања)*, аутора мр Драгане Белеслијин, представља дјело које на креативан и оригиналан начин обрађује пародијске аспекте у Стеријиним текстовима и указује на њихову антиципацију многобројних поетичких црта у савременој српској књижевности, те као такво значајно помјера границе досадашњих научних сазнања. Отуда је препоручујемо научној и стручној публици, као и свима оним књижевним заљубљеницима који се интересују за читање Стеријиног дјела, те за продубљеније разумијевање савремене српске књижевности и њених драгоцених веза са традицијом.

Горан Максимовић

UDC 821.163.41.09, „18/19”

НАРАТОЛОШКИ И ЕСТЕТИЧКИ ПРИСТУП СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ 19. И 20. ВИЈЕКА

(Снежана Милосављевић Милић, *Прича и тумачење*, Филип Вишњић, Београд, 2008)

Међу савременим тумачима српске књижевности, Снежана Милосављевић Милић (Алексинач, 1966), ванредни професор за теорију књижевности на Филозофском факултету Универзитета у Нишу, истиче се по досљедној одређености за интерпретацију наратолошких и естетичких феномена у српској прози 19. и 20. вијека, те за истраживање методолошких оквира књижевне критике из позиција актуелне поетике читања. У том погледу су нарочито репрезентативне двије њене научне монографије: *Оквирни облици у српском реалистичком роману* (Београд 2001), *Модели коменћара у српском роману 19. века* (Ниш 2006); као и запажена *Анџологија нишких критичара и есејиста* (Ниш 2005).

Књига *Прича и тумачење*, коју представљамо у овом осврту, објављена је у издању „Филипа Вишњића” (Београд 2008), а садржи укупно 14 студија, које су настале у периоду између 1999. и 2007. године, а претходно су биле објављене у научним и стручним часописима, те зборницима радова са научних скупова и конференција. Студије су објављене хронолошким редослиједом, према времену настанка појава, писаца и дјела о којима расправљају: „Приповедачке функције у

приповести *Први љућ с оцем на јуџрење* Лазе Лазаревића”, „Реторички потенцијал приповедачаевог говора у роману *Бакоња фра-Брне* Симе Матавуља”, „Природа и функција коментара у историјским романима Лазара Комарчића”, „Стварност и фикција у дискурсу приповедача у романима *Хаџи Бера* и *Хаџи Диша Драгутина Илића*”, „Оквирни приповедач у приповеткама Радоја Домановића”, „Модел приповедања у епистоларно-путописној прози Јелене Димитријевић”, „Наративна трансмисија фолкорне грађе у раним приповеткама Боре Станковића”, „Метафора границе као модел читања Станковићеве поетике еротског”, „Лудички субјект у наративној игри — о једном типу second-person приповедања”, „Типови наратора у српском реалистичком роману”, „Интерпретацијски кодови семантичке опозиције *наше* и *сјрано* у књижевности”, „Текстуалност дискурса историје — о функцији епских песама у роману”, „Слатки укус конвенција — неколика запажања о типологији кулинарске тематике у српској књижевности”, „Критика и идентитет”. На крају књиге су дати и библиографски подаци о студијама — где и када су први пут објављене, урађен је регистар имена, те кратка забиљешка о аутору.

Књига *Прича и џумачење* представља збирку нараторолошких и естетичких студија и расправа из српске књижености 19. и 20. вијека у којој су обухваћени недовољно или потпуно неистражени феномени, појаве и дјела.

Када је ријеч о нараторолошким истраживањима утемељена су на сазнањима и достигнућима структуралистичких и постструктуралистичких методолошких школа. Односи се то на приповедачке функције у причи *Први љућ с оцем на јуџрење* Лазе К. Лазаревића, на реторичка својства приповедачаевог казивања у Матавуљевом роману *Бакоња фра-Брне*, на функцију коментара у историјским романима Лазара Комарчића, на статус оквирног приповедача у причама Радоја Домановића, на стварносно и фикционално у романима *Хаџи Бера* и *Хаџи Диша Драгутина Илића*, на моделе приповедања у путописним епистолама Јелене Димитријевић, на типове наратора у српском реалистичком роману, на трансмисију фолклорне грађе у наративни дискурс Станковићевих раних прича, на карактеристике нараторолошке игре у Станковићевој причи *Увела ружа*.

Посебно издвајамо три студије које су посвећене функцији приповедања и оглашавању приповедача у оквиру наративног текста. На примјер, у огледу о Лазаревићевој причи *Први љућ с оцем на јуџрење*, добро је указано на разноврсне облике оглашавања унутрашњег наратора („наратор-казивач”, „сведок-посматрач”, „лик-учесник”, „коментатор”, „приповедач-морални судија”). У огледу о приповијеткама Радоја Домановића долази до изражаја добра типологија оквирног приповедача. При томе је издвојено осам приповиједних текстова који су изграђени на принципу оквирне бинарне структуре, а затим је указано на тро-струки статус оквирног приповедача: — појављује се као лик, — као приповедач који казује своју причу и — као приповедач-слушалац који износи нечију туђу причу. У огледу о приповиједању у другом лицу („second-person naration”), у Станковићевој причи *Увела ружа*, указано је на то како се апострофирано *Ти* односи преваходно на јунака у тексту и на његову посредну везу са имлицитним читаоцем.

Посебну пажњу заслужују и оне студије које се баве функцијом наративних коментара. Издвајамо оглед о историјским романима Лазара Комарчића: *Преци и џошомци* (1901) и *Мученици за слободу* (1907), у којем су описана три типа наративних коментара („рефлексије о држави и народу”, „универзалне рефлексције”, „аутопоетички коментари”). Са друге стране, у огледу о романима *Хаџи-Бера* (1898) и *Хаџи-Диша* (1906) Драгутина Илића издвојена су два типа коментара: „референцијални” (који је усмјерен на непосредну стварност) и „фикционални” (који је усмјерен на умјетничку „стварност”) и слично.

Када је ријеч о истраживањима естетичких и психолошких феномена у књижевним текстовима, анализе су утемељене на сазнањима савремене херменевтике и постфројдистичких психоаналитичких теорија. Односи се то на истраживање семантичке опозиције „наше и стране” у књижевности, на функцију епских пјесама у конституисању историјског дискурса у роману *Два идола* Богобоја Атанацковића, на феномен еротског у дјелу Боре Станковића, на типологију кулинарске тематике у српској књижевности. Завршни текст „Критика и идентитет” посвећен је питањима савремене поезике читањима, тј. очувању ауторског идентитета, у овом случају Лазе К. Лазаревића у познатој студији Милоша Н. Ђурића *Лазе К. Лазаревић лекар и њисац*, која је објављена у Београду 1938. године.

Пошто књига *Прича и џумачење* има теоријски и естетички карактер, с правом су у анализу феномена, појава и дјела српске књижевности 19. и 20. вијека, поред сазнања српске науке о књижевности (Љ. Недић, Ј. Скерлић, П. Поповић, М. Поповић, Д. Вученов, Б. Новаковић, Ј. Деретић, М. Николић, В. Милинчевић, Љ. Јеремић, Р. Вучковић, Б. Првуловић, С. Пековић, Н. Петковић, Г. Ероп, А. Татаренко, Д. Иванић), укључена и достигнућа репрезентативних књижевно-теоријских (Бахтин, Кајзер, Буг, Лотман, Женет, Штанцл, Хамбургер, Бал, Русе, Успенски, Тодоров, Четмен, Принс, Еко, Хачион, Фелан, Марголин, Фиш, Изер), те естетичких, психоаналитичких и културолошких студија (Хартман, Бергсон, Фројд, Батај, Фуко, Пас, Лукач, Гадамер, Калер, Епштајн, Чоловић, Константиновић, Кристева, Лиотар, Шефер, П. Жане).

Књига *Прича и џумачење*, аутора Снежане Милосављевић Милић, представља дјело које на креативан и оригиналан начин обрађује наратолошке и естетичке аспекте српске књижевности 19. и 20. вијека, те као такво на лијепо начину помјера границе досадашњих научних сазнања. Отуда је препоручујемо савременој научној публици, студентима књижевности, као и свим другим заинтересованим стручним читаоцима.

Горан Максимовић

UDC 821.163.41.09 Stanković B.

ДИХОТОМИЈА СВЕТОВА

(Новица Петковић, *Софкин силазак — „Нечиста крв” Борисава Станковића*, Задужбина Николај Тимченко — Алтера, Лесковац—Београд 2009)

Поновљено издање студије *Софкин силазак* Новице Петковића (1941—2008) представља један од два независна дела познате књиге *Два српска романа* (први о *Нечистој крви* Б. Станковића, а други о *Сеобама* М. Црњанског), која је претходно била објављена у Београду 1988. године. Петковић се касније враћао у више наврата тексту студије о Станковићевом роману *Нечиста крв*, тако да су његове измене и допуне текста ушле у ово ново и дефинитивно издање, које је приредио за штампу Јован Пејчић, као прву књигу едиције „Награда” покренуте од стране „Задужбине Николај Тимченко” у Лесковцу 2009. године у част добитника награде „Николај Тимченко” за изузетан допринос проучавању српске књижевности и културе. Посебну вредност овог издања представља приређивачево укључивање додатне уводне студије, коју је под називом „Балканска култура” Петковић написао 1990. године, а која указује на могуће нове аспекте читања Станковићевог дела из перспективе актуелне семиотике културе.

Студија *Софкин силазак* је успешан покушај расветљења свих питања која се при читању Станковићевог дела намећу, а која су и у многим ранијим студијама других аутора делимично покренута, па исто тако и делимично решена. Посебну вредност представља тумачење сложених и до сада ретко образлаганих језичких законитости Станковићевог стила из перспективе садржинско-композиционе функционалности дела. То је утолико значајније што је критика често указивала на недостатке пишчевог језика и стила и била склона томе да их изједначи са „недовољном писменошћу”, али је ретко кад успевала да то подробно дефинише и образложи.

Петковић полази од тезе да су „грех и казна”, иако *Нечиста крв* није роман о греху и казни, елементи који су чврсто utkани у срж текста. У светлу ове идеје бивају изједначени Софкино жртвовање и казна, па ни грех није далеко од њеног лика. Из овакве се конотације неминовно намеће питање: у чему се огледа та њена кривица? Ако занемаримо морално посрнуће на крају романа које долази након удаје, јер саму одлуку о удаји доживљавамо као казну, то значи да грех треба и потражити у ранијим фазама романа, и то не само у Софкиној кривици (која би се могла везати за покушај згрешења са глувонемим Ванком) где би се у духу хришћанске традиције казна тумачила као испаштање за грешне примисли, него преваходно греху заснованом у прадедовској равни, у колективном згрешењу или, још прецизније, у пренаталном периоду. У супротном не би било реципроцитета између греха и казне, казни би била дата несразмерно јача интонација, па би и оправданост такве кривице била доведена у питање.

Религијска обојеност појединих сегмената није нипошто занемарљива околница дела и проналазимо је у назнакама већ у уводној нараторовој хроници о Софкиним прецима. Говорећи о Софкином прадеди хаџи-Трифуну први пут се помиње златно кандило њихове куће које је у цркви пред распећем морало да гори. Баба-Цона која је не пропуштајући ни један празник одлазила у цркву ту се и заљубљује у учитеља Николчу очарана његовим певањем. Та побожност негована је до последњег изданка ове породице, до главне јунакиње дела, Софке. Као илустративан пример наводимо епизоду са старим, сенилним и поболелим свештеником Ристом, чијим су доласком Софка и Тодора посебно почастоване и утркују се да му то и покажу. Поред свих тих романескних ситуација које доприносе афирмацији ове тезе требало би најзначајније место дати брижљиво одабраном празнику за који се целокупна атмосфера дела везује. С једне стране, за време ускршњих празника обавезан је одлазак на гробље, па та задушничко-гробљанска атмосфера даје посебан колорит радњи, док на другој страни Ускрс симболично везујемо и за главну јунакињу дела која је разапета између чула и воље, разблудности и морала, слободе и затворености, колективне и индивидуалне свести, пустиг турског и српског, варошког и сеоског живота, ефенди-Митиног и газда-Марковог света, на крају и између онога што сама мисли о себи и начина на који је посматрају други.

Петковић нарочито детаљно расветљава проблем приповедања и проблем приповедача. Иако не пориче постојање „неперсонализованог наратора”, аутор истиче да је сваки поступак ликовна, сваки догађај, па и све оно што визуелно можемо перципирати дато кроз визуру Софкиног лика, а она сама окарактерисана је као „лик рефлектор”. Проблем Станковићеве синтаксе у *Софкином силаску* објашњен је трансформацијом реченица које су морале прећи пут од управног до неуправног, или од правог управног до неправог управног говора. Петковић наглашава да су досадашње анализе Станковићевог језика једностране и непотпуне зато што га нису посматрале неодвојиво од приповедног ткива, па закључујемо да је занемаривана информација коју је тај језик имао за циљ да пренесе читаоцу, а истицане су неправилности у самом одашиљању информације. Само добар

познавалац науке о језику са развијеним осећајем за језичке законитости могао би овако прецизно и научно експлицирати дистрибуцију и функцију заменица у тексту као што је то учинио Новица Петковић.

Расветљавању језичких питања додајемо још један карактеристичан пример који уз то доприноси и расветљавању значењског слоја *Нечистје крви*. Проналазимо га у сцени која се одиграва на дан Ускрса, где Софка не придаје значај сељацима који први долазе да им честитају празник, и то се може запазити по томе што се још није улепшала, а то су жене из њихове породице имале за обавезу. Писац ову појединост наглашава у два наврата, што свакако није нехотично. Наведена епизода карактеристична је из два разлога. Први се односи на то да Софки у том моменту није толико важно шта ће свет рећи, али ово ће питање у наставку текста бити исцрпније анализирано, док се други везује за њен однос према представницима нижих друштвених слојева, па може представљати и предестинацију догађаја предочених као казнено бреме које ће она морати да носи због своје гордости. Тај нихилистички однос према људима са села, који су уједно већ присутни у њиховој кући, јасно је изражен Тодориним речима којима она Софку опомиње да пожури са спремањем: „Хајде Софке! Време је Софке! Тек што ко није дошао!” Ово „ко” представља облик упитне заменице за лица и ствари употребљен у функцији неодређене заменице „неко”, али у облику који користимо за истицање нечијег значаја, иначе познатом из народне поезије, у примеру: „Неко беше Страхинићу бане”. У овом би случају било потпуно оправдано закључити да ако „неко” тек треба да дође онда се онај ко је присутан може означити обликом одричне заменице „нико”.

Петковић наводи студију *Психоанализа „Нечистје крви”* Владислава Панића, у којој се анализира учесталост речи у роману Б. Станковића и долази се до резултата да је реч „кућа” најфреквентније употребљена реч. Значај куће у свести читалаца ће се повећавати утолико пре уколико више долази до Софкине идентификације са кућом. То се распознаје већ у Софкином закључивању да отац доводи купца за кућу, за којег ће се касније испоставити да је купац ње саме; затим при повратку из хамама кућа јој изгледа некако нова и окићена као да је од ње саме сачињена, а кућа је уређена захваљујући новцу који су за њу добили. Трагичност Софкина не произилази из поистовећивања куће са њом самом, она настаје оног тренутка када се кући да примат, кад дође до подношења Софкине жртве зарад очувања куће.

Типично је за Станковићеве ликове да природно функционишу само у затвореном простору. Под затвореним простором подразумевамо не само ентеријер куће, него све оно што се налази иза дворишне капије, па тако Петковић разликује: „унутрашњи простор” и „унутрашњи простор”. Стога стављамо акценат управо на капију коју је Станковић ставио у први план у неколико наврата од којих треба издвојити онај који се везује за Софкин долазак у газда-Маркову кућу, при којем она прво опажа велику, тешку капију. Друга ситуација коју наводимо може се наћи у првој верзији романа, а односи се на долазак ефенди-Мите ћерки у походе, при чему је напушта усред ноћи, а Софка не затвара капију за њим. Ефенди-Митина породица све аномалије и изопачености, срамоту и болести, крије иза зидина капије. Капија постаје средство којим се скривају и бране од спољног света и од онога „шта ће свет рећи” доминантног код Станковића.

Исказујући смисао за просторну оријентацију, Петковић опажа „бацу” уместо димњака изнад огњишта у газда-Марковој кући. То место представља излаз у отворени простор који изазива страх код Софке. Овакву бисмо отвореност могли назвати „отвореност по вертикали” и значајно је издвојити је и разликовати од простог излажења из затвореног простора које се дешава хоризонтално, управо зато што се јавља на још једном месту у тренутку преломном за Софку. Када

она, након сазнања о очевој одлуци, док се налазила ван своје куће а ломљена грозницом и привиђењима, усмерава свој поглед кроз прозор на небо.

У студији *Софкин силазак* о кући се говори као „хронотопу среће”. Кад се кућни простор престане доживљавати као такав, долази до потребе јунака да простор преуреде како би поново дошло до успостављања првобитних релација, па тако Софка посеже за преуређењем простора у новој кући.

Софкино отуђење од куће доживљава се као инкарнација смрти; у тренутку кад она заувек напушта породичну кућу мајка је љуби, па је стога важно указати на још неколико појединости које се развијају на релацији мајка—смрт. Петковић наводи да човек при суочењу са смрћу жели да потражи мајчино крило и врати се „извору милости и заштите”. Тако се улога мајке у хамаму преноси на баба-Симку. Овоме треба додати још једну, може се рећи незапажену, епизоду уочи газда-Маркове сахране. Поново приказан мотив смрти и тик уз њега Софкина мајка која је једина била присутна у њеној соби у тренутку сахране; уз то треба нагласити да је ово једина ситуација у којој се Софкина мајка појављује након њене удаје.

Анализирајући лик Томче, чији се развој убрзано одвија, Петковић ће рећи: „Има романа којима се сиче завршава кад се противречности разреше, супротности измире. У *Нечистијој крви* он се завршава кад се противречности развију, супротности покрену”. Могли бисмо додати, када се покрене права, дуго потискивана природа. У складу са концепцијом Томчиног лика, Петковић образлаже да је „немотивисана Томчина промена која је потпуно збуњивала критичаре пре побуна него промена”. Са друге стране критичке тезе о немотивисаности Томчине промене могу се озбиљно довести у питање. Оваква се његова скривена, притајена и уз Софку привремено потиснута, планинска, пчињска, газдамарковска природа наслућује у његовом опхођењу према слугама ако би их ухватио у крађи или некој неисправности.

Из низа покренутих и врло успешно решених питања у *Софкином силаску*, треба осветлити и оно главно по којем студија и носи наслов. У студији се прво помињање овог мотива везује за излазак из цркве након венчања, када Софка почиње силазити из једног дела вароши у други који се налази у подножју. Овакав би се силазак могао означити као стварни силазак, али уз њега запажамо и пренесено или метафорички дат „Софкин силазак”. Њега у назници проналазимо у сцени са Магдом пре чина венчања. То је ситуација у којој Магда Софку нуди вином, а она тражи ракију. Док је још формално везана за породичну кућу она ће бити и заштићена, па ће, у том смислу, Магда ракију сипати у тестију за воду, како други ништа не би приметили. Откинута од тог утопијског кућног простора она ће у једној другој средини, у Томчиној кући, испијати ракију наочиглед свих и, не успевајући да се пронађе у једном оваквом простору, она ће излазити из њега (обилазити комшијске куће) и поново се у њега враћати. Излаза нема, јер „тако је писано”.

Потребно је и нужно навести ситуацију у газда-Марковој кући за време свадбе. Софка из једног собичка жели да изађе у нешто већи простор и да се придружи газда-Марковим званицама. Иако свекар покушава да је спречи да то учини, поласкан њеним гестом дозвољава јој да им се придружи. Дворећи његове сељаке, Софка се постепено спушта до изједначења с њима. Ова би се ситуација и графички могла представити као хоризонтално ширење и вертикално спуштање.

Паралелно са Софкиним падом догађа се још један, готово занемарен пад — пад ефенди-Мите. Он ће прећи пут од делимичног до потпуног спуштања у Софкиној визури. Делимични пад је тесно повезан са Софкиним осећањима, па ће га он доживети у тренутку кад Софка доноси одлуку да се жртвује. Потпуни

пад ће наступити у тренутку доласка код Томче кад од њега захтева да му да обећану откупнину за Софку. Поред оваквог силажења приказаног искључиво из Софкине перспективе, присутан је и један „објективни силазак” који се догађа уочи свадбе у дворишту његове куће. Ту ефенди-Мита прелази исти онај пут који Софка у описаној ситуацији прелази изједначавајући се са газда-Марковим сељацима. Полазне тачке су им неједнаке, па ће и ниво пада бити различит. Станковић ће тај „пад” приказати као жељу ефенди-Митину да све присутне званице ослободи и развесели, па као последицу тога имамо експлицитно наведене речи самог писца да се почео спуштати и потпуно сишао међу њих док се није савим помешао са свима њима.

И после више од двадесет година, колико је прошло од појаве првог издања, вредност *Софкиног силаска* је неумањена. Огледа се у откривању структурних, композиционих и лингвистичких законитости, те у расветљавању нових семантичких аспеката *Нечисте крви*. Прилог уметничкој особености и научној утемељености Петковићевог стила представља специфично извајана реченица, концизна, семантички јасна и информативно богата. Све побројане важне одреднице *Софкиног силаска* представљају тек делић драгоцених сазнања о *Нечистој крви*, као и о целокупној пишевој поетици, што Новицу Петковића сврстава у ред наших најбољих познавалаца Станковићевог стваралаштва.

Маја Д. Стојковић

UDC 821.163.41-6.09 Jovanović-Zmaj J.

ПИСМА О КУЛТУРНОМ СТАТУСУ ДЕТИЊСТВА

(Зорица Хаџић, *Отворена писма Јована Јовановића Змаја*, Змајеве дечје игре, Нови Сад 2009)

Цео један век — откако је „Невен”, „најбољи дечји лист на словенском југу”, како је у *Историји српске књижевности* писао Јован Скерлић, склопио своје странице — истраживаче повремено привлачи једна, привидно споредна, може се учинити мање важна активност његовог уредника Јована Јовановића Змаја — јавна преписка са читаоцима и сарадницима. На први поглед, реч је о ефемерном новинском жанру и данас распрострањеном у дневној и недељној штампи — одговору уредника на прилоге сарадника и писма читалаца. Ипак, они који су мање или више завирили у Чика-Јовину пошту, а њих, када се све сабере, и није мало,¹ проналазили су, пре свега, фрагментарне аутопоетичке исказе и сведочанства о његовом односу према књижевности за децу, као и податке о првим књижевним корацима широког круга сарадника који су преко страница „Невена” закорачили у српску књижевност и културу.

То је био довољан разлог да се Зорица Хаџић прихвати приређивачког посла и да сва та Змајева писма, често лапидарна, понеки пут сведена на реченицу две, ретко дужа од десетак, дванаест редака, сабере међу корице једне књиге и да

¹ Зорица Хаџић побраја да су Змајеве одговоре прештамповали Жарко И. Огњановић, Милан Шевић и Милан Костић. Поједина Змајева отворена писма су цитирана и коментарисана и од савремених истраживача Змајевог дела за децу. Најбољи пример за то је Василије Радикић, који у својој монографији *Змајево писништво за децу* на више места интерпретира Змајева писма читаоцима као аутопоетичке исказе.

све оно што је било распршено у временском раздобљу од двадесетак година згусне у целину. У тој новој целини може се препознати интегрални модус комуникације одраслог са децом, Змајев социјални став према детињству, јединствено поетичко мишљење и сложен поглед на свет. Зато није случајно што је за оно што је Зорица Хаџић сабрала у овој књизи речено — то је роман.² Наравно, реч је о метафори, али метафори која има покриће у игри мозаичког сабирања и супротстављања свега онога што се нашло синхронијски окупљено у овој књизи.

Тог скривеног Змајевог „романа” не би било да није огромног труда Зорице Хаџић. Она је прогазила кроз сва годишта „Невена” од његовог почетка (1880) до Змајеве смрти (1904) и сабрала Змајева отворена писма, дешифровала је, често кроз минуциозан архивски рад, многе „адресе” (иницијале и псеудониме оних који су писали Змају и којима је он одговарао) и открила нам феномен који се и раније наслућивао, али чије нам размере до ове књиге нису биле познате: „Невен” је био стожер око којег су се окупљали афирмисани писци и културни радници онога времена, и, још више, млади људи, књижевни почетници и, уопште, знатан део српског интелектуалног подмлатка. Списак тих имена је, како Зорица Хаџић каже, „импресиван”: Тихомир Остојић, Милета и Милутин Јакшић, Илија Огњановић Абуказем, Милорад Митровић, Јован Максимовић, Љубомир Ненадовић, Стеван Сремац, Бранислав Нушић, Никола Кашиковић, Алекса Шантић, Светозар и Владимир Ћоровић... Занимљиво је да се један круг имена, која ће временом заузети високо место у српском културном и јавном животу, појављује и у Змајевој пошти која је везана за енигматске прилоге, за конструисање и решавање ребуса и даштања. У том кругу су Станоје Станојевић, Атанасије Шола, Момчило Тапавица, Милан Ћурчин, Славко Милетић, Геден и Ђока Дунђерски... Ови спискови могли би бити још дужи да није истраживачког скрупоза Зорице Хаџић, која у белешкама уз поједина писма и у предговору није споменула ни једног кореспондента чији псеудоним није дешифровала или на неки други начин потврдила. На примерима псеудонима који се могу приписати Милети и Милутину Јакшићу он показује колико је тешко добити дефинитивну потврду о нечијем ауторству.

Због свега тога, у отвореним писмима у „Невену” остаје читав низ наговештаја и тајни. На пример, каква би била посласлица за дрскијег и неодговорнијег истраживача да у имену или псеудониму оног Слободана, чијег оца Змај вероватно познаје, али ипак неће да открије његов идентитет читаоцима „Невена”, препозна младог Слободана Јовановића. Зорица Хаџић ову хипотезу није формулисала, јер није нашла јасне индикације о ауторству. Има још сличних наговештаја о сарадницима који су интелектуално и духовно одрастали уз „Невен” и у „Невену”, а чији ће идентитет можда бити потврђен у неким будућим истраживањима. Без обзира на то, Зорица Хаџић је учинила „корак од седам миља” у утврђивању списка сарадника „Невена” и белодано указала на снажан утицај који је „Невен” имао на развој српске културе.

У предговору, који је насловљен као и књига, *Отворена њисма Јована Јовановића Змаја*, Зорица Хаџић интерпретира ову специфичну врсту Змајеве преписке. Уз круг сарадника које је окупљао „Невен”, њу су понајвише интересовали Змајеви коментари и примедбе на прилоге младих сарадника „Невена”. Она показује да је многе примедбе Змај изрицао благо, с тактом и пријатељски, али и да је било и оних оштрих и заједљивих, свакако непријатних за писце-почетнике. Сабирајући примедбе упућене литерарним почетницима, она указује да се „Змајева критика односила на недовољно познавање српског језика и граматике

² Тврдњу је изрекао писац за децу Игор Коларов, који и сам своје романе монтира од фрагмената.

по Вуку, погрешан однос према историји и наслеђу, као и на неговање литерарних вредности у које је он веровао. У књижевним прилозима Змају су најчешће сметали лоши рокови, неприродно и измајсторисано писање.” Притом ауторка види и лошију страну Змајевог књижевног менторства, не само његову повремену заједљивост према сарадницима, него показује и извесни Змајев нормативизам када је реч о рими и уједначености метра, чега се, иначе, сам Змај није свим држао у властитом писању.

Без обзира на те примедбе, у предговору се наслуђује, а у Змајевим отвореним писмима из „Невена” јасно види, нешто што бисмо савременим језиком назвали „Змајева школа креативног писања”. Та „школа” није толико очигледна када се читају појединачни Змајеви коментари и сугестије; њени се обриси појављују тек када се они међусобно саберу и упореде. Српски језик у складу с вуковском нормом свакако је суштински захтев који Змај поставља пред младе сараднике. Такође, он тражи и одређену формалну уобличеност и углађеност, што се открива кроз његове примедбе везане за риму и стих, али се, притом, противи празној формалној углађености без смисла. Змај не занемарује семантички слој прича и песама које му шаљу млади аутори, па често коментарише „језгру” приспелих прилога и ставља примедбе на њу. На другој страни, он одбацује и оне прилоге који садрже моралне ставове и племенита осећања, али немају одговарајуће уметничко уобличење. Када се све сабере, Змај коментарише разнолике елементе књижевне структуре. Његов повремени нормативизам служи, чини нам се, не да би се дао готов рецепт за књижевно стварање него да би се развила свест код писаца-почетника о различитим, пре свега занатским, али и стваралачким аспектима књижевног рада. Уз то, Змај код младих сарадника подстиче и одговорност, самокритичност, марљивост — све оне особине које припадају кругу општих људских врлина, а потребне су да би се довело до краја и уметничко уобличење књижевног текста.

Оно што посебно пада у очи у Змајевим отвореним писмима у „Невену” јесте наглашена дијалогска природа тих писама. Змај наступа као субјекат жељан комуникације, он тежи несумњивој присности са децом и младим људима и подстиче снажно осећање узајамности са читаоцима и сарадницима. Он подстиче децу да пишу без помоћи одраслих, „својом руком и из своје главе”, жели да с дететом „остане насамо кад писмено разговарају” — „Чика Јова боље разуме децу него људе” — радо прима „салике”, фотографске портрете својих младих сарадника. Истовремено, он читаоцима даје лекарске и психолошке савете, помаже у решавању проблема у односима међу децом и између деце и родитеља...

Змај је у тој живој комуникацији са децом имао, донекле, и властите социјалне интересе, између осталог одржавао је, посредно, и везу са дечјим родитељима који су, углавном, били из интелектуалног и социјално истакнутијег слоја српског друштва. Ипак, то свакако није био нити једини, нити централни мотив Змајевих отворених писама. Он у њима, пре свега, показује онај особени сензитивитет који почива на отворености према свету детињства и спремност за комуницирање са децом. Социјални аспект те комуникације јесте њен важан део, али она има и своју спонтаност и своју сврховитост; она песнику доноси задовољство слично естетском задовољству. Сем тога, Змај је широко отворен за свет детињства, безо обзира је ли реч о деци његових познаника и јавних личности, или незнанцима. Можда је најбољи пример за то Змајева снажна подршка Јовану Максимовићу, браца Јоци, младом сараднику „Невена” у чији је таленат Змај чврсто веровао, немајући, притом, никакве непосредне социјалне интересе.

Отвореност за свет детињства и комуникацију с њиме подразумева и игру. Зато се добар део *Отворених писма Јована Јовановића Змаја* може читати и као врста шалозбилне игре. Комуникација која је јавна у *Отвореним писмима* најве-

ћим делом је она која иде од Змаја према младом читаоцу или сараднику. Змај задржава поједине елементе дискреције, ретко открива пуно име и презиме онога коме се обраћа; он, на неки начин, своју поруку индивидуализује, „разговара насамом” с младим саговорником, предмет разговора најчешће није доступан јавности, мада је увек наговештен, и у свему томе има нечега од игре скривања и откривања. У минус присуству предмета разговора, готово непрестано има нечега што се наговештава и слути и довршава се тек у имагинацији читалаца и сарадника. То довршавање подстакнуто је и тиме што многи читаоци и сарадници очекују одговоре на своја писма, што у одговорима, поготову ако „Невену” шаљу књижевне прилоге, могу препознати и нешто што се односи на њихов рад. Свему томе доприносе и лапидарност, експресивност и сликовитост Змајевих исказа; њихова моћ је у особеном семантичком активизму, који не оставља читаоце равнодушнима ни онда када предмет разговора не познају до краја.

Уз то, Змајева отворена писма, и када су похвална и када су критичка према младим људима, садрже непрестано осећање развојности, и оне биолошке, и психолошке, и социјалне, и културне — препознавање „предсјаја” будуће одраслости и људске пуноће. У име тога, песник се неће либити да младом надобудном књижевном почетнику каже: „По здравље гимназисте трећег разреда лопта је много здравија играчка него — писање епа”. Змај често указује на целовитост одрастања, на његову поступност, апелује на стрпљење, и, обећавајући будућност, тражи од младих људи да се, негујући таленат и моралне врлине, припреме за њу.

Захваљујући труду Зорице Хаџић, пред читаоцима је књига у којој Змај води непосредан и жив дијалог с младим читаоцима, загонета и игра се, саветује и подучава. Када се све то сагледа у целини, мозаично се сабира сложен поетички систем у којем се на најбољи начин објављује *diferentia specifica* књижевности за децу. Испоставља се да је она само донекле у књижевним поступцима и жанровима, а много више у модусима комуникације и начину гледања на свет. Све то је не само имплицитна поетика Змајеве литературе за децу, него и велика антиципација потоње поетике, на пример оне коју је заступао Душан Радовић.

Змајева отворена писма младим читаоцима и сарадницима „Невена” драгоцен су документ о књижевној и културној историји Срба у 19. веку. Истовремено, то је и занимљива поетичка књига која, гледано у целини, открива Змајев однос према детињству и деци, и, фрагментарно, према књижевној садржини и форми, према тематици и версификацији, према појединим књижевним жанровима. Уз то, сабрана у једну књигу, ова писма се показују као живо и духовито штиво, пуно добронамерне мудрости и топлине, игре и ироније. Ова нас књига неприметно води и у некадашње културне прилике и живот, који, иако минуо, и данас плени својим витализмом и културним смислом. Све то *Отвореним њисми-ма Јована Јовановића Змаја* даје особит шарм, пријемчив и за савременог читаоца. Тој пријемчивости доприноси и низ културноисторијских података и открића које нам нуди Зорица Хаџић, као и оно што истрајава као културноисторијска загонетка.

Јован Љуцићановић

„PHILOLOGIA MEDIANA” — НОВОПОКРЕНУТИ НАУЧНИ ЧАСОПИС

(„Philologia Mediana”, Годишњак за српску и компаративну књижевност,
Филозофски факултет, Ниш, 2009)

Департаман за српску и компаративну књижевност Филозофског факултета у Нишу покренуо је годишњак „Philologia Mediana”, чији се први број појавио прошле, 2009. године. Намера уредништва, како је истакнуто у уводнику, јесте објављивање радова „из свих књижевних и језичких дисциплина, са свим њиховим приступима и методама, као и прилога из оних дисциплина које на истраживачки, аналитички, интерпретативан начин осветљавају књижевност, књижевно дело, као и саме себе и своје методологије. Такође ће се у зборнику наћи радови и из других хуманистичких дисциплина које су усмерене ка сазнавању и тумачењу књижевних феномена на компаративан или други начин (филозофија, психологија, социологија, антропологија...)”.

На челу уредништва, у својству главног уредника, налази се Ирена Арсић, а чине га још Дубравка Поповић Срдановић, Горан Максимовић, Снежана Милосављевић Милић, Јован Пејчић и Снежана Божић.

„Philologia Mediana” има четири редовне рубрике: *Студије и огледи*, *Истраживања*, *Прилози и зраћа* и *Прикази*. Већ увид у садржај иницијалне целине — *Студије и огледи*, казује да „Philologia Mediana” — крећући се на релацији домаћа и страна књижевност, књижевна прошлост и актуелна продукција, усмена и ауторска књижевност, белетристика и дискурзивана мисао о књижевности, теорија и методичка пракса, аналитичке расправе и синтетичке студије о појединим делима, књижевним опусима или феноменима — остварује свој примарни циљ: разноврсност у приступу и сагледању књижевног стваралаштва.

Тако Дејан Милутиновић у раду *Жанр — њојам, историја и теорија*, доноси преглед битних појмовних одређења и поимања жанра (од антике до постструктурализма), настоји да формулише схватање које доприноси изграђивању конзистентног генолошког модела. Драгиша Бојовић, у тексту *Понављање њашири-стичких циља у српској црквеној књижевности*, идентификује наводе и паразе из дела Светог Јефрема Сирина и Светог Григорија Паламе у делима наших средњовековних писаца. У огледу *Историјски и легендарни лик Боланој Дојчина* Миливоје Р. Јовановић промишља архетипску тему (о болесном јунаку који у одсудном моменту успева да одбрани част и националну слободу) која, одолевујући времену и кореспондирајући с новим историјским садржајима, прераста у метафору све богатију значењима. Снежана Милосављевић-Милић анализира жанровске одлике и приповедачке поступке романа *Чудан свети Јакова* Игњатовића. *Лирски кругови Љубомира Ненадовића са посебним освртом на његово хумористичко-сајричко њјесништво* наслов је рада Горана Максимовића којим аутор настоји да реafirмише заборављени део опуса овог познатог писца. У раду *Метакритичке дистинкције Љубомира Недића* Стојан Ђорђић указује на иновативност и оригиналност критичког метода овог полихистора који је, установивши иманентне норме и начела, први код нас, своју критичарску мисао усредредио превасходно на откривање и оцену естетских и књижевноуметничких аспеката и квалитета у делима наших писаца, док Ирена Арсић указује на вредност монографских студија, приређивачког рада и уредничког ангажовања књижевног историчара Антуна Фабриса (1864—1904).

Како је рубрика *Студије и огледи* више-мање устројена по хронолошком принципу (изузимајући прва два прилога), те се, како се може видети, наведени радови тичу временски удаљенијих раздобаља (углавом деветнаестовековне књижевности), у наставку те целине следе радови чија је тема литература 20. столећа. Тако, Данијела Вујисић у тексту *Драматизована фонографија романа Писмо/Глава Слободана Селенића* анализира приповедне технике и вишегласје у нареченом делу остварене применом драмских поступака, а Јелена Јовановић, на романескном опусу Драгослава Михаиловића, разматра дистинкцију између аутора као „стварног човека” и подразумеваног писца, коју је у делу *Реторика прозе* успоставио Вејн Бут.

Славољуб Обрадовић бави се специфичностима *Критике у функцији рецепције књижевности за децу*, док се радови Снежане Божић и Велимира Илића односе на практичну реализацију наставних јединица у основношколској и средњошколској настави. У првом је предочена методичка апликација за обраду одломка „Откриће” из романа *Деобе* Добрице Ћосића у осмом разреду основне школе, а други се тиче наставне интерпретације лирске песме „Хамлет” Бориса Пастернака (инкорпорирани у 17. поглавље романа *Доктор Живаго*) у контексту руског поетског стваралаштва с почетка 20. века, из програма за трећи разред средње школе.

Рубрика *Истраживања* доноси радове Јована Пејчића *Павел Јозеф Шафарик у српској књижевности и култури* и Данијеле Поповић *Тихомир Ђорђевић о Вуку Врчевићу*. Бавећи се Шафариковом *Историјом словенских језика и књижевности према свим наречјима (Geschichte der slawischen Sprache und Literatur nach allen Mundarten)*, 1826. — ванредним подухватом светске славистике у 19. столећу — Јован Пејчић (у, како је назначено првом делу рада штампаном у овој свесци зборника), утврђује српске и стране изворе за део *Историје* посвећен нашој култури, језику и књижевности, потом упућује „на генезу, методолошко-садржинске и културно-историјске аспекте и значај” ове књиге у словенском свету и предочава рецепцију српских поглавља *Историје* у нашој књижевнокритичкој и теоријско-методолошкој мисли о књижевности од појављивања ове књиге до данас. Данијела Поповић у свом раду описује основна обележја до данас једне од најрелевантнијих студија познатог етнолога о Вуковом сараднику, сакупљачу народних умотворина, Црногорцу, Вуку Врчевићу, али, истовремено упућује и на Ђорђевићеве ставове о поетици народне књижевности, бележењу и публикавању усмене грађе.

За рубрику *Прилози и грађа* Ирена Арсић приредила је део рукописне заоставштине Луја Војновића (1864—1951) похрањене у Архиву САНУ. Реч је о уводном поглављу књиге *Дубровник и Османско Царство II*, насловљеном *Сјенима Дубровчана*. Књига представља други том студије *Дубровник и Османско Царство (1365—1482)* објављене у Београду 1898, у издању Српске краљевске академије.

У рубрици *Прикази* публиковано је девет радова. Данијела Поповић пише о књизи огледа из старе српске књижевности Бранка Летића *У огледалу духовном*. Ана Рочкомановић представља књигу огледа из историје цркве, културне и књижевне историје Драгише Бојовића *Развијање Свџика. Прилози из историје*. Реља Сеферовић приказује рад романисте Дијега Дота (Diego Dotto) *Scriptae venezianeggianti a Ragusa nel XIV secolo. Edizione e commento di testi volgari dell'Archivio di Stato di Dubrovnik*. Јелена Јовановић указује на вредности књиге Јована Делића *О поезији и поезици српске модерне*, док Биљана Мичић ишчитава студију Миливоја Ненина *Светислав Стефановић — претеча модернизма*. Горан Максимовић потписује приказ књиге огледа Новице Петковића *Словенске ичеле у Грачаници*, Александар Костадиновић препоручује студију *Нишња и ирах: антрополошки пе-*

симизам Стеријиног „Дворја” Саше Радојчића, Данијела Костадиновић представља монографију *Теорије митологије* Ерика Чапоа, а Снежана Божић указује на вредност приручника Марије Клеут *Научно дело од истраживања до штампе: техника научноистраживачког рада*.

Судећи не само по разноврсности, него и квалитету прилога објављених у првом броју зборника „Philologia Mediana” наставници Департмана за књижевност Филозофског факултета у Нишу, заједно са сарадницима, поставили су замашан циљ. У оквиру годишњака планирана је и едиција „Свеске” „Philologia Mediana”, која ће доносити монографске списе и дела зборничког типа значајне како за осавремењивање и унапређење универзитетске, тако и средњошколске наставе књижевности и књижевне културе.

Како је најављено, следећа, друга по реду свеска зборника „Philologia Mediana” требало би пред увидом стручне јавности да се нађе већ у јуну ове године.

Наталија Лудошки

МИЛОРАД ПАВИЋ
(1929—2009)

ОТКРИВАЊЕ ПРОШЛОСТИ — ОТКРОВЕЊЕ БУДУЋНОСТИ

Књижевно дело Милорада Павића представља велику цивилизацијску синтезу, која је заснована на специфичном виђењу и тумачењу културне традиције као кључне одреднице новог, (пост)модерног књижевног развоја. Од својих раних преводилачких остварења (Пушкин), преко књижевноисторијских есеја и студија (посвећених српској књижевности 17, 18. и 19. века), па све до песничких, прозних и драмских дела, Павић је на особен начин реинтерпретирао прошлост, афирмишући оне њене феномене и токове који су живи и данас, тј. који представљају продуктивно наслеђе за будуће књижевне и културне процесе. Његов најславнији роман, *Хазарски речник* (1984), из ове перспективе чини се парадигматичним: изузетних иновацијских потенцијала, који су отворили нове странице српске и светске прозе (како на нивоу форме, тако и на нивоу интеракције између текста и читаоца), овај роман истовремено је и *класична ѝрича* која обједињује три велике духовне традиције што се преплићу на балканским просторима (хебрејску, исламску и хришћанску — а у оквиру ове последње, византијску и западноевропску). Наравно, *Хазарски речник* у том контексту природни је изданак дотадашњих Павићевих књижевноисторијских и поетско-прозних истраживања: његова белетристичка дела, још од прве песничке збирке *Палимјесетии* (1967), смело су као своју грађу нудила баш оне просторе којима се писац у својим научним радовима бавио. На крају крајева, „лабудова песма” Милорада Павића, роман *Друго џело* (2006), као главне јунаке уводи два наша писца којима је посветио најзначајније странице својих бароколошких промишљања: Захарија Орфелина и Гаврила Стефановића Венцловића (којег је шездесетих година открио и вратио српској литерарној баштини). Иако је волео да каже да је попут Венцловића и сам „двозанаџија”, Павић је успео — више него било ко други пре њега у српској култури! — не само да помири науку и књижевно стваралаштво (тј. херменеутичку и креативну текстуалну праксу) него да управо у њиховом споју сагледа нове језичко-уметничке могућности.

Стога се чини необично тачном давнашња мисао Бранимира Дона-та, да је један од најзбудљивијих Павићевих романа — *Историја српске*

књижевности барокној доба. Када се, пак, та значајна и превратничка студија појавила (1970), академска јавност није је дочекала са одушевљењем (као и у случају *Хазарског речника*; тек инострани успех трасираће озбиљнију домаћу књижевнокритичку рецепцију): вишедеценијски канони српске књижевне историографије били су доведени у питање, нужност нове периодизације — од барока до класицизма (сходно истоименом зборнику који је Милорад Павић приредио 1966), па и даље — подразумевала је и једно сасвим ново, модерније читање свеукупне наше литерарне традиције. На том путу исти аутор је већ остварио важне резултате: под насловом *Црни биво у срцу* он је 1966. године приредио и публикувао књижевне радове Гаврила Стефановића Венцловића, што је у научним круговима изазвало немир и отпоре, а у ширим културним — одушевљење! Наиме, Павић је открио и смело ревалоризовао тог заборављеног песника и беседника из српске барокне епохе, чиме је наговестио битно другачији поредак вредности у српској књижевности 17, 18. и 19. века: слика по којој — поједностављено говорећи — пре Вука Караџића и његове романтичарске струје постоји само маргинална књижевна делатност (уз ретке изузетке, попут Доситеја!), више се никако није могла бранити истинским аргументима науке о књижевности. Његове две наредне синтезе, *Историја српске књижевности класицизма и предромантизма*. *Класицизам* (1979) и *Рађање нове српске књижевности* (1983. године, са посебним одељком о српском предромантизму), дефинитивно су ставиле тачку на илузију о монолитности и монофонији нашег књижевног развоја (посебно у 18. и 19. веку): компаративна студија *Војислав Илић и европско песничтво* (1972) са друге стране је дефинитивно оспорила један стари комплекс српске књижевне историографије, онај о таквој атипичности наше новије језичко-уметничке еволуције која је чини инфериорном у европском контексту.

Управо поменути моменат такође обједињује белетристичко и научно стваралаштво Милорада Павића: идеја како ни једна култура не може бити толико незрела, па и провинцијална, да би очекивала искључиво нека аутохтона самеравања, мимо ширег цивилизацијског контекста којем уистину припада. Говорећи о себи широм света као о „ученом Византинцу”, Павић је желео да скрене пажњу на један велик и значајан континуитет српске културе, који је након Вука и филолошке критике умногоме запостављен (управо на рачун „самосвојности” чије је покриће — српски фолклор!): Византија је хиљаду година, све до ренесансе, била истински баштиник античког наслеђа, а наша књижевност — рађајући се у њеним оквирима — прихватила је ту централну линију европске духовне традиције. Зато су барок и класицизам (17. и 18. век) код нас доживели такав замах, при чему им је наравно средњеевропско цивилизацијско окружење дало додатни (каткад и одлучујући!) подстицај; са друге стране, због поменутог заборава сопствене прошлости, павићевска открића минулих епоха и писаца деловала су код нас готово фантастично, попут фантастике која је одликовала његове приповетке и романе. Међутим, реалност Библиотеке и Историје, односно докумената који је чувају у сећању и предају будућим нараштајима, та реалност за Милорада

Павића увек је била неприкосновена: из ње је проистекла његова поезија, из ње су — дакако! — проистекле и његове научне књиге, које су опет давале грађу његовој прозној фикцији. То и јесте основни разлог због којег је овај необични истраживач српске литерарне прошлости могао да види оно што други, пре њега, нису: сагледавао је време од наше старе, средњовековне културе до постмодерне **као целину**, иако је постојање линеарног времена у својим белетристичким књигама доводио у питање. Најзад, осећај за континуитет и важност најдубљих традицијских процеса потврдио је још веома давно, насловом и садржајем своје збирке књижевноисторијских огледа *Језичко ђамћење и ђеснички облик* (1976).

Дар да се ствари виде суштински другачије (поетички, вредносно, па и фактографски!), да се поштује **полифонијска** стварност културног развоја, да се перманентно (пре)осмишљава његов европски контекст — то су основна обележја Павићевог књижевноисторијског опуса. Само тако се могла родити визија у којој више од два века српске књижевности нису тек преписивачка и проветитељско-рационалистичка, него поседују сјај врхунског (европског) барока, класицизма, предромантизма и симболизма (са Војиславом као кључном фигуром); само су тако — осим Венцловића — шансу да проговоре модернијим језиком могли добити и други неправедно запостављени српски писци, од Орфелина и Пишчевића, преко Мушицког и Стојковића, до Пачића и Видаковића, рецимо. Све је то Милорад Павић чинио на начин до тада непознат нашој књижевној историографији: осим белетристичког стила којим су писане, његове најважније синтезе су изузетно занимљиве за читање (а уз то научно релевантне!) и по томе што представљају мале **антологије** српске барокне, класицистичке и предромантичке књижевности: напуштајући овештали академски стил (квазиобјективан, компликован, рецепцијски досадан), он је схватио да сама поетска и прозна грађа — и то преваходно она најквалитетнија — сведочи уверљивије од вишка анализе и теоријског дискурса. Исто тако, Павић је схватио да је **модерност** и актуелност саме истраживачке **перспективе** далеко важнија од атрактивне, често помодне методологије, тако да неки његови огледи и књиге у целисти делују теоријско-методолошки врло класично, мада пружају иновантне и веома савремене увиде у литерарну традицију! Стога се може рећи да су његова књижевноисториографска остварења променила науку о српској књижевности не мање него што је својом прозом променио најширу, светску књижевну мапу 20. и 21. века: остаје само питање колико ће то необично и богато наслеђе бити прихваћено као онај простор слободе који отвара лепша врата нашој култури у будућности...

У вези са невидљивим, али и видљивим мостовима између прошлости, садашњости и будућности које је Милорад Павић целокупним својим научним опусом градио, важно је истаћи и њихово снажно аутопоетичко утемељење. У српској књижевној историографији пре њега није постојао аутор који је тако темељно и недвосмислено откривао властите литерарне претече: не само зато што је био „двозанаџија” врхунског дара него и зато што је имао концепцију која је превазилазила уже оквире нове периодизације, суштинске европеизације и вредносне реинтерпре-

тације нашег језичко-уметничког наслеђа! Концепцију која је подразумевала оно што ће родоначелник теорије рецепције, Ханс Роберт Јаус (иначе и аутор сјајног огледа о *Хазарском речнику*!) назвати „актуализујућа рецепција” — а нешто раније Т. С. Елиот исту визуру афирмисати у своме есеју *Традиција и индивидуални таленати*: борхесовски речено, сваки писац и сваки нараштај „стварају” своју традицију, тј. мењају њену слику сходно сопственим поетичким преокупацијама и савременом књижевном развоју. Величина Павићевих књижевноисторијских открића садржавала је и овакве компоненте: управо то је био кључни разлог због којег су конвенционални академски духови одбијали да их прихвате! Занимљиво би било погледати колико се и где данас у том контексту ситуација променила, или је и то једно од *ошкровења будућности* — попут хипертекста и других интерактивних електронских могућности, које су иницирали његови романи?!

Свакако да у овом контексту важну улогу такође имају Павићев уреднички и приређивачки рад (на текстовима српских писаца 17, 18. и 19. века), који су на сличан начин обележени новим читањем српске литерарне традиције и њеним европским бићем. Узмимо само за пример едицију „Бразде” коју је уређивао у београдској „Просвети” и у оквиру које су први пут публиковани Венцловић, Текелија, Орфелин (књига о Петру Великом) и многа друга заборављена дела из наше баштине; или антологије савременог светског песништва (Раше Ливаде) и приповетке (Давида Албахарија), које је на самом почетку осамдесетих — дакле управо у тренутку експанзије српског постмодернизма! — уредио Милорад Павић код истог издавача. Само на тим примерима — чак и када би се „превидели” многобројни другачији путеви! — постаје очигледно како је Павић на непоновљив начин спојио српски барок, класицизам, (пред)романтизам и симболизам са постмодерном и оним што долази након ње, у 21. веку (а што је још увек безимено, иако живи пред нашим очима). Парадоксално, али занимљиво и врло карактеристично за Милорада Павића јесте да је у овом процесу пошао од најтрадиционалнијег полазишта — архивског рада на рукописима и старим издањима (ипак незаобилазног у сваком озбиљнијем књижевноисторијском истраживању!) — како би на крају стигао до најиновантнијег и најсавременијег простора, *шехносфере* и електронске књиге, односно дигиталне текстуалности у најширем смислу. У крајњој линији, овакво Павићево путовање кроз српску књижевност може се сагледати и као синтеза укупног њеног развојног лука (од средњег века до данас), дакле од рукописног преко штампаног до електронског медија: наравно, ни тај аспект није само симболички, сваки медиј подразумева другачије креативне могућности, али су још битнији његов доживљај и визија културног, цивилизацијског континуитета од Антике преко Византије до епохе која почиње Просветитељством (а завршава се постмодернизмом и интернетом, који опет отварају двери будућности).

Велика синтеза Милорада Павића успешно је заокружена ауторовим разноликим књижевним делатностима, што је сасвим нетипично за српску културу коју су обележиле легенде о прерано умрлим генијима,

трагичним прекидима или недовршеним, фрагментарним опусима изазовним баш због наведене димензије. Иако је након *Хазарског речника* овај писац с правом сврставан у најизузетније творце „отвореног дела” (Умберто Еко), његов опус је целовит и кохерентан, тачније представља дубински профилисано Дело које је у себе сјајно инкорпорирало сопствене појединачне димензије (научне, белетристичке и оне које су — попут преводилаштва или издаваштва — граничне!), али и више од тога: уписало је у своје ткиво огромну мрежу интертекстуалности коју дозива из раличитих хронолошких и цивилизацијских миљеа. *Енциклопедија Павић* нудиће вишеструке приступе читаоцима и пручаваоцима, баш као што је готово бескрајна комбинаторика његовог најславнијег романа: та енциклопедија, тај *Павићев речник* представља и представљаће велик изазов српској (па и светској) култури, како својим значењским и формалним лавиринтима, тако и оним „местима неодређености” (В. Изер), која заправо указују на духовна пространства која тек треба освајати, односно на епохална питања и могуће кључеве њиховог одгонетања. У ужем, али не мање битном смислу, ово дело нуди драматичан изазов нашој књижевој историографији (још увек анахроној, заробљеној у сопствене стереотипе!), тачније — њеним вредносним системима који осим Св. Саве, Доситеја, Вука, Скерлића и иних идеолога не виде релевантне идеје и путеве, не сагледавају алтернативе и традицијску полифонију (чак и када се крију иза маске модерних методологија!), не разумеју важност некадашње (и данашње!) литерарне „периферије” која истински постаје центар. Начини на које ће се српска култура одредити према књижевном завештању Милорада Павића и одговорити на његове изазове, свакако ће бити пресудни за њену будућност, посебно за ослобађање од канона који су је предуго ограничавали и онемогућавали да се сасвим слободно (без априорних предзнака) распростире мапом Балкана, Европе и света.

Сава Дамјанов

УПУТСТВО ЗА ПРИПРЕМУ РУКОПИСА ЗА ШТАМПУ

1. Часопис *Зборник Мајице српске за књижевност и језик* објављује оригиналне радове из свих области истраживања књижевности (књижевна историја, теорија књижевности, методологија проучавања књижевности, компаративистика), грађу и приказе, као и лингвистичке радове који су непосредно везани за проучавање књижевности. Радови који су већ објављени или понуђени за објављивање у некој другој публикацији не могу бити прихваћени за објављивање у *Зборнику Мајице српске за књижевност и језик*. Ако је рад био изложен на научном скупу у виду усменог саопштења (под истим или сличним насловом), податак о томе треба да буде наведен у посебној напомени, по правилу при дну прве странице чланка.

2. Радови се објављују на српском језику, екавским или ијекавским књижевним изговором, ћирилицом. Уколико аутор жели да му рад буде штампан латиницом, треба то посебно да нагласи. По договору са Уредничким одбором, рад може бити објављен на енглеском, руском, немачком или француском језику.

Рукопис треба да буде исправан у погледу правописа, граматике и стила. У *Зборнику Мајице српске за књижевност и језик* за радове на српском језику примењује се *Правоиис српскога језика* Митра Пешикана, Јована Јерковића и Мата Пижуреце (Матица српска: Нови Сад 1993). Поред правописних норми утврђених тим правописом аутори треба да се у припреми рукописа за штампу придржавају и следећег:

а) Наслови посебних публикација (монографија, зборника, часописа, речника и сл.) који се помињу у раду штампају се курзивом на језику и писму на којем је публикација која се цитира објављена, било да је реч о оригиналу или о преводу.

б) Пожељно је цитирање према изворном тексту (оригиналу) и писму. Уколико се цитира преведени рад, треба у одговарајућој напомени навести библиографске податке о оригиналу.

в) Страна имена пишу се транскрибовано (прилагођено српском језику) према правилима *Правоииса српскога језика*, а када се стране име први пут наведе, у загради се даје изворно писање, осим ако је име широко познато (нпр. Ноам Чомски), или се изворно пише исто као у српском (нпр. Филип Ф. Фортунатов).

г) У уметнутим библиографским скраћеницама (парентезама) презиме аутора наводи се у изворном облику и писму, нпр. (БЕЛИЋ 1941), (KAROLAK 2004).

д) Цитати из дела на страном језику, у зависности од функције коју имају, могу се наводити на изворном језику или у преводу, али је потребно доследно се придржавати једног од наведених начина цитирања.

3. Рукопис треба да има следеће елементе: а) име, средње слово, презиме, назив установе у којој је аутор запослен, б) наслов рада, в) сажетак, г) кључне речи, д) текст рада, ђ) литературу и изворе, е) резиме, ж) прилоге. Редослед елемената мора се поштовати.

4. Име, средње слово и презиме аутора у студијама и чланцима штампају се изнад наслова уз леву маргину, а у приказима испод текста уз десну маргину, курзивом. Имена и презимена домаћих аутора увек се наводе у оригиналном облику, независно од језика рада. Назив и седиште установе у којој је аутор запослен наводи се испод имена, средњег слова и презимена аутора. Називи сложених организација треба да одражавају хијерархију њихове структуре (нпр., Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет, Одсек за српску књижевност). Ако је аутора више, мора се назначити из које установе потиче сваки од наведених аутора. Функција и звање аутора се не наводе. Службена адреса и/или електронска адреса аутора даје се у подбелешци, која је звездицом везана за презиме аутора. Ако је аутора више, даје се само адреса првог аутора. Назив и број пројекта, односно назив програма у оквиру којег је чланак настао, као и назив институције која је финансирала пројекат или програм, наводи се у посебној подбелешци, која је двема звездицама везана за назив установе у којој је аутор запослен.

5. Наслов рада треба да што верније и концизније одражава садржај рада. У интересу је аутора да се користе речи прикладне за индексирање и претраживање. Ако таквих речи нема у наслову, пожељно је да се наслову дода поднаслов. Наслов (и поднаслов) штампају се на средини странице, верзалним словима.

6. У сажетку, који треба да буде на језику на којем је написан и рад, треба језгровито представити проблем, циљ, методологију и резултате научног истраживања. Препоручује се да сажетак има од 100 до 250 речи. Сажетак треба да се налази испод наслова рада, без ознаке *Сажетак*, и то тако да му је лева маргина увучена 1,5 cm у односу на основни текст (т. ј. једнако увучена као први ред основног текста).

7. Кључне речи су термини или изрази којима се указује на целокупну проблематику истраживања, а не може их бити више од десет. Препоручљиво их је одређивати са ослонцем на стручне термилошке речнике, а у интересу је аутора да учесталост кључних речи (с обзиром на могућност лакшег претраживања) буде што већа. Кључне речи дају се на језику на којем је написан сажетак, те на језику на којем је написан резиме рада. Кључне речи се наводе испод сажетка и испод резимеа са одговарајућом ознаком *Кључне речи*, односно *Keywords* и сл., и то тако

да им је лева маргина уравната с левом маргином сажетка, односно резимеа.

8. Библиографска парентеза, као уметнута скраћеница у тексту која упућује на потпуни библиографски податак о делу које се цитира, наведен на крају рада, састоји се од отворене заграде, презимена аутора (малим верзалом), године објављивања рада који се цитира, те ознаке странице са које је цитат преузет и затворене заграде, на пример:

(ИВИЋ 1986: 128)	за библиографску јединицу:	ИВИЋ, Павле. <i>Српски народ и његов језик</i> . — 2. изд. Београд: Српска књижевна задруга, 1986.
---------------------	-------------------------------	---

Ако се цитира више суседних страница истог рада, дају се цифре које се односе на прву и последњу страницу која се цитира, а између њих ставља се црта, на пример:

(ИВИЋ 1986: 128—130)	за библиографску јединицу:	ИВИЋ, Павле. <i>Српски народ и његов језик</i> . — 2. изд. Београд: Српска књижевна задруга, 1986.
-------------------------	-------------------------------	---

Ако се цитира више несуседних страница истог рада, цифре које се односе на странице у цитираном раду одвајају се запетом, на пример:

(ИВИЋ 1986: 128, 130)	за библиографску јединицу:	ИВИЋ, Павле. <i>Српски народ и његов језик</i> . — 2. изд. Београд: Српска књижевна задруга, 1986.
--------------------------	-------------------------------	---

Уколико је реч о страном аутору, презиме је изван парентезе пожељно транскрибовати на језик на којем је написан основни текст рада, на пример Џ. Марфи за James J. Murphy, али у парентези презиме треба давати према изворном облику и писму, нпр.

(MURPHY 1974: 95)	за библиографску јединицу:	MURPHY, James J. <i>Rhetoric in the Middle Ages: A History of Rhetorical Theory from Saint Augustine to the Renaissance</i> . Berkeley: University of California Press, 1974.
----------------------	-------------------------------	--

Када се у раду помиње више студија које је један аутор публиковао исте године, у парентези је потребно одговарајућим азбучним словом прецизирати о којој се библиографској одредници из коначног списка литературе ради, на пример (MURPHY 1974a: 12).

Уколико библиографски извор има више аутора, у парентези се наводе презимена прва два аутора, док се презимена осталих аутора замењују скраћеницом *и др.*:

(ИВИЋ, КЛАЈН и др. 2007)	за библиографску јединицу:	ИВИЋ, Павле и Иван Клајн, Митар Пешикан, Бранислав Брборић. <i>Српски језички приручник</i> . 4. изд. Београд: Београдска књига, 2007.
-----------------------------	-------------------------------	--

Ако је из контекста јасно који је аутор цитиран или парафразирани, у парентези није потребно наводити презиме аутора, нпр.

Према Марфијевом истраживању (1974: 207), први сачувани трактат из те области сачињен је бенедиктинац Алберик из Монте Касина у другој половини XI века.

Ако се у парентези упућује на радове двају или више аутора, податке о сваком следећем раду треба одвојити тачком и запетом, нпр. (БЕЛИЋ 1958; СТЕВАНОВИЋ 1968)

9. Подбелешке (подножне напомене, фусноте), обележене арапским цифрама (иза правописног знака, без тачке или заграде) дају се при дну странице у којој се налази део текста на који се подбелешка односи. Могу садржати мање важне детаље, допунска објашњења и сл. Подбелешке се не користе за навођење библиографских извора цитата или парафраза датих у основном тексту, будући да за то служе библиографске парентезе, које — будући повезане с пописом литературе и извора датих на крају рада — олакшавају праћење цитираности у научним часописима.

10. Прилози којима је илустровано научно излагање (табеларни и графички прикази, факсимили, слике и сл.) обележавају се римским цифрама, прилажу се на крају текста рукописа, а њихово место у тексту се означава одговарајућом цифром.

11. Цитирана литература даје се у засебном одељку насловљеном *Цитирана литература*. У том одељку разрешавају се библиографске парентезе скраћено наведене у тексту. Библиографске јединице (референце) наводе се по азбучном или абecedном реду презимена првог или јединог аутора како је оно наведено у парентези у тексту. Прво се описују азбучним редом презимена првог или јединог аутора радови објављени ћирилицом, а затим се описују абecedним редом презимена првог или јединог аутора радови објављени латиницом. Ако опис библиографске јединице обухвата неколико редова, сви редови осим првог увучени су удесно за 1,5 cm употребом тзв. „висећег” параграфа.

Свака библиографска јединица представља засебан пасус који је организован на различите начине у зависности од врсте цитираног извора.

У *Зборник Мајнице српске за књижевност и језик* у библиографском опису цитиране литературе примењује се MLA начин библиографског цитирања (*Modern Language Association's Style — Works cited*) с том модификацијом што се презиме аутора наводи малим верзалом, а наслов посебне публикације наводи се курзивом.

Примери таквог начина библиографског цитирања:

Монографска публикација:

ПРЕЗИМЕ, име аутора и име и презиме другог аутора. *Наслов књиге*. Податак о имену преводиоца, приређивача, или некој другој врсти ауторства. Податак о издању или броју томова. Место издавања: издавач, година издавања.

Пример:

БЕЛИЋ, Александар, *О језичкој природи и језичком развоју: лингвистичка истраживања*. Књ. 1. — 2. изд. Београд: Нолит, 1958.

МИЛЕТИЋ, Светозар. *О српском ипшану*. Избор и предговор Чедомир Попов. Нови Сад: Градска библиотека, 2001.

МАЏИЋ, Branislav i Ranko Lončarević. *Menadžment — škole i novi pristupi*. 2. prošireno izd. Banja Luka: Ekonomski fakultet, 2004.

Фототипско издање:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. *Наслов књиђе*. Место првог издања, година првог издања. Место поновљеног, фототипског издања: издавач, година репринт издања.

Пример:

СОЛАРИЋ, Павле. *Поминак књижески*. Венеција 1810. Инђија: Народна библиотека „Др Ђорђе Натошевић”, 2003.

Секундарно ауторство:

У *Зборник Мајице српске за књижевност и језик* зборници научних радова се описују према имену уредника или приређивача.

ПРЕЗИМЕ, име уредника (или приређивача). *Наслов дела*. Место издавања: издавач, година издавања.

Пример:

BUGARSKI Ranko (ed.). *Language Planning in Yugoslavia*. Columbus: Slavica Publishers, 1992.

РАДОВАНОВИЋ, Милорад (ур.). *Српски језик на крају века*. Београд: Институт за српски језик САНУ — Службени гласник, 1996.

Рукописна грађа:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. *Наслов рукописа* (ако постоји или ако је у науци добио општеприхваћено име). Место настанка: Институција у којој се налази, сигнатура, година настанка.

Пример:

НИКОЛИЋ, Јован. *Песарица*. Темишвар: Архив САНУ у Београду, сигн. 8552/264/5, 1780—1783.

Рукописи се цитирају према фолијацији (нпр. 2а—3б), а не према пагинацији, изузев у случајевима кад је рукопис пагиниран.

Прилог у серијској публикацији:

Прилог у часопису:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. „Наслов текста у публикацији.” *Наслов часописа* број свеске или тома (година, или потпун датум): стране на којима се текст налази.

Пример:

РИБНИКАР, Јара. „Нова стара прича.” *Летопис Мајице српске* књ. 473, св. 3 (март 2004): стр. 265—269.

Прилог у новинама:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. „Наслов текста.” *Наслов новина* датум: број страна.

Пример:

КЉАКИЋ, Слободан. „Черчилов рат звезда против Хитлера.” *Политика* 21. 12. 2004: 5.

Монографска публикација доступна on-line:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. *Наслов књиџе*. <адреса са Интернета>. Датум преузимања.

Пример:

VELTMAN, K. N. *Augmented Books, knowledge and culture*.

<<http://www.isoc.org/inet2000/cdproceedings/6d/6d.>> 02. 02. 2002.

Прилог у серијској публикацији доступан on-line:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. „Наслов текста.” *Наслов њериодичне њубликације*. Датум периодичне публикације. Име базе података. Датум преузимања.

Пример:

ТОИТ, А. „Teaching Info-preneurship: students’ perspective.” *ASLIB Proceedings* February 2000. Proquest. 21. 02. 2000.

Прилог у енциклопедији доступан on-line:

„НАЗИВ ОДРЕДНИЦЕ.” *Наслов енциклопедије*. <адреса са Интернета>. Датум преузимања.

Пример:

„WILDE, Oscar.” *Encyclopedia Americana*. <...> 15. 12. 2008.

12. Извори се дају под насловом *Извори у засебном одељку после одељка Циџирана лиџераџура* на истим принципима библиографског описа који се примењује у одељку *Циџирана лиџераџура*.

13. Резиме не би требало да прелази 10% дужине текста, треба да буде на једном од светских језика (енглеском, руском, немачком, француском). Уколико аутор није у могућности да обезбеди коректан превод, треба да напише резиме на језику на којем је написан и рад, а Уређивачки одбор *Зборника Маџице срџске за књижевностџ и језик* ће обезбедити превод. Уколико је рад написан на страном језику, резиме мора бити написан и на српском језику. Уколико аутор није у могућности да обезбеди резиме на српском језику, треба да напише резиме на језику на којем је написан рад, а Уређивачки одбор ће обезбедити превод резимеа на српски језик.

14. Текст рада за *Зборник Маџице срџске за књижевностџ и језик* пише се електронски на страници А4 формата (21 x 29,5 cm), с маргинама од 2,5 cm, увлачењем првог реда новог пасуса 1,5 cm, и размаком међу редовима 1,5. Текст треба писати у фонту *Times New Roman*, словима величине 12 pt, а сажетак, кључне речи и подножне напомене словима величине 10 pt.

Штампане рукописе треба слати на адресу: Уредништво *Зборника Маџице срџске за књижевностџ и језик*, Матица српска, Матице српске 1, 21000 Нови Сад. Поред штампане верзије рукописа, треба послати и електронску верзију рукописа у Word формату на компакт диску или на електронску адресу jdjukic@maticasrpska.org.rs с назнаком да се ради о рукопису за *Зборник Маџице срџске за књижевностџ и језик*. Штампана верзија рукописа може бити замењена електронском верзијом у PD формату.

Уређивачки одбор Зборника Маџице срџске за књижевностџ и језик

Рецензенти

Др Јован Делић
Др Бојан Ђорђевић
Др Војислав Јелић
Др Марија Клеут
Др Мило Ломпар
Др Горан Максимовић
Др Слободан Павловић
Др Љиљана Пешикан-Љуштановић
Др Предраг Пипер
Др Бојана Стојановић-Пантовић
Др Иво Тартаља
Др Светлана Томин
Др Пер Јакобсен (Копенхаген)
Др Персида Лазаревић Ди Бакомо (Пескара)